

Det pinterske

En komparativ studie av fire
tidlige drama av Harold Pinter



Sunniva Gribbestad Lund

Masteroppgave, allmenn litteraturvitenskap

Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap

Det humanistiske fakultet

Norges teknisk-naturvitenskapelige Universitet

November 2012

"I don't know – you tell me what it means."

Harold Pinter (Billington: 51)

Førord

Dette har vært en prøve i viljestyrke.

Tusen takk til min veileder Hans Erik Aarset, for hans engasjement og ærlighet.

Takk til mamma og pappa for deres tålmodighet, og fordi de alltid har støttet meg.

Takk til brødrene mine og Aurora, fordi de er så søte.

Takk til mine medstudenter for samvær og samtaler med mer eller mindre fagtyngde.

Takk til Maria som alltid gir meg en klem.

Sunniva Gribbestad Lund

Trondheim, 16.11.2012

Sammendrag

Denne oppgaven tar for seg fire tidlige drama av den nobelpris-belønnede, engelske dramatiker Harold Pinter. Dramaene blir studert i et komparativt, samt dramahistorisk, historisk og resepsjonsmessig lys med sikte på å utforske "det pinterske". Pinters dramatik er kjent for å være lattervekkende og samtidig fryktskapende, med voldsomme karakterer og uforståelige plot. Fokuset i den tidlige dramatikken var på karakterer i lukkede rom og deres forhold til hverandre.

De fire dramaene som studeres er *The Birthday Party*, *The Dumb Waiter*, *A Slight Ache* og *A Night Out*. Disse er skrevet i en tidsmessig nærhet og kan derfor si noe om det som karakteriserer det tidlige forfatterskapet både tematisk, plotmessig og karaktermessig. Fordi de utvalgte dramaene er skrevet i tidsmessig nærhet til hverandre, vil dette også gjøre at man kan se hvilke karakteristikk som umiddelbart stakk seg ut, og som grunnla resepsjonen av Pinter blant kritikerne.

Den regjerende oppfattelsen av det pinterske dramaet ble grunnlagt av den engelske teaterteoretikeren Martin Esslin, og karakterisert av den engelske teaterkritikeren Irwing Wardles betegnelse "comedy of menace". Omtalen av Pinters tidlige drama har hovedsakelig vært utført i sammenheng med absurddramaet og dets forgreininger. Også psykoanalysen har vært rikt benyttet på Pinters dramatik. Denne avhandlingen vil imidlertid argumentere for den politiske oppfattelsen av Pinters dramatik, som har kommet tydeligere til syne i de senere årene. Endringene i mottagelsen av dramatikken henger mye sammen med lesningen av det pinterske språket, eller den pinterske dialogen, som tidlig ble oppfattet som *non sequiteurs*, men som med årene har blitt hørt klarere og klarere. De noe spesielle innledningene og avslutningene av pinterske plot gjør det vanskelig å plassere hans drama innenfor det tradisjonelle dramaet, og det gjelder også hans parodiering av det. Samtidig inneholder dramaene noen mindre åpenbare, men sterke tradisjonsdramatiske trekk, og dette gjør at mine lesninger av Pinter er mer tradisjonelle enn den tidlige resepsjonen av ham.

Innhold

Kapittel 1: Premisser for det pinterske.....	1
Kapittel 2: <i>The Dumb Waiter</i>.....	25
Kapittel 3: <i>A Slight Ache</i>.....	43
Kapittel 4: <i>A Night Out</i>.....	61
Kapittel 5: <i>The Birthday Party</i>.....	75
Resepsjoner og versjoner.....	75
Kulisser, rekvisitter – og noen pauser.....	78
Noen gjennomgående, noen gjenkjennbare og noen komiske trekk.....	81
Karakterer og relasjoner.....	87
Makt og dialog.....	96
"What does it all mean?".....	103
Tradisjonsbrudd?.....	105
Litteraturliste.....	i
Mediaressurser.....	iv
Appendix I: Liste over Harold Pinters verker.....	v
Appendix II: Bilder.....	vii

Kapittel 1: Premisser for det pinterske

Pinter in his plays uncovers the precipice under everyday prattle and forces entry into oppression's closed rooms.

The Swedish Academy

I'd say that what goes on in my plays is realistic, but what I'm doing is not realism.

Harold Pinter (Pinter (1977): 11)

Forfatteren Harold Pinter (1930-2008) rakk i sin levetid å bli hedret som en vestlig moderne klassiker. I 2005 ble han tildelt Nobelprisen i litteratur. Nobel-laureaten fikk prisen på grunnlag av sin mangeårige karriere som en utfordrende og engasjerende dramatiker. Pinter kunne ikke selv ta turen til Stockholm, da han var alvorlig syk av kreft – tre år senere døde han av sykdommen. Talen han holdt i prisutdelingssammenhengen, ble ikke mindre virkningsfull av å ikke være fremført i et auditorium: "Art, Truth and Politics" ble laget for kamera i et "blue-room", men publikum var alltid til stede i tankene. Taleren Pinter var en karismatisk mann med et øye for detaljer og virkemidler – det er ikke bare ord som gjør inntrykk. Pinter fanger oss inn med øynene, og når sluttordet er sagt, sitter intensiteten igjen i kroppen. Raseriet bak overflaten kan ikke skjules.

På dette tidspunktet hadde USA med allierte invadert Irak på grunnlag av det som senere viste seg å være uriktige fakta. I talen går Pinter i rette med den manglende kritikken av USAs utenrikspolitikk fra verdenssamfunnet, nå og helt siden den andre verdenskrig. Raseriet i møtet med politikken USA førte mot Nicaragua på 80-tallet, som han tok personlig stilling mot den gang, lyser ut av øynene. Pinter forteller om et møte ved ambassaden i London, hvor USA ble fortalt om de faktiske grusomhetene de støttet i Nicaragua, og hvordan USAs representanter bare avfeide anklagene: "I don't agree that the facts as presented support your assertions." Mannen som i etterkant av møtet våget å antyde til Pinter at han beundret hans dramatik, ble møtt med en vegg av stillhet. Invasjonen av Irak mildnet ikke Pinters inntrykk av USA: "I put to you that the United States is without doubt the greatest show on the road. Brutal, indifferent, scornful and ruthless." Og i sin kritikk av invasjonen av Irak setter han også sin egen statsminister, sin egen nasjon, på plass når han taler denne alliansen midt i mot: Pinter karikerer Storbritannia som USAs "bleating little lamb [...] the pathetic and supine Great Britain."

Temaet i talen er sannhet, i forhold til kunsten og i forhold til politikken. Spenningen i kunsten skapes av uvissheten: "There are no hard distinctions between what is real and unreal, nor

between what is true and what is false. A thing is not necessarily either true or false; it can be both true and false." I det virkelige liv må vi vite hva som er sant og ikke sant, for falskheten i det politiske livet påfører virkelige mennesker lidelse. Verdenssamfunnet trenger klare, definerte sannheter av etisk karakter: "If such a determination is not embodied in our political vision we have no hope of restoring what is so nearly lost to us – the dignity of man." Pinter levde et aktivt, politisk liv; han uttalte seg i flere saker og engasjerte seg i PEN. Han organiserte skribenter for ytringsfrihet, og English PEN deler i dag ut en årlig pris i Pinters navn til en britisk forfatter eller borger som: "casts an 'unflinching, unswerving' gaze upon the world, and shows a 'fierce intellectual determination ... to define the real truth of our lives and our societies'."¹ Det er en syk, men sterk manns tale vi overværer. Han sitter dresskledd i en rullestol med et rødfarget pledd i fanget. I bakgrunnen, til høyre for ham, er det et bilde av en yngre utgave av mannen, med de samme brillene som han fremdeles må skyve oppover neseryggen. Han ser rett inn i kameranlinsen, og han taler. I førtiseks minutter hører man ikke bare en syk mann med ordets gave i behold; man møter en mann med et enormt talent for stemmebruk og rytme – og når kameravinkelen byttes, også for gestikulasjon og blikk. Pinter var av yrke skuespiller, og i sin ungdom gjorde han seg erfaringer med alle sider av teaterlivet. Han fulgte noen kurs på et par utdanningsinstitusjoner for skuespillere, og innimellom fikk han også muligheten til å være med i diverse "repertory companys". Ved et tilfelle i starten av tyveårene ble han også med en shakespeariansk skuespillertrupp som frekventerte lokalteatere i Irland. Dette ga gode muligheter og lang tid til observasjoner av publikum og teaterets bakside.

Pinter ble født i en generasjon som opplevde mange av de store, historiske omveltningene på 1900-tallet. Å være født i en jødisk arbeiderklassefamilie var ikke ikke lett, og på 1930-40-tallet var det ikke vanskelig bare på grunn av den økonomiske situasjonen: London gjorde seg erfaringer med fascistopptøyer under opptrappingen til andre verdenskrig, og utrolig nok også i etterkant. Som ni-åring ble Pinter sendt ut av London for å unngå bombingene. Dette må ha vært veldig opprivende erfaringer for en liten gutt fra en familie med sterke bånd. Ironisk nok var han i London under den verste perioden, "The Blitz". I samtaler med Michael Billington til dennes biografi om ham snakker Pinter likevel mest om, og vektlegger, betydningen av guttegjengene han vokste opp sammen med, og deres felles erfaringer. Opplevelsen av bomber, avstand til nærfamilien, og nazistenes ønske om å utrydde ens jødiske rase måtte prege et voksent forfatterskap – men opplevelsene av nære barndomsvennskap kom til å prege det i minst like stor grad.

Teaterscenen var ikke det eneste mediet Pinter utforsket. Han har også benyttet seg av hørespillet, fjernsyns-dramaet og filmen. Flere av dramaene er adaptert til flere media, som for

¹ Hentet fra: <http://www.englishpen.org/prizes/> , 08.03.12

eksempel *A Night Out* (1959) som finnes både som hørespill, fjernsynsdrama og teaterstykke. De forskjellige dramaproduksjonene ble først skrevet for ett medium, og senere skrev han dem om for nye. Pinter jobbet også i andre roller enn som forfatter og teaterskuespiller. Han regisserte flere teateroppsetninger og filmatiseringer, medvirket som stemme i hørespill og dramatiserte på fjernsynsskjermen og på kinolerretet, i egne så vel som andres verk. Dramaet var heller ikke hans eneste litterære form. Han skrev dikt, og gav ut flere diktsamlinger. Hans politiske engasjement drev ham også til å skrive essayer om tema han brant for i samtiden. I 1990 gav han ut sin eneste roman, *The Dwarfs*. Om man ser nærmere på historien til denne romanen, oppdager man at den er noe spesiell i Pinters forfatterskap. Verket var det første han begynte å skrive da han i ung alder nærmet seg dette yrket, men som man ser av utgivelsesåret, har den brukt lang tid på å modne. Den er heller ikke den eneste versjonen av fortellingen, som også er blitt fortalt på andre måter. I 1960 ble den sendt som hørespill på BBCs "Third Programme", og i 1963 ble den fremstilt på teaterscenen. Den første trykte utgaven kom i 1961, og den første revisjonen i 1968. Fortellingen kan antas å ligge nært opp til Pinters eget liv, der den kretser rundt mannlig vennskap, og endringene fra en versjon til den neste bestemmes av om en kvinnelig karakter er med i fortellingen eller ikke. Akkurat forholdet mellom menn og en kvinne vil man finne som gjentakende motiv i Pinters tidlige forfatterskap.

The Caretaker (1959) blir av mange sett på som Pinters gjennombruddsdrama. Stykket hadde premiere på scenen i 1960, og etter dette ble den pinterske dramatikken et mye omtalt tema. Etter mer enn femti år med omtaler og studier kan man undres på om det er mer å si om Pinters første drama. Man merker seg likevel at Pinters dramatikkk ikke kan, og ikke har vært lest og tolket entydig – aller minst av litteratur- og teaterkritikerne. Flere studier av dramatikken, spesielt den tidlige delen, har gitt mange og motstridende analyser. Jeg ønsker å se på et utvalg av dramaer fra starten av Pinters karriere; en del av den såkalte "comedy of menace"-perioden og på lesningene av disse, med henblikk på å kunne analysere dem i dag. Jeg vil se på hvilke tolkninger som fremdeles kan kalles "legitime" og "gyldige", og hvilke som er utdaterte eller preget av én skole/ideologi. Min egen forståelse vil fremkomme gjennom studien av de andre lesningene. At noen tilnærminger er "legitime", betyr ikke det samme som at de samsvarer med mine analyser. I min lesning ønsker jeg dessuten å se på hva som eventuelt kan ha blitt oversett, eller i verste fall ignorert i de tidligere studiene. Utvalget av tolkninger vil variere fra drama til drama, men noen kritikere vil være gjennomgående fordi de har preget hele diskusjonen om Pinters dramatikkk. Her tenker jeg spesielt på Martin Esslin, som på mange måter la grunnlaget for de senere analysene av Pinter, og for noen ble en slags "Prügelknabe".² Kriteriene for utvalget av lesninger er spredning i tid og forskjeller i

2 "Prügelknabe" betegner en man siterer for å ta avstand fra.

tolkning. Der det er flere adaptasjoner av et drama, vil jeg ta utgangspunkt i den trykte versjonen, men også se på aspekter ved de andre variantene, og på konsekvensene av de medievalgene som er foretatt. Dramautvalget er gjort med henblikk på å kunne se på en gruppe tekster i en spennende periode i den mer omstridte delen av forfatterskapet.

Et problem som alltid vil være til stede når man studerer drama litterært, er hvorvidt man kan betegne dramaet som tekst som fullendt. Det er stor forskjell mellom teaterforestillingen og manuskriptet, og i teaterrommet kommer i tillegg samarbeide mellom to "levende" parter – publikum og scene – inn. Det gjelder ikke bare resitering av teksten, men også bevegelsene i samarbeidet med tone/stemme, rytme, belysning, og rekvisita. Dramateksten indikerer hva som skjer på scenen, men det faller på den enkeltes kreative forestillingsevne å tenke seg fremførelsen. En ofte brukt sammenligning er partituret. Om man kan lese notene til musikkstykket, kan man forestille seg hvordan det ville lyde hvis det ble spilt av et orkester, men selv den beste noteleser vil ikke klare å fastholde hver detalj. Samtidig vil en lesning av et drama gi en helt personlig opplevelse av innholdet, hvor man får prege det med sin egen tanke. Fremførelsen er til en viss grad tolket allerede, av regissøren: fargene, tingene, rommet, bevegelsene, stemmen, rytmen, fokus – alt er bestemt før du setter deg til rette på publikumssetet.

Våren 1958 ble *The Birthday Party* (1957) urfremført på scenen. Man fikk spille nøyaktig åtte forestillinger før det ble tatt av plakaten. I dramaet møter vi et eldre ektepar, Meg og Petey, som tilsynelatende driver et pensjonat, og deres eneste leieboer, Stanley. Petey jobber på stranden, mens Meg er hjemmeværende. Stanley påstår at han pleide å være pianist. På mange måter fungerer denne konstellasjonen som en liten familie, hvor den voksne Stanley spiller rollen som sønnen i huset. Naboenta Lulu, som stikker innom i blant har en birolle i dramaet Den dagen vi besøker pensjonatet, får det besøk av to fremmede, tilsynelatende gjester, McCann og Goldberg. Husets vertinne avslører for de to gjestene at Stanley har bursdag, selv om Stanley selv ikke vet det. Goldberg foreslår at de arrangerer et selskap i anledningen. Meg blir glad ved tanken på en fest, da Stanley har vært litt nedfor i det siste. Goldberg får tydeligvis de samme forventningene, når han sier: "We'll bring him out of himself."³ Sammen feirer de Stanley, selv om han påstår at han ikke har bursdag. Kvelden utvikler seg til å bli en uvanlig affære, med leker som utvikler seg til det groteske når lyset forsvinner. Dagen etter begynner som forrige morgen, men denne gangen forlater Stanley pensjonatet i språkløs tilstand, sammen med de to besøkende, som dermed holder det Goldberg lovet.

Opplevelsene som ligger til grunn for dramaet stammer i følge Pinter fra 1954, da han leide

3 Pinter (1976): 43

seg inn på et rom under en teaterturne hvor han styrte et kunstig esel. På dette stedet møtte han prototypene til Meg, Stanley og Petey i *The Birthday Party*: En "formfull" dame som viet sin eneste leieboer mye oppmerksomhet, samt en liten mann. Pinter spurte leieboeren, som han delte rom med, hva han gjorde der. "Oh well I used to be... I'm a pianist. I used to play in the concert-party here and I gave that up. [...] I used to play in London, yes. But I gave that up". Så spurte Pinter hvorfor han var der, og da svarte leieboeren: "There's nowhere else to go." Siden forestilte Pinter seg at to menn kom for å hente ham...⁴

Etter *The Room* (1957) var *The Birthday Party* den andre forestillingen Pinter fikk satt opp på scenen. *The Room* mottok forholdsvis gode kritikker til en "nybegynner" å være, og slik kom det snart forespørsler etter nye drama fra forfatteren.⁵ Som man kan se av antallet forestillinger av førsteproduksjonen av *The Birthday Party*, var denne ingen umiddelbar suksess. Mottagelsene var stort sett heller dårlige. W. A. Darlington fra *Daily Telegraph* kommenterte, under arbeidstittelen "Mad Meg and Lodger", stykket på følgende vis:

Disappointment was my lot at the Lyric, Hammersmith, last night.
As it chanced that *The Birthday Party*, by Harold Pinter, was sandwiched between two sets of two visits to Sadler's Wells to see the Russians, I has [sic] looked forward to hearing some dialogue I could understand. But it turned out to be one of those plays in which an author wallows in symbols and revels in obscurity. Give me Russian every time.
The author never got down to earth long enough to explain what his play was about, so I can't [sic] tell you. But I can give you some sort of sketch of what happens, and to whom.
Thwarted Maternity?
To begin with there is Meg (Beatrix Lehmann) who lets lodgings in a seaside town. She is mad. Thwarted maternity is (I think) her trouble and it makes her go sappy over her unsavoury lodger, Stanley (Richard Pearson).
He is mad too. He strangles people one person too many, because a couple of very sinister (and quite mad) characters arrive (John Slater and John Stratton), bent on-I suppose- vengeance. There is also a mad girl (Wendy Hutchinson), nymphomania being her fancy.
The one sane character is Meg's [sic] husband (Willoughby Gray) but sanity does him no good. He is a deeply depressed little man, a deck-chair attendant by profession.
Oh well, I can give him one word of cheer. He might have been a dramatic critic, condemned to sit through plays like this.⁶

H. Hobson var en av de få som så kvaliteten i Pinters dramatikk, og han ga Pinter gode tilbakemeldinger både på *The Room* og *The Birthday Party*. Uheldigvis så han den siste matineen av *The Birthday Party*, og kunne dermed ikke sikre en utvidelse av spilleplanen.⁷ Pinter uttalte senere at han kunne ha forståelse for de negative mottagelsene, da scenerommet dramaet ble fremvist i ikke var velegnet – det gjorde seg ikke som kulisse for det rommet det skulle fremstille.⁸ Etter hvert som Pinters omdømme steg i kurs, fikk *The Birthday Party* først en "revival", og deretter flere nye

4 Billington: 76

5 Ibid: 73

6 Hentet fra : http://www.haroldpinter.org/plays/plays_bdayparty.shtml , 27.08.12

7 Billington: 85

8 Ibid: 86

produksjoner hvor Pinter også ble regissør. Dramaet anses nå som en klassiker, både i Pinters verksliste og i vestlig litteratur. I 1967 ble dramaet filmatisert etter et upublisert skript laget av Pinter.⁹ Og i en BBC-dramatisering fra 1987 spilte Pinter selv karakteren Goldberg.¹⁰

The Dumb Waiter (1957) ble første gang dramatisert på en scene i Frankfurt i 1959, men stykket ble skrevet samtidig som *The Birthday Party*.¹¹ Handlingen foregår i et rom som sannsynligvis tidligere har vært et kjøkken, men nå står det to senger der. To viktige detaljer i rommet er en kjøkkenheis og et talerør; disse blir vakt til live under oppholdet til Gus og Ben, de to mennene i rommet. Begge er væpnet med pistol. Ben leser i en avis og kommenterer innholdet til Gus, som ønsker seg te. Mennene venter på ordre om å utføre et oppdrag, men plutselig faller kjøkkenheisen: Noen ovenpå vil ha mat. Mennene sender opp det de har, som ikke er mye. Heisen faller på nytt, for de ovenpå synes heller ikke at maten var noe å snakke om – de vil ha mer, og siden enda mer. Hva skal man gi dem, og hva forventer de at de kan få, med det utvalget som finnes der de er? Gus må ut for å gjøre sitt fornødne, og i mellomtiden får Ben via talerøret beskjed om at oppdraget skal gjennomføres. Gus kommer inn døren, og Ben sikter en pistol mot den avklede Gus.

A Slight Ache (1958) handler, kort fortalt, om et gjennomlevd ekteskap og konsekvensene av å invitere en fyrstikkselger inn til seg. Vi møter Flora og Edward, et eldre ektepar, i hagen på årets lengste dag. De sitter og diskuterer plantene i hagen mens de drikker te. Edward har vondt i øyet; etterhvert får vi vite hva som er bjelken – en fyrstikkselger. Denne har, tilsynelatende uten hell, stått og solgt fyrstikkesker i bakgaten deres. Dette irriterer Edward. For å få avklart fyrstikkselgerens hensikter tvinger Edward Flora til å invitere ham inn. Men mannen er nærmest stum og gir ingen av dem noen respons. Til slutt prøver Flora å forføre fyrstikkselgeren, kaller ham Barnabas, og gir fyrstikkeskebrettet til en ordløs Edward.

Dette dramaet ble originalt skrevet som hørespill, før det ble adaptert til scenen i 1961. Første gang det ble hørt, var i BBCs radioprogram "Third Programme" i 1959. I sin ungdom hadde Pinter lånt bort stemmen sin til noen mindre roller i hørespill etter "lobbyvirksomhet" fra hans egen side.¹² Gjennom disse rollene fikk han kontakter for sin senere virksomhet, hvorav særlig Donald McWhinnie kan nevnes med navn. Han skulle stille seg på Pinters "side" da han i 1958 sendte inn et hørespill kalt *Something in Common* (upublisert).¹³ Stykket ble ikke kringkastet, men det dannet

9 Hentet fra: http://haroldpinter.org/films/films_bdayparty.shtml , 08.03.12

10 Hentet fra: http://haroldpinter.org/acting/acting_intv.shtml , 08.03.12

11 Billington : 89

12 Ibid : 30

13 McWhinnie regisserte siden drama av Pinter. Foruten dette kan han også regnes for å være en storhet i britisk radiohistorie: Han var, blant annet, en av produsentene bak det nå legendariske "Radiophonic Workshop" ved BBC. Nyvinningene fra denne gruppen har hatt stor påvirkning på elektronisk musikk frem til i dag. Ved denne "institusjonen" produserte han også Becketts hørespill *All That Fall* (1956).

grunnlaget for et annet hørespill som ble sendt – *A Slight Ache*.¹⁴ Inspirasjonen til omgivelsene i dramaet ble hentet fra Pinters barndomsår i Norfolk, hvor han ble sendt for å unngå den nevnte bombingene av London. Huset han ble sendt til, var omkranset av en stor hage med svært mange planter – men det var ingen fyrstikkselger der.¹⁵ *A Slight Ache* regnes ikke blant de store, klassiske dramaene til Pinter, men det har likevel blitt satt opp ved flere anledninger; Pinter spilte selv Edward i nyinnspillingen av hørespillet for BBC i 2000.¹⁶

I *A Night Out* møter vi protagonisten Albert Stokes og hans dominerende mor, som han fremdeles bor hjemme hos. Albert skal på firmafest, men moren vil at de skal spille kort, som man får inntrykk av at de ofte gjør på fredager. Moren liker ikke at det er jenter på festen. På veg dit stikker han innom en kaffe-tralle på gaten for å møte to kollegaer, som ender opp med å overtale Albert til ikke å ombestemme seg, og følge med på festen. Under festlighetene blir Albert feilaktig anklaget for å ha berørt en dame på en uanstendig måte. De to kollegaene hans reagerer på to måter; den ene lager oppstyr og vil slåss, den andre prøver å forsvare ham. Albert forlater lokalet og drar hjem igjen til sin mor. Moren begynner å mase; hun liker fremdeles ikke jenter. Albert reagerer med sinne og truer med å kaste en klokke på henne før han går ut. På gaten utenfor støter han på en ung dame som inviterer ham med seg opp, og som skjuler intensjonen med invitasjonen heller dårlig. Den unge damen prater om barnet sitt, men Albert gjennomskuer bildet som det henvises til på kaminen; det er av henne selv og ikke hennes pikebarn. Han begynner å oppføre seg aggressivt, før han forlater rommet etter å ha utbrutt at alle kvinnfolk er like. Albert drar hjem, og han er stille mens moren stryker ham over håret og kaller ham en god gutt.

A Night Out ble også opprinnelig skrevet som hørespill for BBCs "Third Programme". Dramaet ble først sendt i 1960, men mindre enn en måned etter radiopremieren ble det også å oppleve som fjernsynsproduksjon på A.B.C. Televisions program "Armchair Theatre". Dette var det første dramaet av Pinter som ble produsert for fjernsyn. Om man har øynene med seg, legger man merke til at Seeleys karakter fremstilles av skuespilleren David Baron.¹⁷ David Baron var navnet Pinter brukte i sine tidlige år som skuespiller. Pinter var også stemmen bak Seeley i hørespillet.¹⁸ Pinters karriere var på dette tidspunktet på veg oppover etter den positive responsen han opplevde ved den samtidiggående teaterforestillingen *The Caretaker*. Menneskene hjemme i stua begynte å legge merke til dramatikerens Pinter i og med denne fjernsynssendingen. Man merker seg fort at dette dramaet har en mer "realistisk" tone enn tidligere Pinter-stykker – det er ingen menn som plutselig kommer og fører Albert bort, og ingen tilsynelatende uforståelige forhørsscener.

14 Billington: 96

15 Ibid: 8

16 Hentet fra: http://haroldpinter.org/acting/acting_radio.shtml , 08.03.12

17 Hentet fra: http://haroldpinter.org/acting/acting_intv.shtml , 08.03.12

18 Hentet fra: http://haroldpinter.org/plays/plays_nightout.shtml , 08.03.12

Forfatterskapet til Pinter viser spor fra flere kunstnere. I Billingtons biografi nevnes spesielt Shakespeare, Beckett og Buñuel.¹⁹ Pinter skal ha likt å se Buñuels filmer, og Billington kommenterer likhetene på følgende måte:

In fact, Buñuel, whose early surrealist classics such as *Un Chien Andalou* and *L'Age d'Or* Pinter had seen as teenager, is one of the most visible influences on his work. What both men share is an ability to make dreams concret, a distrust of authority, a gift of recording low life without passing overt moral judgement and a blackly sardonic humor. Buñuel is more obviously an anarchist than Pinter, but both possess a deep-rooted concern with dramatic construction.²⁰

Dette er en interessant sammenligning, som peker ut mange viktige elementer i Pinters dramatik. Buñuel var en filmskaper i den surrealistiske skolen – *Un Chien Andalou* (1929) var et samarbeide med den mest beryktede surrealisten, Salvador Dalí. Formen Buñuel bygger på er "stream of consciousness", eller fri assosiasjon. Det vil si at utviklingen i plotet skjer ved at det som assosieres med det som skjer nå, vil være det som danner grunnlag for det neste som skjer – som for eksempel overgangen fra en hårete, kvinnelig armhule til et kråkebolle (et faktisk eksempel fra den ovennevnte filmen). James Joyce satte standarden for den litterære "stream of consciousness". Den narrative stemmen i *Ulysses* (1922) følger hovedkarakterens strøm av tanker. Det vil si at plotet blir fortalt ved hvordan den fiksjonelle karakteren tenker. Pinter skal ha blitt begeistret for *Ulysses* i sin ungdom, mot sine foreldres anbefalninger, som hadde hørt at den inneholdte "usedeligheter".²¹

Shakespeare kom tidlig inn i Pinters liv; hans første forsøk innenfor scenekunsten var roller i Shakespeare-oppsetninger i skoleregi.²² Som nevnt var teatertruppen han reiste rundt i Irland med av shakespeareiansk art, det vil si at de spilte en god del Shakespeare, ved siden av Agatha Christie-klassikere. Shakespeare fikk stor innvirkning på Pinters tankesett, noe Billington kommenterer:

What he absorbed above all was Shakespeare's refusal to codify or categorise intransigent individuals and judge people according to abstract precepts – as Pete says in *The Dwarfs*, Shakespear 'didn't measure the man up against the idea and give you hot tip on the outcome'. No more does Pinter.²³

Her ser man tydelig Pinters kritikk av drama som fokuserer på å fremstille abstrakte ideer, eller som bruker dramatikken for å belære ideologisk. Pinter ønsket, som Shakespeare å fremvise det virkelige mennesket, uten bedømmelse.

Det er vanskelig å ikke kommentere den kafkaeske stemningen i Pinters dramatik – den "ukjente, ukontrollerbare makten utenfra", eller de menneskeskapte systemene. Pinter leste mange

19 Billington: 44

20 Ibid: 40

21 Ibid: 10

22 Ibid: 13

23 Ibid: 64

av Kafkas bøker i ungdommen,²⁴ og senere i karrieren regisserte han en filmatisering av *Der Prozess*: "The Trial" (1989).²⁵ Samtidig kan denne stemningen også stamme fra Pinters selvopplevde erfaring med rettsvesenet i ungdommen. Pinter var militærneker og opplevde to rettsprossesser av kafkaesk art, hvor han måtte forsvare sitt syn og betale bøter.²⁶

En dramatiker som Pinter ofte blir sammenlignet med, og sett i forlengelse av, er Anton Tsjekhov (1860-1904). Esslin var tidlig ute med å gjøre denne sammenligningen. I sin studie av Pinter fra 1970 skriver han om Tsjekhov: "It is in the contrast between what is being said and what lies behind it that the poignancy and also the innovatory modernity of Chekhov's approach to language in drama appears."²⁷ Esslin mener å finne en likhet mellom de to dramatikerne i bruken av subtekst i dialogen mellom karakterene – at man sier noe, men mener noe annet, som står i kontrast til det samtidige teateret. Dette var et grep man i dag gir Tsjekhov æren for å bringe inn i dramaet. I "Pinter and twentieth-century drama" trekker Robert Knowles frem flere elementer som han finner gjeldende for begge dramatikerne. Til tross for at de to har et forskjellig syn på "the well-made play", har de en fellesnevner i bruken av komikk: "Chekhov insisted that the comedy of his plays should be stressed. Conversely, while Pinter is always enjoyed in the theater as a distinguished writer of comedy, it is very rare for any criticism to take this into account." Og han fortsetter med å si følgende:

Each uses comedy to preempt the audience from slipping into a consolatory emotional response of pathos and sentiment. Realism is thereby compromised by theatricality of speech, situation and character. In Chekhov some characters hide their pain behind a comic mask, whereas Pinter uses laughter to induce a retroactive guilt as audience insecurity parallels that of his characters.²⁸

Altså ønsker begge noe mer enn bare latteren ved det komiske.

Det var i Irland Pinter skulle komme over bøkene til sin "mentor", Samuel Beckett. Pinters første møte med hans tekster var et fragment av den fremdeles ikke utgitte romanen *Watt* (1953) i et irsk poesimagasin. Han jaktet senere over hele London etter mer, hvor Beckett på det tidspunktet var ukjent, og han fant *Murphy* (1938).²⁹ Pinter innrømmet å ha blitt influert av Beckett, og de første dramaene hans var spesielt inspirert av *Murphy*.³⁰ Romanen handler om en mann som ønsker å bytte ut bevisst eksistens mot galskapen, uten å lykkes. Siden skulle de to møtes – en berømt anekdote forteller om da Pinter møtte Beckett i Paris, og Beckett etter en fuktig rangel endte med å løpe Paris

24 Billington: 15

25 Hentet fra: http://www.haroldpinter.org/films/films_the_trial.shtml ,08.03.12

26 Billington: 22

27 Esslin (1992): 228

28 Knowles: 78

29 Billington: 43

30 Ibid: 70

rundt for å finne vann med kullsyre til Pinter.³¹ Den mest tydelige likheten mellom forfatterskapene er bruken av pausen; effekten den skaper er et særmerke hos dem begge. Man må likevel huske på at Pinter var en trent skuespiller, med erfaringer fra samspillet på scenen og med publikum. Pinter hevdet selv at det ikke var Beckett, men skuespilleren Jack Benny som under en opptreden i 1952 viste ham den effekt pausen kunne ha.³² Elementer fra det tidlige forfatterskapet til Pinter som man kan hevde er Beckett-inspirert, er "fillefransen" i *The Caretaker* og *A Slight Ache*, og ikke minst kroppskomikken som fremvises i flere av de tidlige dramaene. Man kan også finne en likhet i temaet i dramaene *Waiting for Godot* og *The Dumb Waiter*, hvor det i begge dramaene fremstilles to menn som venter på noen som trenger en jobb utført. De separate fiksjonsuniversene til de to forfatterene er preget av et felles inntrykk av verden. Men mens Beckett fremdeles sørget over tapet av håpet og frelsen som en guddom kan gi, var guddommen og frelsen aldri til stede hos Pinter.

Det finnes også en klangbunn av Proust i begge de nevnte forfatterskapene; hukommelsen som utgangspunkt for fortellingene om menneskene, og dens feilbarlighet og foranderlighet. Proust hadde en term han kalte "ufrivillig minne": "the idea that a fragment of one's experience, suddenly overtaking one or conjured up from the depths of one's consciousness, can convey the full quality of the past."³³ Den kan spores i utgangspunktet for Pinters skriveprosess – minnet av et "bilde", og man kan for eksempel spore den i Edwards mimring i *A Slight Ache* om konas røde hår. Pinter skrev også et filmmanus med grunnlag i *A La Recherche du Temps Perdu*. Det ble ikke filmatisert, men det ble utgitt som bok i 1972, og siden fremstilt av BBC radio.³⁴

Av kritikeren Irving Wardle ble blant annet Pinters tidlige dramatik gitt betegnelsen "comedy of menace". Ordspillet med den tradisjonelle "comedy of manners" er lånt fra et D. Campton-drama, hvor "Comedies of menace" er undertittelen.³⁵ Det er rimelig å anta at betegnelsens popularitet kommer av at den treffer godt på noen punkter i det tidlige forfatterskapet. Av ordspillet kan vi lese antydningen til den klassiske, britiske komedien med humor basert på seder og skikker som var på moten, men også uhyggen og forundringen ved plasseringen av 'menace' sammen med 'comedy'. Det dekker den spesielle blandingen av det komiske med det skrekkelige: Latteren som du setter i vrangstrupen. Man ler midt i en forferdelig avhørscene i *The Birthday Party*, litt som man ler når man er redd. Som Pinter selv poengterte: "The old categories of comedy and tragedy and farce are irrelevant"³⁶

31 Ibid: 354

32 Ibid: 52

33 Ibid: 10

34 Hentet fra: http://www.haroldpinter.org/films/films_theproust.shtml , 08.03.12

35 Esslin (1992):42

36 Pinter (1977): 12

"Comedy of menace" sier noe generelt om tonen i en spesiell type drama, og den ble laget med disse dramaene i tankene. Altså vil en del av det som regnes som pintersk også være en del av det som slår an tonen i "comedy of menace"-betegnelsen. Sentralt i det tidlige pinterske dramauniverset er rommet:

Two people in a room – I am dealing a great deal of time with this image of these two people in a room. The curtain goes up on the stage, and I see it as a very potent question: What is going to happen to these people in the room? Is someone going to open the door and come in?³⁷

Av dette sitatet kan man også lese ut to andre betydningsfulle elementer hos Pinter. Det er relasjonene som fremstilles på scenen, mellom menneskene i rommet, og mellom dem utenfor rommet og dem i rommet. Og om man hører godt etter, hører man den underliggende skrekken som ligger i antydningen om at noen kan komme inn i rommet:

Obviously they are scared of what is outside the room. Outside the room there is a world bearing upon them which is frightening ... we are all in this, all in a room, and outside is a world ... which is most inexplicable and frightening, curious and alarming."³⁸

Relasjonene mellom karakterene er preget av ønsket om makt og av angsten – både for utsiden og for selve rommet. Hvem dominerer rommet? Hvem må jeg eventuelt la meg dominere av for å få bli i rommet? Men man kan ikke kontrollere livet: Noen ganger kommer det noen å banker på. Hva vil vedkommende, og hva vil han/hun i mitt rom? Det som kommuniseres mellom karakterene, blir derfor preget av denne terroren; om ikke eksplisitt, så i hvert fall på indirekte vis.

Et viktig aspekt ved det pinterske er det komiske; noe kan ikke kalles pintersk om terroren ikke blir blandet med komedien. Men akkurat det komiske aspektet ved Pinters dramatik har en tendens til enten å bli ignorert av kritikere, eller å ikke bli fremstilt i forestillingen i det hele tatt. Andre ganger kan det være omvendt. Som Pinter sa om *The Caretaker*:

I did not intend it to be merely a laughable farce...where the comic and the tragic (for want of a better word) are closely interwoven, certain members of the audience will always give emphasis to the comic as opposed to the other, for by doing so they rationalize the other out of existence...As far as I'm concerned, *The Caretaker* is funny, up to a point. Beyond that point it ceases to be funny, and it was because of that point I wrote it.³⁹

Christopher Innes beskriver godt Pinters hensikt med å bruke blandingen av motpolene som en teknikk: "What appear funny, viewed superficially, is simultaneously menacing, despicable or inhumane in terms of what the characters are experiencing. The comedy becomes a test of sensitivity that condemns those who laugh"⁴⁰ Videre poengterer han: "Pinter's aim is to make the

37 Esslin (1961): 235

38 Esslin (1992): 27

39 Innes: 342

40 Ibid: 342

audience re-evaluate their assumptions about themselves, and hence to question the society of which they are representatives."⁴¹

Det som også er viktig å legge merke til, ved siden av denne blandingen av komikk, grusomhet og makt/vold, er at maktkampen sidespiller med lett gjennkjennelige vennskaplige, familiære og ekteskaplige bånd. Meg og Peteys forhold i *The Birthday Party* er preget av et langt liv sammen, men de er også romslige og beskyttende overfor hverandre. Ben og Gus bryr seg om hverandre, tross alt. Det er akkurat denne blandingen av komikk, nærhet og terror – som skaper den spesielle underliggende spenningen som ikke blir konkret forløst – jeg vil karakterisere som det pinterske. Publikum får ikke ta del i karakterenes agenda, og man vet derfor ikke helt hva det er man egentlig overværer.

Etter *The Homecoming* (1964) følte Pinter seg ferdig med de to menneskene i rommet. I en samtale med Mel Gussow forteller Pinter: "I was indeed aware that something else was necessary for me. I couldn't go on with those damn doors." Gussow hevder også at *Landscape* (1967) og *Silence* (1968), som ble skrevet rett før *The Homecoming* (1964), og *Old Times* (1970) ikke har den samme fremtredende terroren som tidligere.⁴² Og dette kan stemme, siden disse dramaene spiller tyngere på hukommelsen som drivkraft i dialogene, fremfor fysisk agering og handling på scenen. Det hele forblir likevel tydelig pintersk, bare at terroren nå hviler mer i det utsagte. Konkurransen om dominansen er fremdeles tilstede, men rommet er ikke premien lenger. Med stykker som *No Man's Land* (1975), *One for the Road* (1984) og *Mountain Language* (1988) beveget dramatikken til Pinter seg på 1970- og 80-tallet mer over i det åpent politiske. Denne endringen kan komme av de erfaringene han gjorde seg som aktiv i PEN. Det er viktig å huske på at periodene i forfatterskapet ikke er absolutte; det er flere stykker som vil falle utenfor en slik generalisering – for eksempel *Betrayal* (1978) som er nesten eksplisitt biografisk. En annen del av forfatterskapet som kan være interessant å nevne, er dramatikken Pinter kom med rett etter *The Caretaker* og litt inn på 60-tallet: I 1959 presenterte han en rekke humoristiske revysketsjer, og dramaene i denne perioden – som *Night School* (1960), *The Collection* (1961) og *The Lover* (1962) – kan tolkes som mer "lettfattelige" enn de forutgående. Til denne perioden kan også *A Night Out* medregnes. Igjen kan forklaringen ligge i Pinters sterke personlighet og vilje til å skrive nøyaktig det som passet ham.

Hva som er en meningsfull fremførelse endret seg sterkt i løpet av 1900-tallet. Realismen mente at det var realistisk at karakterer fortalte hele sin forhistorie ved velformulerte setninger, slik at publikum skulle forstå hva det var som hadde skjedd forut for dramaets begynnelse. Dette skulle skje i "eksposisjonen", dramaets første del. Pinter omtalte "all 'didactic or moralistic theatre' as

41 Ibid: 343

42 Gussow: 18

'sentimental and unconvincing' ".⁴³

...the explicit form which is so often taken in twentieth century drama is...cheating. The playwright assumes that we have a great deal of information about all his characters, who explains themselves to the audience. In fact, what they are doing most of the time is conforming to the author's own ideology. They don't create themselves as they go along, they are being fixed on the stage for one purpose, to speak the author who has a point of view to put over.⁴⁴

Billington merker seg at Pinter, som Tsjekhov, hadde et sterkt ønske om at karakterene skulle dømmes på grunnlag av sine handlinger, ikke ved hvem som skapte dem.⁴⁵ Altså at forfatteren skal være upartisk overfor karakterene, og publikum mindre forhånds dømmende. Om sin egen form, som en motsetning til "titteskapeteateret", fremhevet Pinter hvordan vi faktisk møter mennesker:

A door can open up at any moment and someone will come in. We'd love to know who it is, we'd love to know exactly what he has on his mind and why he comes in, but how often do we know what someone has on his mind or who this somebody is, and what goes to make him and make him what he is, and what his relationship is to others?⁴⁶

I scener fra dagliglivet kjenner vi ikke forhistorien til studenten vi prater med i pausen på kurset. Vi kan bare anta noe, med utgangspunkt i det vi observerer. I en pamflett Pinter delte ut før andreoppsetningen av forestillingene *The Room* og *The Dumb Waiter* stod det følgende:

A character on the stage who can present no convincing argument or information as to his past experience, his present behaviour or his aspirations, nor give a comprehensive analysis of his motives is as legitimate and as worthy of attention as one who, alarmingly, can do all those things. The more acute the experience the less articulate its expression.⁴⁷

Dette er et element ved hans poetikk som er gjennomgående i hele karrieren.

Sjokkeeffekten i Pinters stykker var sterkt for de første teaterpublikumene. Men det viktigste for dem ble likevel å finne meningen med det som utspilte seg på scenen. Martin Esslin gjensforteller en anekdote om forfatteren: En dame skal ha sendt et brev til Pinter etter å ha sett *The Birthday Party*:

Dear Sir, I would be obliged if you would kindly explain to me the meaning of your play *The Birthday Party*. These are the points which I do not understand: 1) Who are the two men? 2) Where did Stanley come from? 3) Were they all supposed to be normal? You will appreciate that without these answers to my questions I cannot fully understand your play.

Hvorpå Pinter svarte følgende:

43 Innes: 330

44 Esslin (1992): 30

45 Billington: 187

46 Esslin (1992): 30

47 Ibid: 32

Dear Madam, I would be obliged if you would kindly explain to me the meaning of your letter. These are the points which I do not understand: 1) Who are you? 2) Where do you come from? 3) Are you supposed to be normal? You will appreciate that without the answers to your [sic] questions I cannot fully understand your letter.⁴⁸

Dette forteller to ting: 1) Pinter hadde klart å vekke publikums interesse nok til at noen faktisk sendte et brev i undring. 2) Han ville ikke diktere noen mening om dramaet sitt til publikum. Denne manglende interessen i å være didaktisk (å fremstille en mening vil på et eller annet plan være didaktisk), stammer kanskje fra måten han forteller at karakterene i dramatikken hans oppstår på:

All I know [...] is that blank sheet of paper in front of me, and then, when it's filled, I can't believe it. I don't throw away many sheets of paper that are filled. I do, of course, go over the sheets of paper many times. I regard myself as an old-fashioned writer. I like to create character [sic] and follow a situation to its end. I write visually – I can say that. I watch the invisible faces quite closely. The characters take on a physical shape. I watch the faces as closely as I can. And the bodies.⁴⁹

Pinter påstår å ikke vite hva som menes med alt i dramaene hans. Ved tolking av sitatet ser vi også at innholdet i dramaene hans er karakterfundert, og ikke idébasert. Om karakterene forteller han dette:

My characters [...] tell me so much and no more, with reference to their experience, their aspirations, their motives, their history. Between my lack of bibliographical data about them and the ambiguity of what they say there lies a territory which is not only worthy of exploration but which it is compulsory to explore.⁵⁰

Det fremgår dermed at Pinters dramatikkk består av utforskningen av møtet mellom ham selv og karakterene som oppstår i hans fantasi. Et kjent sitat som skulle følge Pinter resten av karrieren, synes jeg gir en treffende mening til dramatikken hans, selv om svaret kun var for å tilfredstille journalistene når de spurte hva dramaene hans handlet om: "The weasel under the cocktail cabinet."⁵¹

Det europeiske 20. århundre hadde, som andre århundrer, filosofer som satte spørsmålsteget ved, og endret de forutgående tankesettene. Man kan se Pinters samtidige dramatiske retninger i forholde til 1900-tallets gjeldene filosofiske tankegods. Da tenker jeg på dem som preget den første halvdel av det. De nedenfornevnte menneskene var noen av dem som satte dagsordenen for denne endrede oppfattelsen av det å være menneske, hvordan vi forholder oss til verden, og om begrepene mening og sannhet. To franske filosofer, sterkt preget av tysk filosofi, fikk mye oppmerksomhet også utenfor akademia på 1940-50 og 60-tallet. Den interessen som ble Jean-Paul Sartre (1905-1980) og

48 Ibid: 29

49 Ibid: 43

50 Ibid: 36

51 Billington: 204

Albert Camus (1913-1960) til del, kan ses i sammenheng med krigstraumene Europa gjennomgikk. Tanken om å trosse maktesløsheten, og å ta ansvar for egne handlinger, fremfor blind lydighet og minimal kontroll over eget liv, preget deres tenking. Dette er sterke temaer som finnes gjennomgående i litteraturen fra denne perioden, også i Pinters drama. Både Sartre og Camus er hovedskikkelser i den filosofiske og litterære eksistensialismen, det vil si at begge kan knyttes til tanken om at mennesket først og fremst 'er' i verden, og at de 'er' i verden i forhold til andre. Fordi mennesket er seg bevisst sin væren, kan det selv velge hvordan det skal være i verden. Ergo bestemmer det selv hvordan det skal håndtere situasjonen det er plassert i. Den "oppvåkningen" Europa fikk i forhold til seg selv i verden – ansvaret man har i forhold til seg selv og andre – kan spores i Pinters drama ved hvordan karakterene oppfører seg mot hverandre, og publikums reaksjoner ved å måtte forholde seg til det som skjer på scenen.

Selv om Sartre og Camus begge kan betegnes som eksistensialister, er det nyanseforskjeller mellom dem: Camus anså seg selv som absurdist, ikke eksistensialist. Vesensforskjellen mellom absurdisme og eksistensialisme ligger i den førstnevntes fokus på å leve og å handle med 'det absurde' – meningsløsheten i menneskets tilværelse, og den sistnevntes fokus på filosofisk utredningen av 'det absurde', slik at man kan leve bevisst. Ulikheten ligger kanskje i forskjellen mellom det å beskrive og det å bevisstgjøre. Om Pinter selv gjorde en vesensforskjell mellom dem, vites ikke. Ved Pinters bestridelse av absolutte sannheter, hans uttalelser om politikk og teateret, og fremstillingen av motgangen karakterene i dramaene hans møter, gjør at jeg finner en dramatiker med et eksistensialistisk tankegods. I 1942 gav Camus ut et prosaverk skrevet i essayistisk stil, *Le Mythe de Sisyphe*. Utgangspunktet for verket er tanken om selvmordet, og ansvaret det medfører å velge det bort. Velger man bort selvmordet, må man også tåle kjedsomheten, angsten og ensomheten. Tittelen på essayet henspiller på den greske myten om Sisyfos, som av gudene ble dømt til for all tid å dytte en stein oppover et fjell, til den trillet ned igjen. Myten ble i verket brukt som et bilde på mennesket i verden, og har siden blitt popularisert i kulturen som et dekkende bilde på menneskets alminnelige livssituasjon. Dette er dekkende for holdningene i Pinters dramatikk, til tross for en tematikk som har et iboende ønske om å fremprovosere handling og bevissthet (som jo også essayet ønsker å få leserne til å tenke over).⁵²

Et aspekt ved å utholde verdens iboende meningsløshet er å ikke falle for fristelsen å skape mening der det ikke nødvendigvis er mening. Dette er det veldig vanskelig å la være å gjøre i et Pinterstykke. De to nevnte filosofene (Camus og Sartre), står i en sterk relasjon til, og avhengighet av, fenomenologien, som også var et av utgangspunktene til den moderne hermeneutikken, som

52 For en videre lesning av Harold Pinter og *Le Mythe de Sisyphe*, og for såvidt Sartre, henviser jeg til John Stokes fotnote 10 i essayet "Pinter and the 1950s".

eksistensialismen også kan ses i forhold til. Den tyske fenomenologen Edmund Husserl (1859-1938) gjorde studier av det intersubjektive – den felles delte opplevelsen, fremfor den solipsistiske – og argumenterte tidlig for at mennesket ikke handlet uten en interesse i verden. Vi har en slags "omsorg" for den. Den tyske filosofen Martin Heidegger (1889-1976) ble inspirert av denne "omsorgen" som Husserl beskrev, og banet slik vei for tanker som preget hele vårt bilde av oss selv i verden, og hva vi kan vite om den. Det Heidegger gjorde oss bevisst på, var det faktum at verden allerede fantes når vi ble født: Vi fødes ved et punkt i en historie som stadig omskrives, og innenfra et språk og et tankegods vi verken kan velge eller tenke utenom. Fordi det er grunnleggende menneskelig å handle i verden med en egen interesse, og fordi vi ikke kan velge vårt utgangspunkt til den, speiles verden i vårt bilde – følgelig kan vi ikke erfare tingen-i-seg-selv. Vi kan ikke kjenne verden utenom våre forestillinger om den. Dette er dekkende for måten karakterene i den pinterske dramatikken handler på, og også for publikums mulighet til å motta forestillingene. Det er dette som både begrenser og muliggjør vår oppfattelse av oss selv og andre; det vil alltid være et element av projisering av oss selv på andre, som Pinter demonstrerer gjentatte ganger. En felles kritikk av filosofihistorien kan kobles til eksistensialistene, ved Sartres sitat "l'existence précède l'essence", og Heidegger ved hans argument for utgangspunktet til *Sein und Zeit* (1927): Den ontologiske filosofien har fokusert for mye på hva det er som finnes, ikke selve utgangspunktet for det å være menneske – hva det er å være. Også dette kan speiles i det pinterske plotet, og dermed tematikken – det er ikke plotet som vektlegges i dramaet, men hvordan vi er når vi er sammen.

En annen tysker som man fremdeles prøver å finne ut av hva egentlig mente, er Ludwig Wittgenstein (1889-1951). Språkteorien hans forteller noe om oss selv i forhold til språket, og hvordan vi forholder oss til verden ved språket. Wittgensteins utgangspunkt er en kritikk av "theory of direct reference". Dette er en teori som mener at et uttrykks mening ligger i det det peker på i verden. Følgelig er selve referansen benevnelsen referer til bestemt. Wittgenstein beskriver sin forestilling om språket ved en analogi til leken. Man forstår "language-game"-teorien som at språket fungerer etter et sett med regler i en spesiell form for menneskelig aktivitet. Språket har mening i denne samhandlingssituasjonen, men har ingen mening i verden, altså utenfor situasjonen. Språket må forstås ut fra situasjonen det ytres i, dets betydning/referanse vil endres alt etter hvordan det dukker opp i nye situasjoner. I seg selv uttrykker det ikke noe om verden. Følgelig er språket en funksjon. Som vi skal se, utgjør dette en forskjell i måten man leser Pinter på. Å tolke dialogene i dramaene utelukkende som informative og refererende vil gi et mer absurd inntrykk enn å lese dem som et spill mellom karakterene i den situasjonen de er i der og da. Et annet poeng som Wittgenstein fremfører tidlig i forfatterskapet, er en observasjon av menneskets erfaringsmuligheter,

og de språklig uttrykkelige begrensningene vi opplever: "Om det man ikke kan tale må man tie."⁵³ Dette skal vi se farger hele det pinterske forfatterskapet; det er mye man kan vise dramatisk som lar seg forstå bedre enn ved saklige dialoger.

På det psykologiserende plan finner man i den pinterske samtiden enda en tysker som har hatt betydning, Sigmund Freud (1856-1939). Psykoanalysen har ikke, som de andre teoriene, direkte tilknytning til litteraturen, men den har likevel påvirket litteraturteoriene. Fra denne psykologiske teorien har i sær tankene rundt drømmer og det ubevisste i menneskesinnet preget lesninger av litterære verk. I *Litteraturvitenskapelig Leksikon* står det om Freud: "I artikkelen «Dikteren og fantasiene» (1908) beskrives diktingen som en kompenserende fantasivirksomhet lik dagdrømmen, der ubevisste drifter omskrives i en akseptabel form."⁵⁴ Det ubevisste menneskesinn kan ikke leses direkte ved fiksjonelle karakterer, i og med at de er oppdiktet, men man kan analysere karakterene med de metaforiske verktøyene fra Freuds teori, hvor den mest kjente er ødipuskomplekset: Om sønnen som underbevisst ønsker å erstatte farens plass, og ubevisst handler etter det. Metaforene blir ofte hentet fra eldre mytologier, som myten om Oidipus, legendarisk dramatisert av Sofokles. Noen lesninger av Pinter som jeg kommer inn på, har denne teorien som utgangspunkt, men disse vil jeg argumentere mot. Allikevel er det én interessant idé i denne teorien som jeg finner anvendbar på noen av de pinterske karakterene, *das Unheimliche*; dette på samme tid fremmede men også gjenkjennbare.

Teaterlivet i det 20. århundret var svært mangfoldig, om man ser bort fra de mest kommersielle og tradisjonelle dramaformene. Man opplevde store fornyelser innenfor form, språkuttrykk, tematikk, scene, og i forholdet mellom publikum og scene. Antonin Artaud (1896-1948) og Bertholt Brecht (1898-1956) var i denne forbindelse to viktige navn. På mange måter er Brecht det politiske teaters "Gudfar", ved sitt episke drama. Denne dramaformen vektlegger samspillet mellom publikum og scene. I *Gyldendals Teaterleksikon* sies det at Brechts mål ved denne formen var å tale mer til intellektet enn følelsene, altså at teateret skulle være en demonstrasjon, ikke innlevelse. Studier av Marx førte Brecht over i en mer eksperimentell form, og didaktisk retning, hvor hans varemerke ble den såkalte "verfremdungs"-effekten. Poenget med denne var at skuespillerne på scenen nektet publikum å leve seg inn i dramaet, ved at de snakket direkte til deg, eller ved skilt, sangnummer og lignende. Man kan ikke si at Pinter er en del av denne dramatradisjonen, selv om vi skal se at han kan leses politisk, og at også han ønsket å oppnå en effekt på publikum som ikke bare var pur estetisk.

Mer nærliggende er det likevel å lese Pinter i forhold til teateret som fulgte Artaud. Hans

53 Wittgenstein (1921): 105

54 Litteraturvitenskapelig leksikon: 182

manifest om "grusomhetens teater" skulle bli en inspirasjon til flere etterkommere, blant annet absurddramaet. Skuespilleren og instruktøren Artaud ønsket å skape en "sprogets, gestussenes, attitudernes og musikkens metafysik." som skulle: "løsrives fra realisme og gængs psykologi." Videre sies det samme sted:

Han ville også ophæve scene-sal-princippet og i stedet skape kontakt mellom skuespillet og publikum i et felles rum. Dekoration og 'mesterværker' hørte heller ikke til i Artaud's teater, der med voldsomme fysiske bilder skulle hypnotisere tilskuerne og udløse chok-effekter ved at bevidstgøre underliggende primitive følelser.⁵⁵

Artauds største gace til teateret ble likestillingen av kroppen med ordet i teaterrommet. At Pinter lot seg inspirere av Artaud, kan vi se ved hans vektlegging av karakterenes bevegelser seg på scenen, blandingen av det skrekkelige og det komiske, og håpet om at sjokkeffekten og innlevelsen vil bevisstgjøre publikum.

Christopher Innes viser i boken *Modern British Drama, The Twentieth Century* til det problemet man har hatt, med å plassere Pinter dramahistorisk. Dette på grunn av de mange måtene man kan tolke stykkene hans på. Pinter uttalte selv om sin egen dramatik:

I have usually begun a play in quite a simple manner; found a couple of characters in a particular context, thrown them together and listened to what they said, keeping my nose to the ground. The context has always been, for me, concrete and particular, and the characters concrete also. I've never started a play from any kind of abstract idea or theory and never envisaged my own characters as messengers of death, doom, heaven or the milky way or, in other words, as allegorical representations of any particular force, whatever that may mean. Once there, he can be talked about but need not be lived with. In this way, it is easy to put up a pretty efficient smoke screen, on the part of the critics or the audience, against recognition, against an active and willing participation.⁵⁶

Det er altså en konflikt å spore, både blant kritikerne og i Pinter selv om hvordan man "skal" lese dramatikken hans. Likevel er det enkelte ting man fester seg ved når Pinter selv taler eller skriver. Martin S. Regal gjør en god observasjon, når han kommenterer følgende utsagn fra samme tale:

I'm not a theorist. I'm not an authorative or reliable commentator on the dramatic scene, the social scene, any scene. I write plays, when I can manage it, and that's all. That's the sum of it. So I'm speaking with some reluctance, knowing that there are at least twenty-four possible aspects of any single statement, depending on where you're standing at the time or on what the weather's like. A categorical statement, I find, will never stay where it is and be finite. It will immediately be subject to modifications by the other twenty-three possibilities of it.⁵⁷

Regals kommentar lyder:

55 Gyldendals Teaterleksikon: 61

56 Pinter (1976): 10

57 Regal: 16

That Pinter has reservations about his ability to state categorical truths is less important than the language he uses to voice those reservations. Claiming that he is 'not a theorist', the playwright then proceeds to deliver a six-page speech on the unreliability of language, while employing a style and a terminology that might be drawn from an introductory textbook on philosophy.⁵⁸

Selv Pinter kan utgi seg for å ikke være noe han er.

Den engelske bølgen med nye sosialrealistiske drama begynte med John Osbornes *Look back in Anger* (1956). Dette innledet en generasjon med såkalte "angry young men" – unge arbeiderklassemenn(esker) som var frustrerte over den etablerte engelske samfunnsstrukturen. Fordi disse dramaene ikke presenterer en løsning på problematikken de fremstiller, kan man med rette kalle karakterene anti-helter. Med tiden fikk denne retningen det lettere ironiske klengenavnet "kitchen-sink"-dramas, som følge av den repeterte bruken av kjøkkenkummen som kulisse ved fremstillingen av arbeiderklassehjem. Den første studien av nye engelske dramatikere etter 1956, ble gjort av John Russell Taylor i *Anger & After* (1962). I denne boken finner vi et lite kapittel om Pinter, rett før epilogen. Arbeiderklassemiljøer, arbeiderklassesosiolekter, sinte, unge menn og oppvaskkummer finnes i Pinters tidlige dramatik, derfor omtaler Russell Taylor ham i samme bok som, men plasserer han på siden av resten av 1956-generasjonen: "[T]here are very few who fit completely into the place allotted to them, without overlapping. But with Harold Pinter the system just breaks down. [...] Where should he be placed?"⁵⁹ Hvorpå han svarer: "The only answer is by himself, a position to which his unique eminence among the writers we have been considering would in any case surely entitle him."⁶⁰ Ikke bare Russell Taylor hadde vansker med å finne likhetstrekk mellom samtidige, unge dramatikere og Pinter, Austin Quigley fremhever at:

[John Russell] Taylor's 1962 publication took the position that Pinter simply could not be placed in the book's schematization of developments on the English stage, and Esslin placed him vaguely on the fringes of the Theatre of the Absurd among the "parallels and proselytes."⁶¹

Altså var det to kritikere som verken kunne plassere ham i den samtidige, britiske teaterscenen.

Esslin og Russell Taylor delte ellers mange felles inntrykk av Pinters dramatik. For eksempel mente de at dramatikken hans var preget av en mangel på kommunikasjon mellom karakterene, eller en mangel på mellommenneskelig forståelse. Opplevelsen av det pinterske språket som poetisk, fremfor prosaistisk. Likevel kan man si at Russell Taylor forholder seg noe mer nøkternt i sine lesninger enn Esslin som strekker seg etter symboler og allegorier. Russell Taylor trekker frem begrepet psykologisk realisme⁶² i *Anger & After*, mens Esslin forlater England

58 Ibid:16

59 Russell Taylor (1962): 323

60 Ibid: 323

61 Quigley: 6

62 Russell Taylor (1962): 343

og sammenligner Pinter med en dramatisk retning som stod sterkere på fastlandskontinentet, absurddramaet. Esslins bok om absurdteateret, *The Theatre of the Absurd* (1969), er fremdeles aktuell, men man må kunne si at kapittelet om Pinter er noe utdatert, i hvert fall er det omdiskutert. Når man begynner å lese om Pinter er det gjerne Esslins lesning av ham som er det første en møter. Dette fordi på mange måter er det Esslin som startet dialogen om Harold Pinter. Fordi Pinter i samtiden ble oppfattet som obskur og mystisk – ulogiske dialoger, opplevelsen av en mangel på kommunikasjon mellom karakterene, uforståelige handlinger, en utradisjonell plotoppbygning, og blandingen av det komiske og det tragiske – var det "logisk" av Esslin å plassere ham sammen med absurdistene.

Esslins symbolske lesning av Pinter deler han med med den psykoanalytiske lesetradisjonen av ham. I Susan Hollis Merritts studie av resepsjonen av Pinters dramatik, *Pinter in Play* (1990), trekker hun frem Lucina Paquet Gabbards psykoanalytiske drømmetolkning av Pinter. Også den kanskje mer kjente psykoanalytikerens Lois G. Gordons freudianske lesning av ham bør nevnes. I nærhet av, men likevel adskilt fra psykoanalysen, trekker Merritt i kapittelet foran frem Kathrine H. Burkemans mytekritikk basert på arketyper. Foruten et fellesskap med symbolsk tolkning, har de tre verkene en base i de gamle mytologiene: I psykoanalysen (og freudiansk lesning) brukt som metaforer på det menneskelige underbevisste og fortrenge ønsker, i mytekritikken som en strukturalistisk modell på de felleskulturelle, gjentakende ritualene i kunsten, basert på figurer, motiver og handlingsmønstre, altså arketyper.

Et av de mest omdebatterte elementene i den pinterske dramatikken er språket. Jeg har allerede pekt på hvordan både Esslin og Russell Taylor så på det pinterske språket som ulogisk, og det er grunn til å tro at Esslin plasserte ham blant absurdistene på dette grunnlaget. I *Pinter, The Playwright* avslutter Esslin med et kapittel kalt "Language and Silence". I dette kapittelet beskriver og grunngir Esslin de karakteristikkene som skal danne basen for all senere diskusjon av det pinterske språket. Vi har alt sett hvordan Esslin sammenligner Pinter med Tsjekhov, altså at språket har en subtekst og slik uttrykker følelser som ikke kommer direkte til uttrykk. Dette blir en kontrast til det retoriske i teatertradisjonen: karakterer mente det de sa, og språket var der for informasjonens del. En konsekvens av å ville skille seg ad med denne retorikken, var å legge inn elementer fra den faktiske dagligtalen – altså tautologier, assosiasjoner og repetisjoner. Et annet element Esslin trekker frem, er hvordan det pinterske språket er et handlende virkemiddel: "Here the language has almost lost its rethorical, its informative element and has fully merged into dramatic action."⁶³ Eller som han senere presiserer: "What matters in most oral verbal contact therefore is more what people

63 Esslin (1992): 229

are *doing* to each other through it rather than the conceptual content of what they are saying."⁶⁴

Dette inntykket deler Esslin med Quigley, men likevel skulle de ende opp i uenighet.

Quigleys *The Pinter Problem* (1975) har som utgangspunkt det problemet Pinterkritikere har hatt med å beskrive Pinter, og som derfor hele tiden har vist til noe annet som er både mystisk og tildekt. I starten av kapittel 2, "The Language Problem", eksemplifiserer han ved å sitere Esslin: "[Pinter's work has the] ability to express the inexpressible, to transcend the scope of language itself..."⁶⁵ Quigley argumenterer så for å en lingvistisk tolkning av Pinter, med Wittgensteins språkteori som utgangspunkt for tolkningen. Isteden for å se dramatikken i et symbolsk lys ser Quigley på hvordan karakterene snakker sammen og hva de faktisk gjør på hvilket tidspunkt, for slik å definere situasjonen. Esslin svarte på tiltalen ved en anmeldelse av boken:

This is very clearly stated—I refer to it merely because I know my own work better than that of others—in my monograph on Pinter; but, of course, Mr Quigley, who was merely reading it to find fault, did not notice it because he was not trying to understand what was being said, merely to confirm that his self-made terminology was not being employed. For, having discovered the obvious and having failed to notice that others had not stated the obvious, merely because they felt that stating the obvious was a waste of time, Mr Quigley has constructed himself a terminology for the obvious and then laboriously applies it. Having proved that there is no such thing as a subtext, he then fills a further 200 pages with a detailed explication of the plays, which, as any actor or director could have told him, is merely a very laborious and boring exposition of the subtext of four of Pinter's plays, *The room*, *The caretaker*, *The homecoming* [sic] and *Landscape*, and at that neither very perceptive, nor even wholly accurate.⁶⁶

Distinksjonen mellom subtekst og den mellommenneskelige relasjonen Quigley prøver å diskutere er kanskje ikke åpenbar, men slik jeg forstår det, prøver Quigley å definere denne relasjonen ved teksten, fremfor å henvise til noe "skjult", som man med rette kan mistenke Esslin for å gjøre.

Vi har allerede vært inne på Pinters overgang til et mer åpent politiske drama. Dette førte til en usikkerhet rundt tolkningen av de tidligere dramaene hans: var han politisk helt fra begynnelsen av? "[I]n 1958," critics saw Pinter's plays "as having no relation to the outside world at all"; his plays were, Pinter recalls, "dismissed as absurd rubbish" by most critics."⁶⁷ Hollis Merritt diskuterer denne problematikken i kapittelet "Pinter and Politics" i *Pinter in Play*. Pinter uttalte selv at han ikke skrev politisk tidlig i sin karriere:

When Bensusan gave him [Pinter] another opportunity to discuss his political concerns in 1966, Pinter himself tended to deemphasize their importance to his early work. Though qualifying the impression that he was "indifferent" to politics and indicating that his political consciousness was still developing, he nevertheless questioned the relevance of politics to his social role as a playwright, focusing on his violent dislike of politicians and political ideologies and how such violence characterized his life and his work.⁶⁸

64 Ibid: 230

65 Quigley: 32

66 Hentet fra: <http://www.english.fsu.edu/jobs/num02/Num2Esslin.htm> , 07.09.12

67 Hollis Merritt: 178

68 Ibid: 173

Pinter forteller også om sitt politiske syn på den tiden:

I wouldn't say that my political awareness during those years was dead. Far from it. But I came to view politicians and political structures and political acts with something I can best describe as detached contempt. To engage in politics seemed to me futile. And so, for twenty years or so, in my writings I simply continued investigatoinis into other areas.⁶⁹

I ettertid har allikevel både kritikere og Pinter selv kommet frem til at noe politisk var det dog: "As Mel Gussow has observed more recently, "In retrospect... {Pinter} can identify the political content in his plays, which he can trace back to 'The Birthday Party' and 'The Dumb Waiter'."⁷⁰

Esslin merker seg likevel følgende, som en kommentar til et av Pinters mer åpenbart politiske drama: "

"To what genre do Pinter's anti-torture tracts belong?" To consider *Mountain Language* "straightforward documentary drama" is problematic because "the aestheticism...the beautiful way in which it is done, undercuts the documentary quality. Real torture is much more messy, much more sordid".⁷¹

Betyr det at noe er vakkert utført at det ikke kan være groteskt?

Hollis Merritt trekker også frem flere kritikere og debatterer i hvilken grad man kan kalle Pinters dramatikkk politisk fremfor sosial. Ut fra Rabey's kriterier⁷² vil et politisk drama, for eksempel et av Brecht, ha et didaktisk formål – å belære publikum for slik å endre *status quo*. Sosialdrama vil heller fokusere på fremstillingen av samfunnet, og ikke nødvendigvis komme med noen løsninger eller antydninger til løsninger på problematikken. Hollis Merritt konkluderer kapittelet med sin egen (politiske) lesning av Pinter:

For a writer opposed to social and political injustices, talking is not enough [...] Pinter has become much more explicitly political in his work and his life, even concentrating much more on his political activities and on giving readings and taking part in meetings ("talk") than on writing. [...] Contrary to what he himself said early on, Pinter is not *either* "writing for myself" or "writing for the theatre"; he is doing *both*. As writers like Pinter continue to write both for themselves and for others, they encourage progress towards social justice and even world peace.⁷³

Rabey gjør også en distinksjon mellom politisk drama og politisk teater: Det politiske drama ønsket å influere borgerne for å endre "folkemeningen", mens det politiske teater var arbeiderklassens teater og dermed et aksjonsorientert teater.⁷⁴ Tross den sterke politiske retorikken i utsagnet ovenfor er jeg likevel enig i at dette ble Pinters veg. La meg derfor, som Hollis Merritt, sitere en viss Roof:

69 Ibid: 178

70 Ibid: 178

71 Ibid: 179

72 Ibid: 180

73 Ibid: 194

74 Ibid: 182

Yet in "urging a different way to see" – and different ways to hear and feel as well, I would add – like Beckett's *Catastrophe*, Pinter's political plays do "propose a theatrical model for that seeing different from the analytical disengagement of Brecht's alienation-effect. Committing theatre to political action in a most direct way, Pinter and Beckett involve both stage and audience in an enactment of the oppression theatre embodies and exposes."⁷⁵

Min tilnærming til Pinter er preget av et både/og, fremfor et enten/eller, når det kommer til teoretiske utgangspunkt ved lesninger av ham. Jeg mener at akkurat det mangfoldet av potensielle muligheter som ligger i dramatikken hans underbygger et *plethora* av lesninger, og at dette har betydning for dramaet like mye som for kritikerne. Dette innebærer ikke at "anything goes". Det er ved sammenstillingen av teoriene man finner punktene som kan danne den gjennomgående linjen man kan møtes på. For eksempel finner jeg at 'das Unheimliche' er et interessant verktøy å se enkelte pinterske karakterer gjennom. Samtidig har jeg en tilbøyelighet til å lese Pinter komisk. Dramatikken er komisk, og man må derfor ikke unnlate å ta dette med i helhetsvurderingen, på lik linje med det tragiske. Samtidig som jeg forholder meg til hva som er skrevet om dramaene, forholder jeg meg like mye til den dramatiske teksten, med de konsekvenser det har for min lesning. Dette er en komparativ studie, og følgelig vil jeg sammenligne de utvalgte dramaene.

Man kan diskutere hvorvidt enhver lesning er en hermeneutisk lesning. Det vil si, kan man i det hele tatt si at en lesning, eller en tekst, er autonom – som er nykritikkens utgangspunkt – eller objektiv – som er formalistenes utgangspunkt – eller er den et resultat av leserens og forfatterens historiske samtid? Hermeneutikkens metode er møtet mellom forståelseshorisonten og fordommene, og helheten og delen. For å forstå en del av verket må man se hele i verket sammenheng, men for å se hele verket må man overskue enkeltdelene. Ved mitt utgangspunkt for lesning av Pinter, og ved min sammenlignende tilnærming til dramaene er dette en hermeneutisk studie av Pinters verk. Jeg støtter meg til Heideggers elev, Hans Georg Gadamer og hans sitt utsagn om at hermeneutikk ikke er en metodelære men et universalt utsiktspunkt for ethvert menneskes inntak av verden. Også Wolfgang Iser's redegjørelse for lesernes (her publikums) "fylling" av "tomme hull" med mening, det vil si lesernes konstruering av bindeleddene mellom enkeltdelene i det som fortelles, demonstreres ved både min lesning og kritikerens lesning av Pinter. Mitt valg av problemstilling aktualiserer også Gadamer's kollega H. R. Jauss' teori om hvordan det historiske til enhver tid betinger og begrenser utgangspunktet for resepsjonen av et kunstnerisk verk – hver generasjons lesning av et verk vil være en ny lesning av verket, med nye forståelser som ikke var mulig for generasjonen før den. Dette fremgår av mine analyser ved implementeringen av flere ti-års lesninger av Pinter.

75 Ibid: 186

Kapittel 2: *The Dumb Waiter*

It was quite obvious to the actors that the chap who is upstairs and never seen is a figure of authority. Gus questions this authority and rebels against it and therefore is squashed at the end, or is about to be squashed. The political metaphor was very clear to the actors and director of the first production in 1960. It was not, however, clear to the critics of the time...that it was actually *about* anything.

Harold Pinter (Hollis Merrit: 178)

De tre utvalgte kortdramaene fra det tidlige forfatterskapet til Harold Pinter har ikke blitt like mye omskrevet som de lengere dramaene fra samme periode. I sitt oppsummerende verk *Modern British Drama* (2002), nevner ikke Christopher Innes *A Slight Ache* og *A Night Out* som viktige verk. Det er typisk at de mindre dramaene i et forfatterskap får mindre oppmerksomhet i et retrospektivt, helhetlig, og sammenhengende perspektiv, med de lengere dramaene som hovedpunkt og endemål. Detaljene blir derfor ignorert. Jeg håper å belyse detaljer i de tre utvalgte kortdramaene, for slik å finne fellestrekk med *The Birthday Party*, men også forskjellene.

The Dumb Waiter er Pinters andre en-akter. Dramaet har to synlige karakterer på scenen, Ben og Gus, og en aktiv kjøkkenheis. Kjøkkenheisen indikerer flere handlende karakterer, om enn usynlige. Scenebildet forestiller det samme kjellerrommet gjennom hele akten. Kjøkkenheisen er plassert sentralt i rommet, midt mellom to senger som står inntil bakveggen. Over den høyre sengen er det et bilde av elleve cricketspillere. Ved kjøkkenheisen er det et talerør⁷⁶, men dette redskapet blir ikke utpekt for publikum før et stykke ut i plotet. Rommet har to utganger: Sideteksten forteller at den til høyre går mot en gang, og at den til venstre leder til et kjøkken og et toalett. Fra hovedteksten forstår man, ved Gus sine kommentarer, at rommet ikke har noe vindu og at det kan klassifiseres som "a dump": "You'd get rheumatism in a place like this, if you stay long." (Pinter, 1976: 135)⁷⁷

Rommet har en dobbelthet ved seg. Kjøkkenheisen og kjøkkenet forteller at rommet har vært bygningens kjøkken en gang, kanskje til en restaurant, et hotell, eller en velstående familie. Sengene forteller at rommets gamle bruk er avsluttet, og at man nå sover i dette rommet. Kanskje er det et utleierom, kanskje er det et privat tilholdssted. Uansett eierskap forteller sengene at noen er i rommet over en lengere tid ad gangen. Man tenker fort på lite velholdne mennesker, eller folk som holdes der mot sin vilje.

76 Med talerør menes her et kommunikasjonsmiddel mellom rom/etasjer i et hus. Kommunikasjonsmiddelet i dette dramaet er en tidlig form for ICom, hvor det antageligvis er et rør innlagt i veggen hvor stemmen til den som taler bæres uforsterket gjennom røret i veggen.

77 Sidehenvisninger til primærverket vil heretter kun bli avmerket med sidetallet i en parentes etter sitater.

Som sin mentor, Beckett, gjør Pinter jevnlig bruk av beskrivende sidetekster. Ved en gjennomlesning av dramaet er det lett å overse den effekt lydene som er beskrevet i sideteksten har på publikum, og hvordan lydene er viktige for publikums opplevelse av bygningen som omkranser rommet. Lyden av kjøkkenheisen i bevegelse kommer som et sjokk på karakterene, men også på publikum. Lyden er likevel ikke bare en høy, skremmende lyd, den understreker også at rommet er en del av en større bygning. Det er altså flere rom enn det publikum kan se, og flere innganger enn de synlige dørene. Den malplasserte lyden av toalettet er ikke bare komisk; den fremstiller også et usynlig toalett for publikum. Ikke bare forteller lydeffektene om andre rom, men også om andre usynlige rekvisitter. Karakterenes utsagn får flere steder tonespesifikke beskrivelser, som "menacing" og "vehemently". Disse tonelagene forandrer ikke det visuelle inntrykket av rommet, men den forteller indirekte om stemningen i det.

Også en mengde pauser og stillheter er anmerket i dramaets sidetekst. I en fremførelse vil det ikke være noen distinksjon mellom disse, da man ikke leser opp sideteksten på scenen. Om man ikke har lest dramaet på forhånd, vil man heller ikke vite hvor kalkulert avbruddene er. Det er vanskelig å skulle si nøyaktig hva forskjellen mellom stillhets- og pauseanmerkningen er, og om de er systematiske og betyr det samme hver gang de brukes. Men noe kan man si. En selvsagt bruk av "silence" er når det er helt stille på scenen, når ingen snakker eller beveger seg. "Silence" brukes også ofte når temaet som kommer opp er sårbart, som en slags pinlig stillhet, bare at det ikke oppleves som pinlig, men ekkelt. Ben bytter ofte samtaleemne etterpå, som om han ikke vil eller kan svare:

BEN. Who what's going to be?
They look at each other.
GUS (*at length*). Who it's going to be.
Silence.
BEN. Are you feeling all right?
GUS. Sure.
BEN. Go and make the tea.
GUS. Yes, sure. (144)

"Pause" brukes ofte når Gus i en dialog ser situasjonen an, om han kan fortsette, eller hvordan han kan fortsette. Noen ganger vet han ikke helt hva han skal svare Ben. Ordet markerer også steder hvor Ben ikke svarer:

GUS. I'd remember Tottenham.
BEN turns on his bed to look at him.
BEN. Don't make me laugh, will you?
BEN turns back and reads. GUS yawns and speaks through his yawn.
GUS. When's he going to get in touch?
Pause.
Yes, I'd like to see another football match. I've always been an ardent football fan. Here, what about

Avbruddene er fordelt ulikt utover i teksten; noen steder er de fremtredende, andre steder brukes de nesten ikke. Når kjøkkenheisen blir fremtredende og de får flere bestillinger de skal effektivere, er det få avbrudd. En vending inntreffer når karakterene gir opp ovenfor kjøkkenheisen: Når de er tilnærmet apatiske i forhold til situasjonen de befinner seg i, blir avbruddene igjen fremtredende. Når de snakker lett om fotball, er avbruddene få, men når samtalen blir vanskelig, som når Gus stiller spørsmål, kommer avbruddene tilbake. Også ved stillstand i handlingen, når karakterene ikke helt vet hva de skal gjøre, er avbruddene merkbare. Slik blir disse anmerkningene ikke bare rytmen i, og et barometer for stemningen – hva man kan/ikke kan snakke om – men grunnet deres innvirkning på handlingene blir de en del av dramaets innebygde klokke.

Allerede før karakterene begynner å snakke, sitter publikum med flere inntrykk av hva slags karakterer Ben og Gus er. Pantomimen i åpningsscenen er i så måte talende: Mannen som leser i avisen fremstår som mer intelligent enn den andre, som sliter med å knytte skolissene sine.⁷⁸ Samtidig virker den mindre intelligente mer vennlig enn han som rister med avisen og later som om han ikke er interessert i hva den andre foretar seg. De komiske repetisjonene som utspilles i denne pantomimen, får en til å tenke på rutiner fra stumfilmæraen, med kjente aktører som Charlie Chaplin, Buster Keaton, og Laurel and Hardy, hvor man måtte overdrive gester i mangel av lyd: Ristingen med den venstre foten, så den høyre, studien av skoene, skolisseknyttingen, den nøye avislesningen, og ristingen også med denne, den gjensidige stirringen over avisen. Og ikke minst radarparet med komplimenterende roller, der den ene er hjernen og den andre står for den fysiske akrobatikken.

Denne pantomimen henspiller ikke bare på fordums tider hvor man ikke hadde kombinert lyd og bilde, men også på tiden før filmmediet. "The dumb-show" er et grep brukt av dramatikere siden Senecas tid.⁷⁹ Shakespeares *Hamlet* innbefatter teaterhistoriens mest kjente eksempel, når kongeparet overværer forestillingen på slottet. Dette spillet i spillet er ment å skulle peke på og forspeile senere hendelser i dramaet.⁸⁰ Michael Anderson skriver følgende om betydningen av pantomimen i *The Dumb Waiter*, selv om han ikke utpeker det som hverken pantomime eller "dumb-show", i *Anger and Detachment, A study of Arden, Osborne and Pinter*: "In the opening scene, Ben's marginal superiority over Gus is expressed visually by the fact that he is in possession

78 I Esslins kritikk av dramaet i *Pinter, The Playwright* hevder han det motsatte av meg, at Gus er den mer intelligente av de to.

79 Henvisningen til Seneca er hentet fra en parentes i *Litteraturvitenskapelig Leksikon* (2007), under "dumb show", side 46.

80 Hovedpoenget med "The dumb-show" er å foregripe fremtidige hendelser, og det er derfor ikke kun en metadramatisk kommentar.

of the newspaper."⁸¹ Hvorvidt avisen viser at Ben er Gus overlegen, kan diskuteres, men scenen bærer i hvert fall et frempek i seg. Et annet interessant frempek i scenen finner man med bevegelsene som etablerer publikums forventning til karakterene. Ved kroppsbevegelsene fremvises ikke bare typer og komikk, men også Bens passivitet og Gus' nysgjerrighet. Gjennom hele dramaet ligger eller sitter Ben i "sin" seng, og reiser seg kun opp når han reagerer med sinne eller frykt. Gus beveger seg i rommet, fra sin egen seng til Ben sin (noe som Ben reagerer veldig sterkt på), han utforsker rommet (finner bildet av cricketspillerene og oppdager talerøret) og er den eneste av de to som forlater det. Man kan anta at dette viser personlighetstrekk, eller man kan anta at Ben ikke er nysgjerrig fordi han har vært i huset før. Om man ser forbi talerørscenens åpenbare komiske effekter, viser den at Ben har brukt et slikt apparat før, selv om han ikke helt mestrer det.

Når stumheten fra første scene brytes, legger man merke til at dialogene har en likhet med komediene fra 1940-1950-tallet. Om man har Abott & Costellos rutine "Who's on first?" friskt *in mente*, får man en merkelig følelse av *dejà vu* når man hører noen av samtalene mellom de to karakterene. For eksempel når de diskuterer om det heter "light the gas", eller "light the kettle". Dialogene følger det samme mønsteret, den samme formen: Repetisjonene av spørsmål og svar, samt avbruddene i dialogene. En annen filmsjanger som man også etterhvert får assosiasjoner til, er gangsterfilmen. Revolverene, antrekket deres og rutinene de utfører i forhold til sikring av inngangene, avslører yrket deres før det faktisk antydes. Ved siden av å ha skurkeassosiasjoner, fungerer også revolveren som Tsjekhovs pistol.⁸² Revolveren må brukes, og slik er også dette et frempekende element.

Analyser av *The Dumb Waiter* har fokusert mye på kjøkkenheisen, da den har den største spenningskapende, dramaturgiske funksjonen og dessuten er terrorkatalysatoren. Som revolveren som hentes frem fra under dyna (og slik er med fra starten av), må den brukes. Kjøkkenheisen har en viktig dramaturgisk funksjon for forløsningen av karakterene og plotet, men det er det den er, et dramaturgisk grep.⁸³ Dette er historien om Ben og Gus, og ikke om kjøkkenheisen. Fortellingen har en iboende kvalitet til å kunne formidles og tolkes som en exploitation-film,⁸⁴ kanskje titulert "The Terror from the Little Elevator!", om man fokuserer ensidig på terrorern ved kjøkkenheisen.⁸⁵ Ikke bare er det viktig å merke seg dramaturgiske funksjoner, men også balansen mellom det komiske,

81 Anderson: 91

82 "Tsjekhov's gun": Om en rekvisitt plasseres på scenen må den brukes.

83 Man kan lese kjøkkenheisen som et metaforisk sugerør mellom to ulike klasser, i og med de økonomiske forskjellene fremstilt ved dem som kontrollerer kjøkkenheisen, og Ben og Gus' arbeiderklassebakgrunn. Men den kan likevel være en dramaturgisk funksjon. I mer symbolske lesninger av dramaet kan den også forstås som et bindeledd.

84 Exploitation-film betegner en sjanger hvor filmene er preget av lave budsjetter og lav moral. Det vil si dårlig kvalitet og mye vold og sex.

85 Dramatisk sett kunne dette ha vært en Q. Tarantino-film, selv om ikke det underliggende i dramaet ville ha vært fremtredende. Leiemorderne i *Pulp Fiction* har visse kvaliteter som minner om leiemorderne i *The Dumb Waiter*.

det tragiske, det spennende, det skrekkelige, og de "nære relasjoner". Eksempler på ubalanserte adaptasjoner er BBCs fjernsynsdramatisering fra 1985, hvor det skrekkelige og tragiske blir fremhevet på bekostning av komikken⁸⁶. Også premieren på dramaet i Frankfurt i 1959 ryktes å ha hatt den samme disponeringen. En slik vinkling gjør dramaet mindre plastisk, og fjerner halve spillets register.

Pinter var en filminteressert mann, og i sin ungdom skal han ha uttalt: "Film is more promising as an art form than Theatre."⁸⁷ Ikke bare Pinter kan sies å ha hentet mye inspirasjon fra kinobesøkene sine; også Beckett må sies å bruke grepene fra det tidlige filmmediet. Den fysiske humoren er gjennomgående for begge de ovennevnte. Det er noe "beckettiansk" over måten Gus og Ben håndterer tingene på, spesielt Gus. Sigarettpakken, fyrstikkene og fyrstikkesken er noe Gus repeterende kommer tilbake til og fikler med. Denne leken med og nysgjerrigheten i forhold til tingene er noe man finner mye av hos Becketts karakterer; som Hamms lek med det utstoppede lekedyret i *Endgame*. Et annet gjennomgående trekk som man også finner hos begge dramatikerne, er karakterenes utsettelse av å utføre handlinger, eller at de sier at de skal gjøre noe, men likevel ikke gjør det. Gus kommer aldri så langt at han får laget teen. Det er ikke bare gassens skyld; ved ett tilfelle setter han seg ned rett etter at han sier at han skal gå for å lage te. På samme måte er det i avslutningen av *Waiting for Godot*, hvor karakterene sier de skal gå, men står helt stille.

Det umiddelbare inntrykket av *The Dumb Waiter* gir en følelse av at det verken har de klassiske plotmodellene i aristotelisk⁸⁸ tradisjon, eller den klassiske *Freytags pyramide* som forbilde.⁸⁹ Å karakterisere dette som et tradisjonelt "well-made play" føles feil. Heller ikke mer moderne karakteristikk av et drama som "utfoldelse av en tilstand"⁹⁰ er dekkende; der det ikke skjer så fryktelig mye i et moderne drama, som i et Beckettstykke, så skjer det faktisk noe i et Pinterstykke. Men dette noe kan være vanskelig å gripe, fordi Pinter verken presenterer karakterene eller handlingen; man blir kastet ut i det når dramatiseringen begynner. Og når dramaet er slutt, presenteres heller ingen tydelig løsning på konflikten. Det føles som om noen har klipt vekk de siste bildene på avslutningen av filmrullen. Til tross for dette innhar den pinterske dramatikken en strategisk spenningsoppbygning og et avsluttende crescendo, og det uten at publikum har

86 Se mediaressurser for nettside med filmatisering.

87 Billington: 15

88 Den aristoteliske plotstrukturen vil si en nødvendig og realistisk plassering av dramaets hendelser i et hendelsesforløp. Man starter med en eksposisjon (innledende om karakterer og situasjon), karakteren(e) skal så, om det er et godt drama, oppleve en peripeteia – omslag i tilværelsen (lykke til ulykke) – hans skal så lide ved denne endringen (pathos), for så å oppleve en innsikt i sin situasjon, grunnen til karakteren(e)s lidelse (anagnorisis), og slik ende dramaet med en forsonende løsning.

89 Freytags pyramide er bygd med det engelske fem-akters renessansedramaet som forbilde. Man starter med en innledning hvor situasjonen/konflikten blir presentert, konflikten vil så tilspisse seg mot et høydepunkt, hvor den ender med en katastrofe – med en løsning på knuten mot slutten.

90 Helland og Wærp: 53

forhåndskunnskaper om karakterne og anti-klimakset som skapes ved mangelen på én løsning på slutten av dramaet. Dette er ikke uventet, da det kommer fra en dramatiker som ved flere anledninger kommenterte det urealistiske ved dramatradisjonens eksposisjoner. Den generelle og belærende innledningen og avslutningen omskapes til en individuell belønning for den tolkende og oppmerksomme publikummer underveis i, og etter dramaet. Man kan med rette mistenke Pinter for å leke med forventede plotstrukturer, både for å latterliggjøre karakterene og for å spille på publikums vaner. Men parallelt med denne distanseringen fra tradisjonelle oppbygninger er også Pinter avhengig av konflikter for at hendelser skal utspillest og slik ikke kun forbli en tilstand. Også hans parodiforsøk er avhengig av den plotstrukturen de distanserer seg fra. Jeg vil komme tilbake til Pinters dramatik i forhold til plotmodeller og spenningskurver avslutningsvis i avhandlingen.

Spenningen i *The Dumb Waiter* er ikke umiddelbart tilstede. Det første man møter, er den avvæpnende komikken i pantomimen. Det blir med en gang gjort tydelig at hendelsene på scenen er jobbrelatert, ved at dialogene minner om samtaler mellom kolleger. Det snakkes også om en "han", sannsynligvis en sjef av et eller annet slag. Det er fremdeles ikke noen spenning inne i bildet, men mer en nysgjerrighet overfor karakterene på scenen. Etterhvert, når Gus begynner å snakke om rommet og beskriver de rommene de har vært i tidligere i sammenheng med jobben, begynner man å ane at dette ikke er en vanlig jobb. Og når Gus omtaler "han" i negative ordelag, til en kollega som ikke er enig, aner man spenninger mellom kollegene og spenninger mellom disse og "han". Den stansen som ble foretatt om natten, er kanskje den første spenningsvekkeren, men samtalen rundt hendelsen dysser virkningen av den ned. Men når en konvolutt dyttes inn under døren under en fotballdiskusjon, begynner en bang anelse å melde seg, og den bekreftes når revolveren trekkes frem fra under puta: Dette er verken business-menn eller konstruksjonsarbeidere. Fremdeles kan de jobbe for MI5, men noe ved karakterene gjør at man ikke automatisk forestiller seg dette. Dialogen som følger trekker igjen fokuset vekk fra selve hendelsen, og det hele blir absurd i og med at de to ikke snakker om hva som har skjedd, men heller begynner å krangle om rett ordbruk.

Når Gus sier at han lurte på hvem det gjelder i natt, skjønner man hensikten med å legge en revolver under puta i starten av dramaet; noen skal henrettes. Selv om ganske mye settes i sammenheng og avsløres ved dette, er det likevel ikke like spennende som når konvolutt dyttes inn under døren. Kanskje man allerede har forventet det? Fordi kjøkkenheisen og talerøret er plassert på scenen må de ta aktivt del i handlingen. Det kommer dog som et stort sjokk når brakket gjenlyder, og surrealiteten ved dens normale aktiviteter er overveldende.⁹¹ Vi vet jo ikke om det er en restaurant der oppe eller ikke. Ben forteller om en kafé som er nedlagt, men kanskje gjestene ikke vet dette? Gus mistenker det motsatte når han sier: "What's going on here?" Hvorpå Ben svarer:

91 Er det ikke oppgaven til en kjøkkenheis å gjøre akkurat det den gjør i dramaet?

"What do you mean?" Og Gus igjen: "How can this be a café?" (151) Man velger selv om man vil tro på Bens fortelling, eller mistenke at en viss "han" står bak hendelsene, slik Gus gjør. Idet slutten av dramaet er fremvist, sitter man igjen og funderer på om Ben visste hvem som skulle henrettes, og om Gus begynte å lese spillet. Stedene i teksten som peker mot dette er ikke tydlige, og man tenker ikke i de baner før dramaet er utspilt. Men at dette er en uvanlig dag på jobben kommer tydelig frem.

Samtalen mellom karakterene preges av småprat. Ikke om vær og vind, men rommets tilhørende steinservise, morgendagens fotballkamp: hvem spiller hvor, fotballkamper de har sett sammen tidligere, og innholdet i den medbragte avisen. Småpratformularet som kollegaene følger når de snakker om innholdet i avisen, er nesten identisk de tre gangene de diskuterer den.

BEN. He crawled under a lorry. A stationary lorry.
GUS. No?
BEN. The lorry started and ran over him.
GUS. Go on!
BEN. That's what it says here.
GUS. Get away.
BEN. It's enough to make you want to puke, isn't it? (130)

Bak dette formularet ligger det i de to første tilfellene tragiske nyhetsnotiser. I den siste "saken" Ben tar opp er det, bokstavlig talt, kun tomsnakk. Det er høflighetsfrasene som repeteres. Det er verdt å legge merke til at begge deltar i samtalen uten å "avsløre" at de egentlig ikke diskuterer noe, selv om den ene reagerer med følelsesmessig apati.

Akkurat denne repetererte avisrutinen har interessert flere kritikere. Anderson skriver om avisens betydning i dramaet:

The events on-stage, and those read from the newspaper, seem chosen at random, in fact they are building up the dramatic background against which are set the pair's inability to control events and their confused attitude towards violence.

At the end of the play, Ben returns to the newspaper: with his extraordinary ability for building a theatrical climax out of the simplest elements, Pinter makes the empty shell of their earlier exchange reverberate with vague, indeterminate terror.⁹²

Om man ikke kan si seg enig i alt som sies, er det et viktig poeng at avisen brukes som spenningsoppbygger, og det faktum at man til siste slutt tviholder på tryggheten ved småprat uten innhold, er skremmende. Dialogen kan muligens også være et frempek mot avslutningen av dramaet, der Ben repeterer kommentaren: "It's enough to make you want to puke, isn't it?" I en antologi, redigert av Lois Gordon, *Harold Pinter, A Casebook*, skriver Robert Gordon i sin studie

92 Anderson: 91

av *The Dumb Waiter*, "Mind-less Men":

Finally, Ben the father takes control and restores his own tranquil disinterest, which is the only way to survive. He returns to his paper, where he can get in touch with his moral outrage in little pangs and twinges. The source of his moral outrage now? Nothing. [...] Ben continues to partake of the ritual of outrage, devoid of content, as always. That is the only way to get by.

But Gus joins in. How come? He has begun to understand the way of the world, the way man cannot question, the way his own self-interest has no place. It jars him, but he survives, now grown.⁹³

Igjen en god observasjon av avisens dramaturgiske funksjon. Psykoanalytiske lesninger av dramaet vil jeg komme tilbake til senere.

Avisen gir Ben en distanse til situasjonen, til Gus, til forholdet Gus-Ben, og til seg selv. Samtidig gir avisen ham en inngang til den kollegiale delen av situasjonen. Notisen innleder hver gang en samtale, samtidig som denne avleder en annen samtale. Og man merker seg fort at Ben strekker seg etter avisen straks Gus snakker om noe han selv ikke vil snakke om, eller kan snakke om. Selv Gus merker seg dette: "How many times have you read that paper?" (146) Emnet Ben styrer unna, og som Gus trekker frem igjen flere ganger, er det arbeidet de utfører. Gus lurert på hvem, hvordan og hvorfor, siden de bare vet hva. Til slutt avbryter Ben Gus: "You never used to ask me so many damn questions. What's come over you?" (143)

Ben er hysterisk redd for å snakke om arbeidet. Og i hvert fall i negative ordelag. Kanskje er han redd for at noen skal høre ham, for i måten han snakker på virker det som om han prøver å overbevise flere enn seg selv om at forholdene rundt arbeidet er bra:

BEN. You get your holidays, don't you?

GUS. Only a fortnight.

BEN (*lowering the paper*). You kill me. Anyone would think you're working every day. How often do we do a job? Once a week? What are you complaining about? (134)

Eller måten han "forsvarer" arbeidsgiveren på:

[GUS.]I thought these sheets didn't look to bright. I thought they ponged a bit. I was too tired to notice when I got in this morning. Eh, that's taking a bit of liberty, isn't it? I don't want to share my bed-sheets. I told you things were going down the drain. I mean, we've always had clean sheets laid on up till now. I've noticed it.

BEN. How do you know those sheets weren't clean?

GUS. What do you mean?

BEN. How do you know those sheets weren't clean? You've spent the whole day in them, haven't you? (136)

Samtidig har Ben et poeng i sine argumenter, og slik dreies samtalen vellykket over i et annet tema. Gus viser ingen frykt for å bli observert i starten av dramaet. En stans i mørket under bilturen til stedet de er på, bekymrer ham. Først prøver Ben å unngå å svare på hvorfor de stoppet. Til slutt

93 Gordon (1990): 211

svarer han: "We were too early." (136) Dette kan tolkes på flere måter, og i sitt forsøk på å finne en unnskyldning for Bens stopp i natten kommer Gus frem til at noen har vært der før dem; derfor samtalen om sengetøyet fra sitatet ovenfor. Når det begynner å bli åpenbart at de er overvåket (konvolutten som stikkes under døra, og kjøkkenheisen), tar Gus hintet og blir skremt. Han tror tydeligvis også at han vet hvem som står bak, og sikter ved flere anledninger til en "han": "Why did he do that?" (161) Ved en overreaksjon kommer Ben med en mulig avslørende kommentar, gjemt i en samtale om noe helt annet, hvorpå han er rolig:

GUS: It's gone up. [Om kjøkkenheisen]
BEN. It's all your stupid fault, playing about!
GUS. What do we do now?
BEN. We'll have to wait till it comes down. (150)

Hendelsene kan forklares ved at Gus må straffes for ikke å ha fulgt reglene, der han har "lekt" der det tydeligvis ikke var en lek på gang (og nå er det andres tur til å leke?)

Fordi så mye av informasjonen man får om karakterene kommer fra kroppspråket deres, er det viktig å legge merke til hva sideteksten forteller, i forhold til det som sies i hovedteksten. Sideteksten fremhever komikken og karakterenes typer, men også karakterenes personlighet, som kan være både motsigelsesfull og bekreftende i forhold til den begrensende typekarakterestikken. Karakterenes egentlige tanker og konflikter – gjemt bak humoristiske kommentarer eller andre avfeinger, og ved hint om fordekte sannheter og ufortalte hendelser – ligger i kombinasjonen av tale, situasjon og bevegelse. Bens kroppspråk er stadig motsetningsfylt. Siden han ikke vil snakke om jobben, vil han heller ikke snakke om den forrige henrettelsen. I denne sammenhengen vil han helst gi et inntrykk av at han ikke bryr seg: "You just get on with it, mate. Get on with it, that's all." (146) Samtidig viser han i denne situasjonen at det kan være vanskelig:

[GUS.] She wasn't much to look at, I know, but still. It was a mess though, wasn't it? What a mess. Honest, I can't remember a mess like that one. They don't seem to hold together like men, women. A looser texture, like. Didn't she spread, eh? She didn't half spread. Kaw! But I've been meaning to ask you.
BEN *sits up and clenches his eyes.*
Who clears up after we've gone? (146)

Sammenknipingen av øynene kan være fortvilelse over hva han har gjort, men også frustrasjon over Gus sine evige spørsmål. Fordi Gus er av en annen type enn Ben, og fordi han rett og slett er en ærlig fyr (han kommenterer ting Ben ikke vil snakke om), er ikke kroppspråket hans fullt så motsigelsesfylt. Dette til tross for at han prøver å virke tøffere enn han i virkeligheten er, noe som ville være naturlig i hans "underlegne" situasjon. Man kan se dette i kommentaren hans ovenfor, om henrettelsen, som for ham nok er "enough to make you puke".

Gus og Bens forhold er forsøksvis profesjonelt, men stillingen deres krever at mye tid tilbringes sammen, og slik må forholdet likevel kunne sies å ha et personlig preg. Småkranglingen er et argument for det:

BEN. Gus, I'm not trying to be unreasonable. I'm just trying to point out something to you.
GUS. Yes, but –
BEN. Who's the senior partner here, me or you?
GUS. You.
BEN. I'm only looking after your interests, Gus. You've got to learn, mate.
GUS. Yes, but I've never heard –
BEN (*vehemently*). Nobody says light the gas! What does the gas light?
GUS. What does the gas – ?
BEN (*grabbing him with two hands by the throat, at arm's length*). THE KETTLE, YOU FOOL!
GUS *takes the hands from his throat*.
GUS. All right, all right.
Pause. (142)

Dette er en av dialogene fra dramaet som er mest omdiskutert. Martin Esslin skriver:

Again and again they become entangled in linguistic knots which they are unable to unravel: the famous exchange about whether one says 'I'll light the keettle' or 'I'll light the gas' is just one among many similarly funny and revealing passages. The battle of wills, the battle between two different outlooks on life, different temperaments, is translated into a battle between different views of language. [...] The dispute about language is here quite manifestly a dispute about authority, a fight for dominance.⁹⁴

Det er åpenbart en kamp om dominans; det ser man av Bens markering av å være "senior partner". Som psykoanalytiske lesninger før meg bemerker også jeg det nære forholdet mellom dem, som kan minne om de familiære bånd mellom to mannlige medlemmer av forskjellig alder. Gus prøver ikke å dominere over Ben, men tester ham ut. Det er Ben som tar dette som en maktutfordring. Gus sier bare det han mener er rett, ergo ser Ben på ham som en utfordring, men føler også ansvar. Rollene er delt ut, én er læregutt, én er senior – og Ben forventer å bli behandlet deretter. Samtidig følger det at senior skal lære opp den underordnede, og det er absolutt det Ben prøver på, gjennom hele dramaet. Alder er ikke spesifisert i teksten, så om de fremstilles som jevnaldrende på scenen, vil det bli en helt annen maktkamp enn når aldersforskjellen er tydelig.

Kommunikasjonen mellom karakterene gir ikke inntrykk av at det dreier seg om høyt utdannede mennesker, og dialekten de snakker, understreker at dette er 1950-tallets England. Ben ønsker selvsagt å gi inntrykk av det motsatte, der han trekker frem lommespilte, retter på slipset sitt, og later som om han vet hvordan alle matrettene lages og hva de inneholder. Kritikere av stykket har fokusert på Ben og Gus som et par, eller på Gus i og med slutten på dramaet. Men det er også viktig å se på dem som separate individer, og å se utviklingen de gjennomgår i løpet av dramaet, spesielt Ben, slik at de ikke bare utgjør de flate karakterene i en komiker-duo som kun skal

94 Esslin (1992): 64

spille ut det som forventes av dem. Selv om karakterenes handlinger noen ganger ber om å bli lest på denne måten.

Ved sin erfaring og ordbruk synes Ben å være den som har kontrollen og vet best. Han tror han vet hvordan verden fungerer. Han kjenner i hvert fall, i motsetning til det Esslin påstår i sin kritikk,⁹⁵ sin plass i organisasjonen, og vet hvordan den fungerer ("You mutt. Do you think we're the only branch of this organization? Have a bit of common. They got departments for everything." (147)), og hvordan han skal forholde seg til arbeidet han utfører: "You just get on with it, mate." (146) Og han følger de instruksjonene han får, og mukker ikke: "Stop wondering. You've got a job to do. Why don't you just do it and shut up?" (143) Han klager heller ikke, spør ikke, og er tilsynelatende fornøyd i sin stilling. Endelig bruker han tiden sin fornuftig, holder seg oppdatert og bedriver sine hobbyer. Og han stikker ikke nesen sin i andres saker. Ben er med andre ord slik samfunnet forventer at man skal være:

GUS. Yes, but we've got to be on tap though, haven't we? You can't move out of the house in case a call comes.

BEN. You know what your trouble is?

GUS. What?

BEN. You haven't got any interests.

GUS. I've got interests.

BEN. What? Tell me one of your interests.

Pause.

GUS. I've got interests.

BEN. Look at me. What have I got?

GUS. I don't know. What?

BEN. I've got my woodwork. I've got my model boats. Have you ever seen me idle? I'm never idle. I know how to occupy my time, to its best advantage. Then when a call comes, I'm ready.

GUS. Don't you ever get fed up?

BEN. Fed up? What with? (134)

Man kan ane en liten forandring i Bens utvendige, "kalde" tilstand mot slutten. Ikke helt og holdent, men man merker at alt ikke er "som det skal" ved innøvelsen av angrepsrutinen, og Gus får til og med muligheten til å lede an:

[GUS.]You've missed something out.

BEN. I know. What?

GUS. I haven't taken my gun out, according to you.

BEN. You take your gun out –

GUS. After I've closed the door.

BEN. After you've closed the door.

GUS. You've never missed that out before, you know that? (159)

Men dette er den ene gangen Ben er "svak"; senere tyr Ben til vold for å stoppe munnen på Gus, og nok en gang tyr han til avisen for å roe seg selv ned.

95 Ibid: 64

Gus har også gjennomgått en forandring, men hans forandring skjedde før dramaet begynte: "No, it was that girl made me start to think –". (147) Med spesifiseringen 'den' jenta kan man anta at det er den samme jenta som diskuteres gjentatte ganger. Mot slutten av dramaet sier Ben følgende til Gus:

BEN. [...] You're getting lazy, you know that? You don't want to get slack on your job.

GUS. Who me?

BEN. Slack, mate, slack.

GUS. Who me? Slack?

BEN. Have you checked your gun? You haven't checked your gun. It looks disgraceful, anyway. Why don't you ever polish it? (152)

Dette antyder at Gus tidligere har hatt et helt annet forhold til seg selv og sitt arbeide. Det er lett å ta Gus for å være den vimsete og dumme, der han romsterer rundt i rommet, sliter med å få ting til å fungere, og ikke en gang får til å knytte skolissene sine. Fordi han ikke har en hobby, og ikke fullt ut utnytter tiden, er han ikke slik samfunnet forventer av en produktiv mann i hans alder. Alle spørsmålene han stiller hjelper ikke på inntrykket av ham som et barn. Men det å stille spørsmål innebærer også at han er reflektert. Kritiske spørsmål og forventninger viser at han har selvrespekt, og derfor også forventer respekt fra andre: Gus ser hvordan de to blir behandlet, der Ben er redd.

Der Prozess lurer implisitt i bakgrunnen som verdensbilde i Gus og Bens virkelighet. Gus kan sammenlignes med en slags Josef K, der han stiller spørsmål for døve øre og ikke finner svar. Ben er bøddelen som kjenner sin plass i systemet, men han er like fremmedgjort fra loven, dommeren og juryen. Kjellerrommet har blitt forsøksrommet hvor man kan observere sine eksperimenter, og spøken er gått over til å bli en fornøylig terror for observatørene – makthaverene. Dramaet har usedvanlige likheter med *Waiting for Godot*: To voksne menn, forvist til et avgrenset område, ventende på klarsignaler til en handling. Denne likheten gjør det selvsagt fristende å forflytte den symbolske leningen av Becketts drama (eller dramatik) over på *The Dumb Waiter*. Martin S. Regal karakteriserer likheten slik: "A mundane parody of Beckett's *Waiting for Godot*, much of the effect here is comic rather than cosmic, sustained by well-placed pauses and silences."⁹⁶ George E. Wellwarth skriver, i samme antologi som Gordon, oppsummerende om den dominerende, symbolske tolkningen av dramaet:

Does the floating, motiveless situation of Ben and Gus have meaning outside itself or is the play a mood piece contrasting deadly menace with quotidian ordinariness: a tacit commentary on "motiveless malignity" and the "banality of evil"? It is all too easy and tempting for critics seeking "profundity" and a spurious originality to interpret *The Dumb Waiter* as a variation on the theme of *Godot*, who, when he finally comes, turns out to be a sardonic joker sending whimsical and purposeless orders down the dumb waiter and

96 Regal: 29

destroying - - instead of saving - - those who are bewildered by his demand for food offerings. Or perhaps we might see the dumb waiter as being a parody of the Biblical altar from which burnt offerings are fragrantly floated up to placate an uncaring deity. Such interpretations are amusing but pointless.⁹⁷

Dramaet er også åpent for psykoanalytiske lesninger, og slike har også blitt foretatt. R. Gordon skriver om lyden av toalettspyleren:

Gus, the kid who doesn't even polish his revolver, also doesn't know what is wrong with the toilet. The toilet is a metaphor for Gus' sexual development. It doesn't flush until the end, just before Gus and Ben are going to make the hit. The murder/sex theme climaxes, particularly interestingly since the hit seems to be on Gus. Ben "adjusts his jacket to diminish the bulge of the revolver. The lavatory flushes off left." As Gus emerges stripped and about to be shot, he seems to have attained the maturity he lacked throughout the rest of the play because he flushed the toilet. Hence the tragic aspect of Ben still having to shoot Gus. "Ballcock" tips off the toilet-sex metaphor.⁹⁸

Slik blir denne lesningen et eksempel på Wellwarths poeng: Er dette en relevant, meningsfull lesning av toalettspyleren, som gir mening til hele dramaet, eller er det mulig å avskrive referansen/lesningen som toalettumor? Wellwarth peker ut et poeng man fort kan tillate seg å glemme, når verket tilsynelatende er fullstendig åpent for tolkninger: "There is no justification in the text for this desperat lusting after symbols on the nonsensical premise that if it's good literature it *must* have symbols. The dumb waiter isn't God, and Ben and Gus are not mankind."⁹⁹ Det man fremtolker må ta utgangspunkt i teksten; hvis ikke er det ikke en lesning av teksten. Formen i *The Dumb Waiter* er absolutt åpen for tolkninger, det er en del av tekstens strategi – men det betyr ikke at man kan la være å ta utgangspunkt i teksten selv om den er "obskur" og "mystisk".

I mine øyne tar Esslin seg noen steder friheter med Pinters dramatikk, og han kommer med antagelser som ikke finner støtte i selve teksten. Noen ganger gjør disse antagelsene dramaet mer obskurt enn det er, andre ganger endrer de den dramatiske situasjonen. I avslutningsscenen forlater Gus rommet for å drikke et glass vann, og Esslin kommenterer scenen på følgende måte: "Gus is indignant about the impertinence of an unseen presence which is asking him to make tea although it already knows that he has no shilling. *Angrily* he leaves to drink at least a glass of water in the kitchen."¹⁰⁰ (Min utheving.) Det står ikke skrevet at Gus forlater rommet i sinne – dette er noe Pinter ville ha bemerket. Faktisk, i samme scene, fremstilles Gus som passiv, der han deltar i et skalkeskjul av en dialog. I sammenheng med situasjonen og den forutgående dialogen virker det mer sannsynlig at Gus går ut for å kaste opp, og at glasset med vann er en unnskyldning for å kunne komme seg gjennom kjøkkenet til toalettet (eller direkte til toalettet; rekkefølgen på rommene er ikke spesifisert). Interessant nok presenterer Esslin senere en fraskrivelse av sine tidligere kommentarer:

97 Wellwarth: 100

98 Gordon (1990): 207

99 Wellwarth: 100

100Esslin (1992): 62

These reflections may point towards an interpretation of *The Dumb Waiter*. But they should not be taken too far or too literally. It is the essence of dream imagery of this kind that the concretized metaphors which it puts upon the stage are, by their very nature, ambiguous, ambivalent, and significant on a multiplicity of different levels. Ultimately what is being conveyed is a complex existential situation – through its emotional tone: and in this case it is the emotional situation of simple people in a social context which is beyond their powers of comprehension.

The failure – on the part of Gus and Ben – to understand the workings of their organization, their frustration and irritation finds its expression in the dialogue, which bristles with their difficulties of communication.¹⁰¹

Drømmebildene som presenteres er altså for obskure til å kunne bli konkretisert; samtidig kan de konkretiseres til en eksistensiell situasjon. Dramaets *zeit* er på mange måter eksistensiell, og det kan med rette konstanteres at dramaet kan leses på flere nivåer. Samtidig blir det uriktig å si at man ikke kan konkretisere noe av dette dramaet på grunn av flyktigheten og ambivalensen i metaforene på scenen; her må man ikke blande sammen fri form og "obskur mening". Den eksistensielle situasjonen er konkret fastlagt i teksten, ikke i ambivalente metaforer. Ben og Gus' påståtte *hamartia*, er tidligere blitt tilbakevist; Ben forstår utmerket godt organisasjonen, og hva som skjer om man ikke gjør som befalt, og Gus skal få lære å forstå det. Til tross for Esslins påstand om at karakterene ikke forstår hverandre, vil jeg hevde at det gjør de, sågar svært godt.

Som Jonathan Russell Taylor i *Anger & After* leser Wellwarth det gjennomgående temaet "the menacers menaced, the butcher butcherd" inn i stykket:

A more sensible view is that the play is about hierarchical domination, a universal aspect of the human condition as shown the menacers menaced, the butcher butcherd, and the potential rebel cut down. Gus becomes conscious of himself, he begins to wake up from the primal torpor in which he has passed his life so far, he wants to find out *what it all means*; and the search for meaning destroys him for it leaves him no belief to rely on, no explanation for anything. This has to be shown *dramatically* - - hence the play.¹⁰²

Wellwarth begynner her å vise sitt eget faglige ståsted – eksistensialismen. Mye kan hentes ut av stykket gjennom en slik lesning, men samtidig fokuseres det også her på metaforer og temaer som ikke nødvendigvis er eksplisitte. At Gus stiller spørsmål, betyr ikke at han plutselig har våknet fra en drøm og lurer på hva "alt" betyr, og at mangel på mening i den virkeligheten han har våknet til, ødelegger ham. Det betyr heller ikke at hele meningen med stykket er å dramatisere den absurde livssituasjonen; det var Albert Camus' anliggende. Samtidig er det fornuftig å tolke dramaet i lys av hierarkisk dominans, og Esslin har helt rett i at kommunikasjonen mellom Gus og Ben er en maktkamp. Det er åpenbart at Gus opptrer med *hybris* i forhold til sine overordnede – slik det blir sagt i dette kapittelets innledningssitat – ved å stille kritiske spørsmål, og det er åpenbart at Ben forstår at det gjør man ikke. Dette har ikke Gus forstått ennå. Gus sin *peripeteia* skjedde før

101Ibid: 63

102Wellwarth: 100

dramaet begynte – henrettelsen av jenta: "No, it was that girl made me start to think –". (147) Det er dette som får ham til å stille spørsmål. Som vist trenger ikke Gus' sjelekvaler å innebære eksistensiell angst, men erkjennelse av hva det er han holder på med. Og hans nye holdning gjør ham "slack" i forhold til arbeidet.

Det er fristende å lese Gus dramatisk-ironisk.¹⁰³ Den først gangen man opplever *The Dumb Waiter*, kommer avslutningen som et sjokk. Med en gang man kjenner avslutningen, legger man merke til noen subtile vink innimellom, som kanskje kan hinte mot at Ben vet hvem det er som skal henrettes allerede før sin inntreden i rommet. Hvorfor stoppet han på veien dit? Hvorfor har han ikke med seg mat? Gus har tydeligvis tenkt at de skal være lenge nok borte til at det blir nødvendig med "påfyll". Hvorfor svarer ikke Ben godt på noen spørsmål, eller unngår dem? Hvorfor oppfører han seg som om han blir overvåket? Hvorfor unngår han et avslappet, kameratslig samspill med Gus? Man kan også utelukke den dramatiske ironien, at Gus vet at han er nestemann. Hvorfor stiller han så mange spørsmål? Hvorfor finner han opp svar for Ben, som kan forklare situasjonen, når Ben svarer med stillhet? Hvorfor er det så viktig å snakke om felles minner akkurat nå? Alle disse spørsmålene kan ha mange svar, derfor kan man ikke svare entydig, men dette har mer med dramaets åpne form å gjøre, enn et drømmebilde på scenen.

I motsetning til Esslins påstand mener jeg at de to ikke har problemer med verken å kommunisere eller å forstå organisasjonen. Jeg mener faktisk at de forstår hverandre *for* godt. Blikkontakten som alltid søkes, eller som avbrytes – nærheten som blir for tett: "So often, below the word spoken, is the thing known and unspoken." (13) Som i stykkets "dumb-show" kan denne stirringen tolkes i et komisk lys – den mer intelligente typens irritasjon over den "dumme", eller den dummes unnskyldende blick overfor den "intelligente". Men stirring er også medmenneskelig; man ønsker kontakt med det andre mennesket, en nærhet, et felleskap. Sett i situasjonen er ikke kommunikasjonen mellom Ben og Gus uforståelig. Pinter kommenterer språket slik:

There are two silences. One when no word is spoken. The other when perhaps a torrent of language is being employed. This speech is speaking of a language locked beneath it. That is its continual reference. The speech we hear is an indication of that which we don't hear, it is a necessary avoidance, a violent, sly, anguished or mocking smoke screen which keeps the other in place. When true silence falls, we are still left with echo but are nearer nakedness. One way of looking at speech is to say that it is a constant stratagem to cover nakedness.

We have heard many times that tired, grimy phrase: 'Failure of communication'... and this phrase has been fixed to my work quite consistently. I believe the contrary. I think that we communicate only too well, in our silence, in what is unsaid, and that what takes place is a continual evasion, desperate rearguard attempts to keep ourselves to ourselves. Communication is to alarming. To enter into someone else's life is to frightening. To disclose to others the poverty within us is too fearsome a possibility.¹⁰⁴

103Dramatisk-ironisk vil si at publikum og/eller andre karakterer i dramaet vet mer/får mer informasjon enn én/flere av karakterene i dramaet. I denne situasjonen kan man også lese Gus i tragisk-ironisk lys, som vil si at det han sier og det han gjør viser at han har misforstått situasjonen totalt.

104Pinter (1976): 14

Som Esslin ønsker også jeg å konkludere med å peke på noen hovedaspekter ved dette dramaet. Uttrykket i Bens ansikt kan like gjerne være preget av den endelige forståelsen av det han er blitt beordret til. Også han har gjennomgått en transformasjon, men der Gus sin *peripeteia* skjedde før dramaet, er det dette øyeblikket som bærer Bens mulige *peripeteia*. Uansett offer gikk Ben inn i rommet med mord som mål. Der Ben har vært hard i talen, kan Gus ha "myket ham opp" med sin egen oppvåkning. Og om offeret var klart for Ben da han gikk inn i rommet, så har offeret og han ledd sammen, vært redde sammen, delt minner sammen, og Gus har fått fortalt og delt sine bekymringer og tanker med Ben. Har Gus fått Ben til å tenke på en ny måte, slik jenta fikk Gus til å tenke? I avslutningen av dramaet overlater Pinter den eventuelle henrettelsen av Gus til publikums fantasi.

Flere detaljer i dramaet tillater en politisk tolkning av dette stykket. Karakterenes posisjoner i systemet og den "lille mannen" er tydelig markert. Rommet i seg selv kan også tolkes som en fremvisning av situasjonen for en sosial klasse – mennesker bor også under slike tak. Dialektene til Ben og Gus plasserer dem geografisk og sosialt, med de assosiasjonene det gir. Maten Gus har med seg, og dens tilstand, forteller om dårlig økonomi. De har heller ikke nok penger til å kunne betale for gassen til teen. Ben og Gus forstår ikke hvilken mat kjøkkenheisen overbringer ønsker om, men de som bestiller den, vet det, og har altså en helt annen livssituasjon. "Ormitha Macarounada" er overhodet ingen gresk rett. Esslin og andre kritikere går i samme felle som Ben, som later som om han vet hva det er. Pinter leker med sine kritikere, slik kjøkkenheiskontrolløren(e) leker med Ben og Gus. Det er viktig å ikke stoppe helt opp ved enkeltaspekter i dramaet; da mister man helheten og kan lett bli utsatt for en spøk. Ikke bare det, enkeltelementer er der for å forsterker andre elementer i dramaet. Om man fokuserer ensidig på noen av dem, vil inntrykket bli ubalansert, slik som man tradisjonelt ofte har valgt å fokusere på de terroriserende elementene i *The Dumb Waiter*, og "glemt" de komiske. Samspillet skaper et annet bilde enn enkeltdelene. Og når delene er så strategisk plassert som her, er man tvunget til å lytte til dem.

Å plukke ut detaljer fra *The Dumb Waiter*, for slik å gjøre dem til metaforer og symboler, kan fort gjøre disse lesningene irrelevante, eller obskure og mystiske, selv om dramaet ikke nødvendigvis er det. Pinter beskriver selv godt den gjennomgående tematikken i dramaene sine: "I'm dealing with these characters at the extreme edge of their living, where they are living pretty much alone".¹⁰⁵ Ved uopphørlig å vente på telefonen lever Ben og Gus på kanten av livet, og når de tar den, nærmer de seg døden. Den dagen de slutter å ta telefonen, er de henrettet, enten fordi de begikk en feil, eller fordi de ville ut av organsiasjonen.

105Esslin (1992): 26

Pinter skal ha sagt at hans drama "are what the titles are about."¹⁰⁶ Med det utgangspunktet nærmer jeg meg igjen Gordons "Mind-less men":

Pinter titles the play *The Dumb Waiter*. Is that the box that brings messages from above? Or is it Gus, who's going to get hit? Is it even Ben, who's scurrying around serving people upstairs who couldn't care less about him? The choice of title unquestionably influences our views, or at least raises questions about them. What if the play were called *The Little Elevator*?¹⁰⁷

Tittelen på dramaet er metaforisk og symbolsk. Og det er et helt korrekt stilt spørsmål: Hva om stykket hadde blitt titulert "*The Little Elevator*"? Hadde bortfallet av tittelens dobbeltkodede betydning endret stykkets tematikk? Og faktisk, noe av det "kvasse" – kritikken – ville ha forsvunnet ved den tittelen. Fokuset i dramaet ville ha vært på heisen, og ikke på situasjonen til de to "dumme tjenerne".

106Regal: 1

107Gordon: 209

Kapittel 3: *A Slight Ache*

I like writing for sound radio, because of the freedom.

Harold Pinter (Pinter (1977): 12)

Apart from any other consideration, we are faced with the immense difficulty, if not the impossibility, of verifying the past. I don't mean merely years ago, but yesterday, this morning. What took place, what was the nature of what took place, what happened? If one can speak of the difficulty of knowing what in fact took place yesterday, one can I think treat the present in the same way. What's happening now? We won't know until tomorrow or in six months' time, and we won't know then, we'll have forgotten, or our imagination will have attributed quite false characteristics to today. A moment is sucked away and distorted, often even at the same time of its birth. We will all interpret a common experience quite differently, though we prefer to subscribe to the view that there's a shared common ground, a known ground. I think there's a shared common ground all right, but that it's more like a quicksand.

Harold Pinter (Pinter (1976): 11)

På lik linje med *The Dumb Waiter* er *A Slight Ache* en en-akter, selv om at stykket er delt opp i flere scener. Scenerommet er også på flere måter annerledes: Der vi tidligere besøkte ett, mørkt kjellerrom, skuer vi nå to rom, begge antageligvis mørke, men med en lys hage i bakgrunnen. Man kan anta at scenen er formet omtrent som en middelaldersk simultanscene, der karakterene beveger seg mellom de anmerkede rommene. På denne scenen beveger karakterene seg kanskje også mellom "Himmelen" og "Helvete", slik man gjorde i de religiøse spillene. Sideteksten plasserer et vaskerom til høyre og et studieværelse til venstre. Utsikten mellom rommene er kanskje slik Gus kunne ha tenkt seg den, lys og blomsterluktende, fremfor mørk og (antageligvis) kjellerluktende. I *The Dumb Waiter* er interiøret spesifisert, mens det i manuskriptet til *A Slight Ache* heter at rommene er "*both indicated with a minimum of scenery and props.*" (169) Hvorfor akkurat disse to rommene, vaskerommet og studieværelset, velges til fremstillingen av hjemmet kan man bare gjette på – men et vaskerom konnoterer både hardt arbeide og det å vaske noe rent, mens studieværelset konnoterer god økonomi og utdannelse. Hagen er stor og velholdt, med en veltrimmet hekk og flere sorter planter: Utvendig skjønnhet er nok en indikator på god økonomi. Inngangsporten til hagen er til høyre, ute av syne for publikum. Opprinnelig var alt dette skjult for publikum, da stykket ble skrevet for radio.

Esslin bemerker et viktig aspekt ved dette dramaet, både i forhold til Pinters dramatiske utvikling, og i forhold til dramaet selv: dette er det første dramaet hvor Pinters karakterer tilhører middelklassen.¹⁰⁸ Flora og Edward fremstilles slik man forestiller seg et bemidlet, eldre ektepar med

108Esslin (1992): 77

forholdsvis høy status, der de sitter og drikker te i hagen og småprater i et "Oxford-engelsk" tonelag. I begynnelsen av dramaet er det fristende å forestille seg at Hyacinth Bucket, fra "Keeping Up Appearances"¹⁰⁹, vil dukke opp. Enten i form av Flora eller Edward, eller en konverserende nabo over hekken. Besøket de får, er imidlertid av en helt annen art. Men i begynnelsen dominerer småprat ispedd latinske plantenavn. Også i dette dramaet har avisen en dramaturgisk funksjon: Først leser Edward den mens kona hans snakker med ham, og slik viser han sin mangel på interesse. Så vurderes den som et mulig våpen mot et irriterende krapyl, vepsen. Avisen tituleres som "The Telegraph",¹¹⁰ og kan slik konnotere et politisk konservativt par. Det er ikke bare et gjensyn med avisen i dette dramaet, også maten spiller en klassifikatorisk rolle: hverken *fois gras* eller *Rieseling* er mat og drikke for arbeiderklassen. Men Edwards oppramsing av alkohol, og benevnelser av matretter har ikke en ensidig funksjon som statussymbol. Rytmen og ordene gjør at sekvensen får en ironisk tone, og blir av komisk art. Parets synlige status underbygges dessuten ved deres språk og samtalemner. Dialekten har jeg benevnt som "Oxford-engelsk", og ikke bare uttalen, men også ordene velges ut fra forfinede prinsipper. Kan det sies på en "penere" måte, så gjøres det. Også høfligheten i dialogen mellom to mennesker som antageligvis snakker sammen hver dag, er fremtredende. Men av og til dukker det opp ord og uttrykt som ikke er spesielt "dannede". Edward banner, og Flora synes å ha glede ved å ta ordet "stinker" i sin munn.

Opplevelsen av dette dramaet blir forskjellig alt etter hvilket medium man opplever det gjennom. Årsaken til denne forskjellen er den stumme fyrstikk selgeren. Elissa S. Guralnick og Esslin peker på at i hørespillet kan man ikke se ham, og derfor kan man ikke med sikkerhet vite om han faktisk er der.¹¹¹ Kun to personer står nevnt som skuespillere i teksten. Ved en visuell dramatisering vil imidlertid fyrstikk selgeren være synlig, og derfor vil det ikke være usikkert om han er der. Ved synlighet kan vi utelukke at selgeren kun finnes i Flora og/eller Edwards fantasi. Om man lytter til BBCs nyinnspilling fra 2000 (rollen som Edward spilles her av Pinter selv), kan man høre skrittene til fyrstikk selgeren idet han trer inn i studieværelset, og derfor er det ikke tvil om at det er noen der.¹¹² Forskjellen ligger heller i om karakteren sier det Edward hevder at han gjør, eller om han uttrykker noe annet. I hørespillet må vi velge om vi vil tro Edward; på teateret kan vi se det selv. Et annet aspekt ved dramaet som endrer seg ved mediet, er spenningen ved fyrstikk selgerens ankomst i hjemmet. Fordi man verken hører eller ser ham i hørespillet, blir man mer nysgjerrig enn skremt. I en visuell dramatisering blir man heller ikke skremt, i starten, fordi inntoget skjer utenfor publikums synsfelt, og fordi man hører Flora snakke til ham. Siden vi vet at

109BBC-produsert komiserie.

110En politisk konservativ britisk avis: The Daily Telegraph

111Guralnick: 101, Esslin (1992): 78

112Se mediaressurser for nettside med hørespillet.

hun snakker mer enn hun lytter, er det ikke umiddelbart noe uvanlig eller ubehagelig ved ham. Dette endrer seg straks publikum kan se ham. Det er noe uhyggelig ved uttrykksløse fremtoninger, ikke minst når det er et menneske som er i bevegelse.¹¹³

Ved den visuelle realiseringen er det også et annet element som kan endre opplevelsen av dramaet – masken. Det står ikke anmerket i sideteksten at fyrstikkselgeren skal tildekke ansiktet med en maske. Allikevel hadde fyrstikkselgeren på Trønderlag Teater på seg en maske. Det antydes at Donald McWhinnies versjon fra 1961 også hadde en bemasket fyrstikkselger, i hvert fall et tildekt ansikt.

Except for a brief flurry of sexual body blows – Queensberry Rules – his wife (Alison Leggatt) is equally still; while the third of this rigid trio, a match-seller (Richard Briers), neither speaks, nor twists, nor lights a match, *nor shows his face*, nor offers a single projection for the length of the play. I sat a few yards from these actors for an hour, yet I would not have recognised one of them in the street ten minutes later. Mr. McWhinnie almost rubbed them out.¹¹⁴ (Min uthevelse.)

Jeg antar at denne tildekkingen av vårt mest, og minst, kontrollerbare "uttrykksorgan", ansiktet, gjøres for å forsterke uttrykksløsheten. En kommentar fra Edward til fyrstikkselgern kan kanskje avklare noe: "Do take off your balaclava, there's a good chap, put your tray down and take your ease, as they say in this part of the world." (185) En balaclava er en stor hette med enten hull til øyne og munn, eller til hele ansiktet. Denne luen brukes i kulde, spesielt i det militære, hvor den også gjør brukeren anonym. Luen er også å finne i visuelle fremstillinger av, og i reelle voldshandlinger. Tonen i kommentaren kan også tyde på at Edward merker seg det militære ved antrekket. Hvor mye luen dekker av ansiktet, vet vi ikke, men fordi mannen sannsynligvis bruker den mot vær og vind, ikke nødvendigvis anonymitet,¹¹⁵ antar jeg at ansiktet ikke er helt tildekt. Senere sier Edward: "What are you doing? You're taking off your balaclava...you've decided not to." (197) Altså fjerner ikke fyrstikkselgeren luen. Et kjapt googlesøk viser at noen har valgt en totalt dekkende hette, uten hull til øyne og munn, til sin fremstilling, og at noen til og med har latt fyrstikkselgeren være helt utildekt i ansiktet. Jeg mener at regissørene som dekker ansiktet helt, eller har på ham en maske, gjør dramaet mer surrealistisk enn det det kanskje finnes belegg for i teksten. Luen kan for fyrstikkselgerens del være der like mye for å beskytte mot været, som for å skjule sin identitet. Slik blir ubehaget og surrealiteten ved tildekkelsen bestemt av det valg den enkelte regissør treffer. Altså kan slike tolkninger av fyrstikkselgerens hodeplagg gi dramaet et surrealistisk preg.

113Jeg snakker av egen erfaring. Da Trønderlag Teater satte opp stykket i 2011, fikk jeg et skikkelig støkk. Man blir faktisk mer skremt enn nysgjerrig.

114Hentet fra: http://haroldpinter.org/plays/plays_slightache.shtml , 29.06.12

115Jeg mener at det ikke er nødvendig å lese denne luen som et, fra fyrstikkselgerens side, anonymiserende middel – den kan være en beskyttelse. Å automatisk lese inn det motsatte vil være å lese inn mer enn det som står der.

I begynnelsen av dramaet spiller Pinter på det komisk gjenkjennbare i ekteparet. Mange vil, og ville nok, dra kjensel på disse typiske, middelaldrende karakterene: Både forholdet og dialogene deres. Den omsorgsfulle, men påtrengende damen, og den passiviserte gubben som er blitt forsuret etter år med kakling. Dette skaper en kontrast til den uttrykksløse fyrstikkselgeren, som er fremmed for både oss og for paret på scenen. Om denne litt stakkarslige, men også uhyggelige karakteren kan vi bruke Freuds begrep om *das Unheimliche*. Riktignok er det ikke bare uhygge ved denne karakteren, for i "samspeillet" med de to andre kan han være riktig morsom, men da fordi vi ler av dem som snakker, og av måten de uttrykker seg på. Etter hvert er det også en mulighet for at mannen slett ikke er fremmed for de to andre. Det er noe kjent med ham, noe fra fortiden. Og slik er det også for oss; ikke det at han er noen fra vår fortid, men denne bomsen har også vi sett flere ganger før, ute på gaten i en eller annen by. Slik blir han heller ikke helt fremmed for oss. Bomsen er et gjentakende fenomen i Pinters tidlige drama; for eksempel finnes han også som en hovedfigur i *The Caretaker*. Denne karakteren er også gjennomgående til stede i Becketts dramatik. Spenningen i *A Slight Ache* blir derfor ikke om mannen er et fantasifoster, eller om de to andre er gale, men i spørsmålet – hvem er han? Er han den han synes å være? Er han faktisk uten uttrykk, eller later han som? Kjenner de to andre ham? Er han så harmløs som Flora påstår at han er, eller bør man være redd ham, slik Edward prøver å unngå å vise at han er? I så fall, *hvorfor* er Edward redd ham? Er Flora og Edward dem de utgir seg for å være? Hvorfor vil ikke Edward at Flora skal bruke navnet hans?

Den typen komiske rutiner som beskrives i *The Dumb Waiter*, er ikke å finne i sideteksten til *A Slight Ache*. Samtidig er de ikke helt fraværende i hovedteksten: Scenen hvor fyrstikkselgeren mister fyrstikkeskebrettet sitt på gulvet, slik at alle de mugne fyrstikkeskene spres utover gulvet, minner om en slik komirutine. Det er derfor litt uvanlig av Pinter å ikke gi en spesifikk beskrivelse av denne slapstickmanøveren i sideteksten. Man kan anta at forskjellen ligger i at dramaet var påtenkt for radio, slik at beskrivelsen av bevegelsene ikke var nødvendig. Ved iscenesettelsen av dramaet vil ikke denne "mangelen" være like iøyenfallende, da publikum ikke leser manus og karakterenes typer ikke er av samme slag som Ben og Gus. Fordi bikarakteren er stum, må de delene av dramaet som utspilles som en "dialog" mellom ham og en av hovedkarakterene, være preget av en annen type komikk enn den komiske dialogen – det viser Flora og Edwards språk. Ikke bare preges dialogen mellom ekteparet av ekteskapets gjenkjennelige komikk, men man kan også ane det nevnte overklassepreget. Ekteparets manerer er forgjeves i det kontrastfylte møtet med bomsen, og slik blir de latterlige. Man kan mistenke Pinter å parodierte en hel klasse av mennesker. Den manglende responsen gjør deres desperate forsøk på dialog lattervekkende; Floras forsøk på forførelse og Edwards forsøk på å huske hvem han er. Edwards "dialog" med fyrstikkselgeren er

lattervekkende fordi den utvikles til å bli kontrollert sint. Kommunikasjonen hans får også en dobbeltkodet betydning – "dialogen" foregår ikke bare mellom Edward og fyrstikkselgeren, men mellom Edward og publikum i og med dobbeltheten i det han sier: "I say, can I ask you a personal question? I don't want to seem inquisitive." (185) "You're not being terribly helpful." (186). Konklusjonene Edward kommer med her, er komiske fordi det er akkurat slik situasjonene blir observert av publikum.

Etterhvert får ekteparets navn nesten en ironisk klang, der 'Flora' alluderer til den overdrevne feminiteten og den blomstrende hagen, og 'Edward' til den kongelige storheten han ønsker å være, på samme måte som 'Gus' og 'Ben' spiller på lignende assosiasjoner og tilsvarende de "norske" navnene 'Ronny' og 'Johnny'. Om man leker seg med navnene i dramaet, finner man et spill med guder og konger. Flora, en romersk guddom for blomster, fertilitet, og våren og dens fornyelse, har en treffende likhet med Flora som karakter når hun lar alle hemninger falle ved fyrstikkselgerens uteblivende respons. 'Barnabas', navnet som Flora gir fyrstikkselgeren, kan være et hint til Sankt Barnabas: En av de første, kristne helgenene. Helgenen skal ha reist mye, og slik er Edwards bemerkning om at fyrstikkselgeren ser bereist ut, treffende på flere plan. Floras overrekkelse av brettet med fyrstikkeskene blir et ironisk symbol på den gudegitte nådegaven til kongen, Edward. Samtidig blir overrekkelsen en frelse for fyrstikkeskeselgeren, som kan slippe sin bør. Men Pinters dramatik vil med et slikt spill med navn hensiktsmessig kunne ses i et komisk lys, og ikke som en hermeneutisk ledetråd.

Edward liker å fremstille seg selv som en slags landsbylord der han formidler lokalkunnskaper:

Do you live in the village? I don't often go down, of course. Or are you passing through? On your way to another part of the country? Well, I can tell you, in my opinion you won't find many prettier parts than here. We win the first prize regularly, you know, the best kept village in the area. (183)

Videre meddeler han: "I entertain the villagers annually, as a matter of fact. I'm not the squire, but they look upon me with some regard." (182) Hans tilnærming til fyrstikkselgeren er umiddelbart av en vennlig art. Han snakker om å reise rundt som selger og kommer med små skøyeraktige yrkeshemligheter: "I must say you keep quite a good stock, don't you? Tell me, between ourselves, are those boxes full, or are there just a few half-empty ones among them? Oh yes, I used to be in commerce." (185) At han var i selgeryrket er noe han gjentar flere ganger, og følgende blir fortalt litt tidligere:

I was in commerce too. [*With a chuckle.*] Oh, yes, I know what it's like – the weather, the rain, beaten from pillar to post, up hill and down dale ... rewards were few ... winters in hovels ... up till all hours working at your thesis .. yes, I've done it all." (183)

Dette utsagnet er veldig motsigelsesfullt. Kan noe så motsigelsesfullt være sant? "I was in commerce too" kan være et overklasseidiom, noe som fnisingen kan indikere: at han egentlig studerte og aldri har vært nødt til å være ute i hardt vær. Men latteren kan også være preget av gjenkjennelse; han husker tiden som student, og hvordan han måtte livnære seg ved å være omreisende selger. Også Edwards innledende samtaler om Afrika er motsigelsesfulle: "Yes. Africa, now. Africa's always been my happy hunting ground. Fascinating country." (183) – etterfulgt av: "Never been there my self. Studied the maps though. Fascinating things, maps." (183) Altså, prøver han å virke mer bereist enn det han faktisk er, eller er han bare redd for å reise og foretrekker å studere kartene? Også pratet hans om essayskriving, studien av tid og rom og om Belgisk Kongo, synes å være tomt prat.

Et utsagn som kan støtte at Edward ikke alltid har vært økonomisk bemidlet, er når han forteller om stolene sine: "I bought it in a sale. I bought all the furniture in this house in a sale. The same sale. When I was a young man. You too, perhaps. You too, perhaps. [*Pause.*] At the same time, perhaps!" (187) Unnskyldningen for variasjonen i møblementet er: "We have a great variety, as you see. Can't stand uniformity. Like different seats, different backs. Often when I'm working, you know, I draw up one chair, scribble a few lines, put it by, draw up another." (183) Den underliggende antydningen i det første sitatet om at de to mennene kjenner hverandre, vil jeg komme tilbake til. Møblenes historie forteller meg at dette er en mann som prøver å dekke over en historie om perioder med lite penger.

Den angivelige populariteten blant innbyggerne i en landsby han sjelden går ned til, blir selvsagt en motpol til det han sier mot slutten av dramaet: "after my long struggling against all kinds of usurpers, disreputables, lists, literally lists of people anxious to do me down, and my reputation down" (196) Edwards egentlig tanker om fyrstikkselgeren, som han meddeler til Flora og som motsier hans tidligere kollegiale tone overfor ham, forteller om en arrogant mann: "[O]f course, I could not possibly find myself in his place." (188) Dette på tross av at han også ytrer til fyrstikkselgeren at han har vært akkurat det: "I was in much the same position myself as you are now, you understand." (184) Det blir også et poeng for Edward å fremstille seg selv som varmblodig, at han aldri fryser. Dette kan ha noe å gjøre med at fyrstikkselgeren aldri vil ta av seg sin varme balaclava, så om Edward kan demonstrere at han ikke fryser, eller har for vane å fryse, så vil fyrstikkselgeren være mindre vital enn ham. Mot slutten forteller han: "[I]n winter I run about with nothing on but a pair of polo shorts." (199) Ikke bare fryser han ikke, men han var: "number one sprinter at Howells ... when a stripling ... no more than a stripling .. licked .. men twice my strenght ... when a stripling ... like yourself. (199) Mot fyrstikkselgeren stumhet teller det ikke om

Edward kan springe ute i snøen i en liten shorts.

Edwards motstykke er Flora. Hun tar seg av alle de oppgavene kjønnsrollesynet på 1950-tallet tilsa: oppvarting og husstell. Hagestellet er tydeligvis også hennes jobb. Denne rollen innehar hun også i forhold til fyrstikkselgeren: "You must see my japonica, my convolvus ... my honeysuckle, my clematis. [*Pause.*] The summer is coming. I've put up your canopy for you. You can lunch in the garden, by the pool. I've polished the whole house for you." (199) Samtidig som hun spiller denne oppofrende og omsorgsfulle rollen, inntar hun også en maktposisjon: "He'll move on. I can ... make him. I promise you." (189) Selv om hun er fysisk underlegen, er hun overbevist om at hun kan få fyrstikkselgeren til å flytte seg fra bakgata deres. I motsetning til Edward har Flora hatt en betydningsfull rolle i lokalmiljøet. I samtalen med fyrstikkselgeren forteller hun om da hun var 'Justice of the Peace'. *Cambridge Advanced Learner's Dictionary* beskriver denne rollen slik: "[A] person who is not a lawyer but who acts as a judge in local law courts." Interessant er det at denne tittelen gjerne er en kombinert rolle som byens 'squire', godseier.¹¹⁶ Dette vil jeg komme tilbake til.

Allerede i starten av dramaet merker vi at Edward er den passive part i ekteskapet. Han er for det meste inne, leser og skriver, eller studerer noe gjennom kikkerten sin. Flora er den aktive; hun står opp tidlig for å jobbe utendørs, varter opp ektemannen sin og steller med hus og hage. Den ene gangen Edward ikke opptrer passivt i forhold til Flora, er når vepsen skal drepes – altså er det også Flora som må invitere selgeren inn. Og som Flora selv sier: "A woman ... a woman will often succeed, you know, where a man must invariably fail." (190) Heller ikke fyrstikkselgeren er aktiv; han er mildt sagt ekstremt passiv. Han snakker ikke og uttrykker ingen følelser, men samtidig blir det feil å si at han ikke uttrykker noe som helst. I motsetning til Edwards senere uttalelser viser han allerede i starten at han hører og forstår; han trer inn i studieværelset på komando, og går i "skammekroken" når Edward roper at han skal gå bakover. Også han blir sliten, siden han mister fyrstikkseskebrettet sitt, og sitter i en stol, selv om han snubler ned i den. Han blir også varm, siden Flora tørker av ham svette. Han gjør likeså en antydning til å ta av seg balaclavaen; kanskje er han beskjeden siden han ikke tar den av, eller han vil ikke ta i mot ordre fra Edward. Han adlyder likevel Floras siste ordre om å ta henne i hånden og gå ut i hagen.

Fyrstikkselgeren trer inn i huset som Charles Dickens' "Ghost of Christmas past", hvorpå hovedkarakterene begynner å fortelle om sine respektive forhistorier. Edwards intensjon med å invitere fyrstikkselgeren inn blir gradvis avdekket, idet den går fra benektelse til erkjennelse:

¹¹⁶'Godseier' er den norske oversettelsen av det engelske ordet 'squire'. Jeg finner denne oversettelsen noe uadekvat, da en "squire" i England ville ha hatt flere ansvarsområder og større status i landsbyen enn det den norske godseier en gang hadde.

No doubt you're wondering why I invited you into this house? You may think I was alarmed by the look of you. You would be quite mistaken. I was not alarmed by the look of you. I did not find you at all alarming. No, no. Nothing outside this room has ever alarmed me. You disgusted me, quite forcibly, if you want to know the truth. (187)

Dette selv om sannheten er at Edward minutter før har oppført seg veldig alarmert over hans nærvær, foran sin kone. Senere innrømmer han at det var noe mer ved innbydelsen:

[*Brighly.*] Why did I invite you in to this room? That's your next question, isn't it? Bound to be.

[*Pause.*]

Well, why not, you might say? My oldest acquaintance. My nearest and dearest. My mith and kin. But surley correspondance would have been satisfactory ... more satisfactory? We could have exchanged postcards, couldn't we? [...] Seeing you stand, at the back gate, such close proximity, was not at all the same thing.

[*Pause.*]

What are you doing? Taking off your balaclava ... you've decided not to. No, very well then, all things considered, did I then invite you into this room with express intention of asking you to take off your balaclava, in order to determine your resemblance to – some other person? The answer is no, certainly not, I did not, for when I first saw you you wore no balaclava. No headcovering of any kind in fact. You looked quite different without a head – I mean without a hat – I mean without a headcovering, of any kind. In fact every time I have seen you you have looked quite different to the time before. (196)

Av sitatet ovenfor kan man enten lese at Edward gjenkjenner mannen, eller at han prøver å narre fyrstikkselgeren til å avsløre hvor han kjenner ham fra. Om man fortsetter tankerekken, kan man også anta at han har blitt "nær og kjær" fordi Edward har brukt så mye tid på å observere ham i kikkert. Men, når noen bruker så mye tid på å observere en annen, er det nok mer som ligger bak enn nysgjerrighet på naboen.

Hvem denne mannen er, fremkommer aldri, men flere steder gis det tydelig hint, fra begge ektefellene. Siden Edward ikke vil gå i sin egen bakgate på grunn av fyrstikkselgeren som står der, må det være en konfrontasjon han har ventet på, og prøvd å unngå. Den første personen Edward mistenker fyrstikkselgeren for å være, er landsbyens tidligere godseier:

Don't believe we have a squire here anymore, actually. Don't know what became of him. Nice old man he was. Great chess player, as I remember. Three daughters. The pride of the county. Flaming red hair. Alice was eldest. Sit yourself down, old chap. Eunice I think was number two. The youngest was the best of the bunch. Sally. No, no, wait a minute, no it wasn't Sally, it was ... Fanny. Fanny. A flower. You must be a stranger here. Unless you lived here once, went on a long voyage and have lately returned. Do you know the district? (182)

Det første man merker seg, er at dette var en detaljert antydning om selgerens mulige tilknytning til stedet. Siden Edward senere snakker om observasjoner av et skip med tre master gjennom kikkerten sin, kan man ane et hint om at fyrstikkselgeren skal ha kommet med båt, da begrepet 'voyage' oftest brukes om lengere reiser på havet. Det andre man merker seg, er den tilnærmede likheten mellom navnet 'Flora' og 'Fanny', også fordi Flora bemerkes å ha hatt rødt hår i sin ungdom. Det virker som om Edward bevisst leter etter navnet hennes for å finne ut om fyrstikkselgeren har en fortidig

tilknytning til kona hans. Man kan lure på om Edward tenker at fyrstikkselgeren er Floras far, når han senere i "dialogen" sier: "Why do you disgust me to that extent? That seems to be a pertinent question. You're no more disgusting than Fanny, the squire's daughter, after all. In appearance you differ but not in essence. There's the same..." (187) Men vi kan ikke vite om det er slik, bare undres. På dette stedet i "samspeillet" har Edward fremdeles overtaket, men utover i stykket begynner han desperat å foreslå flere steder hvor de kan ha kjent hverandre. Ikke bare angsten for konfrontasjon viser at Edward er redd for at fyrstikkselgeren ikke er harmløs: "You're weeping. You're shaking with grief. For me. I can't believe it. For my plight. *I've been wrong.*" (197) (Min utheving.) Altså har Edward tenkt feil når han har trodd at fyrstikkselgeren vil ham vondt. I slutten av dramaet gir Edward til slutt opp, og hvisker: "Who are you?" (199) Hvorpå Flora kommer inn i rommet og roper 'Barnabas'.

Det er også sider ved fyrstikkselgeren som minner Flora om noen fra hennes tidligere liv: "Have you been rolling in the mud? [*Slight pause.*] You haven't been rolling in the mud have you?" (192) Dette kan henspille på Floras tidligere barndomsminne:

I had an encounter with a poacher once. It was a ghastly rape, the brute. High up on a hillside cattle track. Early spring. I was out riding on my pony. And there on the verge a man lay – ostensibly injured, lying on his front, I remember, possibly the victim of a murderous assault, how was I to know? I dismounted, I went to him, he rose, I fell, my pony took off, down to the valley. I saw the sky through the trees, blue. Up to my ears in mud. It was a desperate battle.

[*Pause*]

I lost.

[*Pause*]

Of course, life was perilous in those days. It was my first canter unchaperoned. (191)

Er fyrstikkselgeren denne krypskytteren? Samtidig er denne fortellingen problematisk i og med hennes lett romantiske beskrivelse av hendelsen. Jeg finner det problematisk å tro at hun ble voldtatt, og tenker at dette heller er en dekkhistorie for noe som skjedde mer frivillig. Jeg finner det merkelig at jeg ikke har funnet flere kritikere som har gjort den samme vurderingen. Hvorfor ville noen ligge med ansiktet ned og vente på at noen skal komme, langt unna folk? Og om hun ble voldtatt, hvorfor lar hun mannen slippe unna straff, når hun har mulighet til det ved et senere møte med ham som anklaget i sin rettsal? Når hun siden kaller fyrstikkselgeren inn, sier hun om ektefellen: "My husband would never have guessed your name." (192) Altså gjennomskuer Flora Edward, i hans leting i hukommelsen etter navnet på fyrstikkselgeren.

Når Flora ytrer det overnevnte sitatet, kan man ha mistanke om at det er en konkurranse mellom ektefellene. Begge spiller med skjulte kort. Edward lar være å fortelle Flora om hva han og fyrstikkselgeren diskuterer, og Flora gjør det samme. Samtidig er det ikke sikkert at verken Flora eller Edward er seg bevisst at oppfattelsen og gjenfortellingen deres av hendelser ikke alltid er

ekvivalent med den faktiske hendelsen. Eksempelvis når Edward forteller Flora om samtalen med fyrstikkselgeren:

We get on remarkably well. He's a little ... reticent. Somewhat withdrawn. It's understandable. [...] He's had various trades, that's certain. His place of residence is unsure. He's ... he's not a drinking man. As yet, I haven't discovered the reason for his arrival here. I shall in due course .. by nightfall. (188)

Publikum vet at det ikke var helt slik det foregikk – likevel er det ikke en løgn heller. Når Edward gjentatte ganger anklager Flora for å lage et spill: "What are you plotting?" (189), begynner man å undres om Flora har en forhistorie med slike spill, eller om hun faktisk planlegger hvordan hun skal få fyrstikkselgeren til å snakke. Interessant er det i hvert fall at Floras interesse for selgeren endrer seg fra å være lunken til å bli voldsom. Uansett om det er en konkurranse eller en lek mellom ektefellene, ligger det et sterkt element av kontroll og makt til grunn for det som sies/skjer. Edward ønsker å kontrollere hele nærmiljøet der han springer rundt med kikkerten sin mellom alle utsiktspunktene; det innebærer også at han ønsker å kontrollere både Flora og fyrstikkselgeren. Floras spill er mer tildekt. Hun ønsker klart å sette sin mann på plass, i hvert fall å vise at hun har makt over ham, selv om han ikke helt lar seg kontrollere. Men om hun faktisk ønsker å ha makt over fyrstikkselgeren kan vi ikke vite, kanskje bruker hun ham for egen vinnings skyld. En ting er sikkert; med stumheten sin har fyrstikkselgeren makt over begge, bevisst eller ubevisst. Hvem som tilslutt vinner, er usikkert; uansett er hjemmet seiersprisen, eller den andres underkastelse.

Som kjøkkenheisen i *The Dumb Waiter* har fyrstikkselgeren en dramaturgisk funksjon. Denne funksjonen er nok mer passiv enn den i *The Dumb Waiter*, men like fullt får den karakterene til å snakke. Fyrstikkselgerens passivitet gir karakterene mulighet til å uttrykke seg, og slik blir det etter hvert som en time hos psykologen. Selgeren forløser karakterene: Edward oppnår selvinnsett, og Flora får gitt uttrykk noe hun har båret på lenge – enten det er å forlate Edward med fyrstikkselgeren, for en kortere eller lengre affære, eller å få satt Edward på plass. Som i *The Dumb Waiter* ligger mye av dramaets spenning i om den ene vet noe som den andre ikke vet. Vi får heller ikke svar på alle spørsmålene vi stiller, for dramaformen tillater det ikke. Noe kan vi likevel si. Fordi fyrstikkselgeren ikke snakker, gir det Flora og Edward mulighet til å la sine forestillinger om fyrstikkselgeren definere ham. Han skapes så å si i deres bilde, i hvert fall nesten; fyrstikkselgeren beveger seg akkurat på det rette stedet, slik at Edward endrer mening om muligheten for å forstå ham. Motsetningene mellom dialogene ekteparet i mellom, og "dialogene" mellom enkeltmedlemmene av ekteparet og fyrstikkselgeren viser også at de presenterer forestilte tanker om seg selv. Minnene de forteller fyrstikkselgeren om, er av en høyst subjektiv art, og har nok en annen funksjon enn kun å gi karakterene en bakgrunn. De avspeiler karakterenes forestillinger om og

ønsker for verden og sin egen plass i den. Men minnene kan også være nødvendige løgner, og slett ikke alltid faktiske hendelser. Pinter utfordrer her publikums forestillinger om en objektiv fortid. Hans tanker om dette kommer godt frem i den andre epigrafen til dette kapitlet. Dette utgangspunktet har Heideggers tanker klingende i seg.

Mennesket har et grunnleggende behov for å fortelle fortellingen om seg selv, og denne fortellingen består av hendelser som lagres i et høyst flyktig og subjektivt apparat, hukommelsen. Disse hendelsene blir så våre minner, som er det eneste grunnlaget for vår egen fortelling, sammen med fantasien. Minnet lagres på nytt, og det endres hver gang vi forteller det. Slik blir den tolkningen vi gjør av Flora og Edward lik den tolkningen vi gjør av mennesker i vår egen virkelighet. Det vil si en blanding av den uverifiserbare fortellingen de lar oss få del i, og de faktiske handlingene de viser oss. For Flora er fortiden et paradisi, glansbilder, der hun red på sin ponni på marken. Selv en flom blir romantisk:

And the floods! I hope you weren't here in the floods. We were out of danger up here, of course, but in the valleys whole families I remember drifted away on the current. The country was a lake. Everything stopped. We lived on our preserves, drank elderberry wine, studied other cultures. (190)

Hennes fantasibilder av virkeligheten tar form i samhandling med den stumme mannen. I hennes øyne blir fyrstikkselgeren en helt og hun heltinnen. For henne er dette ikke et like komisk bilde som det er for oss:

[*She kneels at his feet. Whispering.*] It's me you were waiting for, wasn't it? You've been standing waiting for me. You've seen me in the woods, picking daisies, in my apron, my pretty daisy apron, and you came and stood, poor creature, at my gate, till death do us apart. (192)

Etter hvert som dramaet utspilles, blir det fristende å sammenligne henne med Madame Bovary, ved deres felles fantasikapasitet. Edward presenterer heller glansbilder av seg selv. Dette er åpenbart en mann med et forvrengt selvilde. I møtet med fyrstikkselgerens manglende respons og sin snakking etter munnen, gjennomskuer Edward til slutt seg selv. Der monologen faller fra hverandre, tilegner Edward seg stadig mer selvinnsett. Sluttscenens stumhet er slik dobbeltsidig. Flora overrekker fyrstikkselgerens rolle til Edward, muligens som straff, mens Edwards lange monolog foran fyrstikkselgeren har gjort at han opplever en epifani, og slik "ser" seg selv.

Som i middelalderens mysteriespill handler *A Slight Ache* om guddommer i samspill med mennesket. Flere kritikere har analysert dette dramaet symbolsk i forhold til navnespillet. I sine lesninger kaller Katherine H. Burkeman flere ganger Flora gudinne: "the self-satisfied, humorous

fertility goddess."¹¹⁷ Flora var faktisk, som bemerket, navnet på en romersk fertilitetsgudinne. Men der den ene dramaformen er skrevet for en allegorisk tolkning, er det lov å stille spørsmålsteget ved Burkmans tolkning av Pinters drama – om hun ikke tolker for mye inn i teksten. *A Slight Ache* er et av de pinterske dramaene som er blitt gjenstand for psykoanalytiske lesninger, der dramaet forstås både som instrument for å tolke Pinter selv, utviklingen av tematikken i hele forfatterskapet, og flere av enkeltstykkene hans. Burkman gjør en sammenhengende lesning av Pinters dramatik for å peke ut sammenhengen og utviklingen av tematikken. Lesningen hennes er velargumentert og inneholder mange interessante aspekter, og analysen av Edward er treffende. Det kan likevel være ødeleggende for denne typen drama utelukkende å bli betraktet som helhetlig og sammenhengende; at alt i dramaene har sammenheng og kan forklares. Dette er ikke alltid tilfelle. En lesning med myter som utgangspunkt står også i fare for kun å bekrefte myten, og dermed ignorere deler av tekstene som ikke lar seg innpasse i den.

Burkman sammenligner *A Slight Ache* med den greske tragedien *Bakkantinnene* (trolig 405 f.v.t.) av Euripides: det vil si at det som fremstilles er ankomsten til den nye guden, fyrstikkselgeren, og den gamle gudens fall, Edward. Det ligger et ritualistisk tankesett til grunn for forståelsen, overgangen fra vinter til vår, der Edward er den ufrivillig fallende vinterguden som finner solen utenfor forrædersk, og Barnabas er den ventende solguden. Flora blir alle ritualers mor i kraft av å være fertilitetsgudinnen. Hun mottar derfor med glede den nye tiden, men vet at også den nye guden skal dø: "And I'll buy you pretty little things that will suit you. And little toys to play with. On your deathbed. Why shouldn't you die happy?" (193) Etter vår og sommer kommer forfallet og døden, som det nye livet i sin tur skal gro av. Dette er både en slående og treffende lesning, men jeg mener at de komiske, dobbeltkodede fremstillingene av karakterene peker mer mot parodi og sosialkritikk, enn mot overgangen fra vinter til vår. Det er også mulig at Pinter var fullstendig klar over at man kunne tolke dramaet på denne måten, og bevisst brukte disse navnene for å erte frem den lesningen som først kommer universitetsutdannede kritikere i hu. Men dette er spekulasjoner fra min side.

Også Burkman merker seg de komiske sidene ved karakterene, men finner ikke at det omformer dramaet til et spill med tragedien, mytene og 'de lærde':

Flora's role as fertility goddess continues, though, on a more comic level. Agave, in Euripides' *Bacchae*, also plays the role of fertility goddess, but she is given a moment of tragic recognition when she realizes she has killed her own son. Death as well as life takes on a terrible reality and full meaning in the greek play. Flora's somewhat casual disposal of her husband and her vulgar embracing of Barnabas, on the other hand, tend to rob the ritual of tragic dignity. The horror of death as it is perceived by Edward remains, but life is envisaged rather as horrifying and ridiculous than as terrible and wonderful. The absurdities of the play do not evoke laughter

117Burkman: 104

and tears so much as they prevent the full experience of either.¹¹⁸

Dette sitatet viser også hvordan Flora potensielt starter sirkelen på nytt, dersom hun faktisk forlater Edward for godt. Flora kan ha opplevd selvinnsikt før, slik som Edward potensielt gjør nå, hvis dette er en lek for henne. Men det kan også være at hun aldri opplever det, og da er det ikke en lek:

Pinter too, on a broader basis, is surely depicting a modern crisis of identity in his portrayal of the alienated Edward.

Inarticulate as he is about his condition, Edward nonetheless gains a measure of self-knowledge in the course of the drama, his clichés giving way to a poetic expression of his insight. [...] Like Oedipus, Edward would escape man's fate only to find that it lies within him. Oedipus, seeking the murderer of the king, found himself and suffered his own decree of banishment. So, too, Edward sought to rid his home of a menace. When he invited the menace in, confronting the matchseller in hopes of dispelling him for good, he too, in a sense, was faced with himself, and was himself banished from his home. Oedipus's growing insight, climaxed by physical blindness, also finds a counterpart in *A Slight Ache*, in which Edward's failing vision is accompanied by a growing insight about his own identity. [...] Gone are the grand gestures and articulate sufferings of Oedipus¹¹⁹

Jeg tror Edwards øyesmerter er en for fristende allusjon til Ødipusmyten, og at den derfor heller viser oss en velopplagt, lekende Pinter. Smertene i øynene kan like gjerne stamme fra et migreaneanfall på grunn av alt stresset med å farte rundt å stirre gjennom en kikkert, for å få alt kontrollert. Altså kan det hele være komisk. Det stemmer heller ikke at Edward blir forvist fra hjemmet, slik Ødipus selv gjorde, det er Flora som forlater scenen. Samtidig fremviser sammenligningen en innsikt i prosessen Edward gjennomgår i dramaet – det introverte blikket.

A Slight Ache har også vært gjenstand for feministiske lesninger. Flere kritikere anklager Pinter for å være misogynisk. Kvinnefiendtlighet er abolutt til stede i hans dramatik, men da ved karakterenes ytringer. I *A Slight Ache* roper Edward: "You lying slut. Get back to your trough!" (193) Flora kan også vurderes som sexistisk, der hun tørker pannen til fyrstikk selgeren, og sier: "It is a woman's job, isn't it?" (191) Om hun spiller på en forventet misogyni fra fyrstikk selgerens side, kan vi selvsagt ikke vite. Mange forveksler nok karakterenes holdninger med Pinters: Det kan være at Pinter fremviser en samfunnstendens og ikke står for karakterenes ord og handlinger selv. Likevel er det et poeng at hovedvekten av konstellasjoner som utforskes i de tidlige Pinter-dramaene er mannlige, om man kan klandre mannen eller ikke. Og om en kvinne er med i disse konstellasjonene, er det på mannen/menneskes premisser. Ikke fremstilles disse kvinnene positivt heller, der de kun karakteriseres som horer og masete mødre/kjerringer. Billington skriver:

Pinter adores women, enjoys flirting with them, worships their resilience and strenght. But, in his early work especially, they are often seen as disruptive influences on some pure, Platonic ideal of male friendship: one of the most crucial of all Pinter's lost Edens.¹²⁰

118Ibid: 62

119Ibid: 62

120Billington: 11

Å plassere kvinner på en pidestall (uansett hvor positivt det er ment), er også en form for sexisme. Om dette blir presentert i dramatikken ved at kvinner utelukkende representeres som forstyrrende element, er en spekulativ tanke, men samtidig en tanke man kan overveie. At Pinter er sexistisk fordi karakterene i dramatikken hans er det, er imidlertid en urimelig slutning å trekke.

Gabbard foretar en tolkning basert på psykoanalysens drømmetolkninger. Også her ses dramaet som rituellet og sirkulært:

The play also repeats *The Birthday Party's* stress on the ironic cycles of life. Man begins life in anxiety over returning to dust and ashes – mother earth. In between he suffers through many births and deaths, and it is the dead selves he leaves behind that rises up to control the life before him. The special theme of *A Slight Ache* lies in the demonstration by Edward and Flora of the residual peripety in human life. Each works blindly toward his own defeat as he interacts and responds to the other. She castrates her husband as she mothers him, leaving him unable to provide the sexual fulfillment she craves. He sacrifices the manhood he longs for by accepting the womb pleasures she offers. Thus, ambivalence is set up, and each longs to escape the other. The slight ache of life grows and multiply into and unto final death.¹²¹

Selv om jeg ikke kan si meg enig i innlesningen av mange psykoanalytiske metaforer i dette dramaet, har også jeg kommet inn på Edwards passivitet og Floras knusende omsorg. Mange kritikere (Gabbard, Burkman, Gordon) har hengt seg opp i bildet av Flora som promiskuøs. Gabbard peker på at Flora forfører selgeren, og at hun kan være seksuelt frustrert ved Edwards utsagn: "Of course I slept. Uninterrupted. As always." (172) Dette utdypes ved hennes betegnelse av selgeren som en okse, og en mulig sammenligning av selgeren med Edward: "[Y]ou're a solid old boy, I must say. Not at all like jelly." (192) Edward karakteriseres som impotent av Gabbard, og Flora beskyldes for å ha kastret ham. Han kan ikke tilfredstille henne slik hun ønsker det. Gabbard bemerker om fyrstikk selgeren: "[T]he Matchseller [...] has become the symbol of Edward's impotence."¹²² og: "She aches not only for a baby to coo but also for a man to fulfill her desire. She reveals this desire by projecting it onto the Matchseller."¹²³ Selv om jeg ikke leser dramaet på denne måten, ser jeg at det er belegg for å gjøre det. Ofte kan imidlertid disse lesningene dra poengene sine for langt, som følgende:

Edward's associations of the Matchseller with his own maleness, his castration, and his impotence are evident in his discussion of the Matchseller's balaclava. The Matchseller is, among other things, a projection by Edward of his own phallus, and the balaclava, as a head covering, suggests that his maleness is hidden, that he is impotent.¹²⁴

Også de små detaljene gis gjerne en overført mening som virker overdreven, som i åpningsscenen

121 Gabbard: 83

122 Ibid: 79

123 Ibid: 77

124 Ibid: 77

med vepsen: "Flora is afraid to release it for fear it will «bite» her. Edward insists the wasp will sting not bite; therefore, he asserts the wasp's maleness and suggests the oedipal wish."¹²⁵

Den samme scenen kan være et eksempel på hvor lett det er for en ivrig kritiker å tillegge detaljer en større mening i helheten enn det som er rimelig:

Much of this is capsuled in the smaller concretization that opens the play – the drowning of the wasp in the marmelade. This practice of prophesying the theme of the play in an initial image is by now a familiar technique. Just as Edward has voluntarily stepped into Flora's garden and become one of her hot-house plants, so the wasp goes voluntarily into the marmelade pot.¹²⁶

Jeg kan si meg enig i at at Pinter bruker frempek som dramatisk grep, slik jeg viste i *The Dumb Waiter*. Likevel mener jeg at det blir feil av Gabbard å lese denne scenen som en slik frempekende scene. Slike scener er gjerne stumme, som vist i *The Dumb Waiter*; om ikke blir det overtydelig. Jeg mener at Gabbard her leser scenen med sin egen tolkning som utgangspunkt, for å kunne validere hennes egen forståelse. Åpningsscenen i *A Slight Ache* har mer til felles med den man finner i *The Birthday Party*, som vi skal komme tilbake til: Den innledende samtalen ved frokostbordet. Vepsescenen forstår jeg slik som jeg tolket Burkmans lesning av Edwards øyne: Selvsagt vil man lese det slik – derfor det er så morsomt å spille på det. Når Gabbard stiller disse spørsmålene: "Who is the Matchseller? What causes Edward's slight ache? What is the significance of the wasp in the marmelade?"¹²⁷ viser det at hun har gått i den pinterske fella: disse strategisk plasserte bildene er fristelser Pinter har lagt ut til kritikerne og deres akademiske kolleger.

Men også Gabbard merker seg det jeg ser som "meningen" med denne scenen, det komiske aspektet:

Just so, he recognizes his docile, feminine state. She urges him to get on with the killing. So he pours scalding hot water down the hole, blinding the wasp. Then he lifts the lid and exclaims: "There he is! Dead. What a monster." Then, as if to prove he can still be vicious, that he is still male, he removes the dead wasp and squashes it on the plate. The wasp has been castrated, blinded, and killed. By contrast, Edward feels well; he exclaims that it is a beautiful day. His sense of impotence has been relieved; he feels powerful for having killed the wasp.¹²⁸

Denne scenen avslører Edwards på samme tid latterlige og tragiske personlighet: Drapet på en liten veps gjør at han føler seg som en mann. Dette er den eneste gangen i dramaet at han gjør noe selv, og hvor han viser ekte glede. Det er derfor han mimrer over denne scenen senere i dramaet:

[F]eeling fit, well aware of my sinews, their suppleness, my arms lifted holding the telescope, steady, easily, no trembling, my aim was perfect, I could pour hot water down the spoon-hole, yes, easily, no difficulty, my grasp firm, my command established. (195)

125Ibid: 82

126Ibid: 82

127Ibid: 72

128Ibid: 82

Dette var en fin start på dagen fordi han var stor i egne øyne – før han så det latterlige i seg selv: "You're quite right, it is funny. I'll laugh with you!" (196)

Som jeg alt har bemerket, foregår dialogene mellom hovedkarakterene og fyrstikkselgeren med deres projisering på ham som grunnlag. Gabbard observerer også at hovedkarakterene projiserer sine egne tanker og drømmer over på fyrstikkselgeren. Hun siterer R. F. Storch om hva Flora og Edward forestiller seg: "[W]hatever is most desired or feared or regretted."¹²⁹ Jeg er på mange måter enig i at Flora projiserer forestillingene sine om en ny elsker over på selgeren. Men jeg mener også at dette muligens er et spill fra hennes side. Hun var ikke interessert i ham før Edward viste en voldsom interesse. Hva hun ønsker å få ut av dette spillet, er likevel usikkert. Har hun gjenkjent mannen som en tidligere elsker? Edward blir anklaget for først å projisere seg selv over på selgeren. Dette mener også jeg, men på en annen måte enn i de andre lesningene. Han leser ikke selgeren som seg selv, men han forteller om sitt eget selvbylde. Slik vinner han stadig mer selvinnsett i "dialogen" med selgeren. Dette er en stor forskjell. Gabbard og Burkman mener at fyrstikkselgerens endring i Edwards øyne, fra harmløs og gammel til vital, kommer av Edwards projiseringer av sine negative tanker om seg selv over på selgeren.

In private conversation with the Matchseller, Edward reveals himself by his accusations against the Matchseller. Edward projects all of his inadequacies onto the old tramp. While the Matchseller sits mute, Edward reviews his own past. When his monologue has exhausted him, Flora comes in for her private session. [...] Edward returns for a final monologue of sensual memories about his physical collapse. As he lies on the floor weakening, the Matchseller appears more youthful and vigorous to him.¹³⁰

Jeg mener at denne endringen av inntrykket kommer av at Edward snakker om et minnelandskap i fortiden, og han begynner å nærme seg gjenkjennelsen av selgeren, som kanskje er fra hans fortid, og derfor er inntrykket av ham yngre enn det fyrstikkselgeren er nå. Språket han snakker mot slutten, kan godt betegne et mentalt sammenbrudd, som er det gjennomgående utgangspunktet i lesningene til blant annet Gabbard, Burkman og Esslin, men språket er også et privat språk som man bruker når man snakker til seg selv. Edwards monologer er taler om minner, som innebærer selverkjennelse.

Om jeg skal fremheve en lesning som har et symbolsk perspektiv på dramaet, velger jeg Guralnicks forsøk i *Sights Unseen, Beckett, Pinter, Stoppard, and Other Contemporary Dramatists on Radio*. Denne lesningen gjelder hørespillet, men elementene jeg har plukket ut, kan likevel være relevante også for en visuell dramatisering.

129Ibid: 78

130Ibid: 72

That perception is central to the meaning of the play is suggested at the outset by the first line of dialogue, Flora's question to her husband, "Have you noticed the honeysuckle this morning?" As it happens, he has not. Nor, though he says "I must look", does he mean to. For Edward's way with the world, as *A Slight Ache* discloses, is to cloister himself from immediate experience, to stay in the house, in his scullery, his study, contemplating life at several removes from it, safe from what he takes to be the wholesale depredations of "usurpers, disreputables, lists, literary lists of people anxious to do [him] down." [...] One could almost say that Edward is not there, no matter where he is. [...] he fails to hear birds that are singing in his trees, keeps away from "noisy" places, savours scenes through a telescope rather than first-hand. By temperament, Edward is a reluctant perciver. [...] ¹³¹

Flora derimot:

[I]s the opposite. At seven in the morning, she is out in the garden, relishing the plants and delighting in the weather. [...] Whereas Edward in his heyday already was passive, taking wholly uneventful "excursions to the cliff" [...] to gaze [...] from the distance, Flora appears to have been active in her youth, riding her pony [...] Whereas Edward shuns surprises, Flora is all readiness. [...] Flora is by nature a willing perciver, drawn to the light. ¹³²

Altså har vi et ektepar bestående av motsetninger, og spørsmålet er da om "like leker best", eller om "motsetninger tiltrekkes". Guralnick påpeker treffende: "[T]wo such contrary people cannot see the world alike, though they share the same space." Og videre:

[W]hat Flora sees corroborates her sense that life is good; what Edward sees corroborates his sense that harm lowers. Each is right, to be sure, if only partially and somewhat. But merely being right is not enough for either one of them. For their rightness to matter, they must each have the other's consent that it is so. ¹³³

Slik handler dramaet mer om persepsjon enn impotens. Edward og Flora demonstrerer begge sine ulike perspektiv på verden. Og forestillingene viser slik deres forskjellige syn på den, demonstrert ved deres projiseringer på fyrstikkselgeren og fremstillingene av seg selv. Ved dette får Pinter demonstrert menneskets projiseringer på verden og deres funksjon i dannelsen av subjektive inntrykk av andre og av seg selv. Bare en av karakterene begynner potensielt å gjennomskuer dette selvskapte bildet, nemlig Edward.

I monografien *Harold Pinter* kommer Russell Taylor med en interessant bemerkning om et tidligere dikt av Pinter. Det tar opp et motiv som Billington og Esslin også har merket seg i Pinters tekster: trekantdrama i kjærlighetsrelasjoner:

The narrator lets an outsider, Kullus, into his room. Kullus at once starts to take over, calls in a girl who is waiting outside, and without more ado they climb into the narrator's bed. This new situation carries the seeds of its own dissolution; the narrator is now the outsider, the menace to the status quo, and before long the girl, seemingly passive yet actually the determining element in the situation, is inviting the narrator to reverse it. In the process the characters of Kullus and the narrator seem to blur, combine, and exchange places; memory is annihilated as the three characters co-exist in a mysterious, ambiguous present. ¹³⁴

131Guralnick: 112

132Ibid: 113

133Ibid: 113

134Taylor (1973): 6

Den personen Flora og Edward projiserer inn i fyrstikkselgeren, er en fra begges fortid. Flora ser den rødskjeggede mannen hun delte et gjørmete øyeblikk med i sin ungdom (krypskytteren). Edward ser flere muligheter, i og med at han prøver å knytte ham til en person fra fortiden: Enten de har spilt fotball sammen i skoletiden, eller handlet møbler på det samme møbelutsalget. Han prøver også flere ganger å koble denne fremmede, men kjente mannen sammen med sin kone, gjennom slektskap. Jeg mistenker den godseieren som Edward snakker om, for å være Floras far. Den delte rollen som 'squire' og 'Justice og the Peace' kan antyde til dette, ved siden av Edwards fortelling om godseieren og døtrene. Kanskje forsvant Floras far fordi han nektet Flora å gifte seg under sin stand? Dette kan man mistenke ettersom Flora oppfører seg dannet og forteller om en barndom med penger, mens Edwards karriere kan være en ferd fra fattigdom til rikdom. Slik blir ikke parets komiske spill latterlig bare fordi de ufrivillig parodierer velstående, gamle ektepar, men fordi de tildekker en fortid som noen helt andre. Fyrstikkselgeren kan også være en av Floras tidligere elskere, som Edward utkonkurrerte. Det er også mulig at Edward var den krypskytteren Flora snakker om, og at hun faktisk bare projiserer den yngre versjonen av mannen sin over på selgeren. Eller kan det være som i diktet "Kullus", at Flora inviterer en ny elsker inn i tilværelsen?

Avslutningen på dramaet gjør det vanskelig å tolke Edward som forvist, som de lesningene jeg har drøftet gjør. Siden det er han som blir i hjemmet, er han ikke forvist, og det er derfor mer nærliggende å tolke det hele som et ekteskapelig spill, hvor han blir midlertidig forlatt. Med god grunn tenker jeg på Nora og Helmer i *Et Dukkehjem*, men det er litt farlig, siden *A Slight Ache* jo også kan betraktes som en parodi på den ibsenske dramatypen. Kanskje er dette dramaet – med karakterenes tildekte fortid, og alle potensielle problemer på grunn av det, og alle inn- og utganger av rom etter tomannssamtaler – Pinters forsøk på en farse? Som Edward selv sier til fyrstikkselgeren utenfor hjemmet sitt: "What a farce." (179)

Kapittel 4: *A Night Out*

Writing for television? I don't make any distinction between kinds of writing, but when I write for the stage I always keep a continuity of action. Television lends itself to quick cutting from scene to scene, and nowadays I see more and more in terms of pictures [...] Of course the words go with the pictures, but on television, ultimately, the words are of less importance than they are on the stage. A play I wrote called *A Night Out* did, I think, successfully integrate the picture and the words, although that may be because I wrote it first for radio. Sixteen million people saw that on television. That's very difficult to grasp.

Harold Pinter (Pinter (1977): 11)

A Night Out er formelt sett strammere oppbygd enn de to andre utvalgte kortdramaene. De tre dramaene har, pluss minus et par-tre sider, omtrent det samme omfanget, men dette dramaet er stramt inndelt i tre akter med flere scener i hver.¹³⁵ Det er ganske mye for et kortdrama, i hvert fall om man tar i betraktning at *The Dumb Waiter* ikke er inndelt i det hele tatt. Noe annet man merker seg, er at innledningene til scenene er skrevet med henblikk på kameraobjektivet; det visuelle fokuspunktet blir kontrollerbart, i motsetning til publikums frie øye på teaterscenen. Dette kan vi se i I: 5:

The kitchen. The MOTHER is putting ALBERT'S dinner into the oven. She takes the alarm clock from the mantelpiece and puts it on the table. She takes out a pack of cards, sits at the table and begins to lay out a game of patience. Close up of her, broodingly setting out the cards. Close up of the clock. It is seven forty-five. (217)

Hendelsene i dramaet er ikke plassert i ett rom, men flere og ganske forskjellige: Albert og morens hjem; vist ved et kjøkken og en en gang med trapper og en utgang (I: 1, I: 3, I: 5, II: 2, III: 3), ute på gata ved en kaffe-tralle (I: 2, I: 4, III: 1), i sjefens hus (II: 1), og i værelset til en fremmed kvinne (III: 2). Felles for alle stedene er deres plassering i arbeiderklassesmiljø, med unntak av Mr. Kings (sjefens) hus. Ethvert hjem som har plass til mange mennesker og en tilhørende 'lounge' og bar, plasserer eierne over gjennomsnittlig inntektsnivå.

Dramaet inneholder det vi nå kan begynne å kalle de typiske pinterske karakterene: De bedrevitende, aggressive mennene som er opptatt av hvordan de oppfattes, de masete kjerringene, og det spesielle språket: Det som dekker over nakenheten i forhold til "den andre". Og selvsagt, også alle de komiske situasjonene dette skaper. Til tross for at disse elementene er til stede i dramaet, blir man likevel slått av hvor annerledes det er fra de andre dramaene av samme dramatiker fra den samme perioden. Dette dramaet, og det etterfølgende dramaet, *Night School* (1960), har mye til felles i denne annerledesheten fra de andre dramaene på verkslisten. Man kan si

¹³⁵Heretter referert til ved I: 1-5, II: 1-2, III: 1-3.

at det er en større fokus på arbeiderklasserealisme og "sinte, unge menn",¹³⁶ fremfor komiske og mer surrealistiske trekk. Det kommer ingen overraskende smell fra kjøkkenheiser i dette/disse dramaene. Om skal man snakke om Pinter i sammenheng med 1950/60-tallets "kitchen-sink"-drama, er det disse to verkene og *The Birthday Party* man må snakke om.

Bernard F. Dukore skriver om *A Night Out*:

Pinter's usual comic techniques are in evidence: repetition (wether a girl is named Betty or Hetty), tautology (the reason Albert wants a tie, he says, is to put it on), the unexpected (when Eileen claims someone touched her, a character asks, 'Where?'), and contradiction ('I'm no different from any other girl. In fact, I'm better').¹³⁷

Jeg kan delvis si meg enig i at Pinters vanlige, komiske teknikk er til stede i dette dramaet også. Pinter er en mester med språket og har gjennomskuet spillet vi spiller sammen på en måte få andre har gjort, noe dialogene også i dette dramaet viser. Men den kroppslige humoren som har vært til stede i de andre dramaene finner man ikke, heller ikke den spenningsfylte skrekklatteren som sniker seg inn, idet noe totalt fremmed kommer inn i handlingen. Derfor vil jeg ikke si at Pinter her bruker sin vanlige pinterske komi-teknikk. Dette dramaet er også et godt eksempel på hvordan realiseringer gjør dramaet til noe helt annet enn det manuskriptet inneholder. I hvert fall gjelder det min egen opplevelse ved lesningen av dramaet og av filmversjonen. Komikken i dette dramaet, som er tuftet på samvær og samspill, har ikke de samme komiske undertonene i teksten som i filmen, hvor spillet er mer grusomt: I teksten synes Kedge å være som Gidney, der de samarbeider om å ødelegge for andre, mens man i filmen ser mer av de komiske aspektene ved det Kedge sier. Anmelderen Robin Robertson skrev om hørespillet i 1960:

When you say a playwright has a good ear for the banalities of ordinary speech you don't [sic] after all [sic] say very much. But if you can go further and say that the reason he has the good ear is because he comprehends the sources of the banality, then you praise him highly. The contours of talk in Harold Pinter's [sic] *A Night Out* (Third) were beautifully reproduced because the hand of the playwright was at the same time feeling out the motives at a very deep level indeed. It was not only the *sound* of the office bully at the party, the cannibal mum on the domestic hearth, the genteel whore in the street at night ñ [sic] it was not only the sound that Mr. Pinter provided, it was the reason for the sound: not explicit reason, not reason that shoved into the mouths of characters or dumped down in the path of action so that everyone has to climb over it before things can proceed, nut [sic] reason that is implicit in the spring and flow of a play itself. So that at the end you knew ñ [sic] though you had not been told ñ [sic] that for the people in this play, as for people outside it, the Inferiority Feeling is a very powerful dynamic indeed. *The Sunday Times*, 1960¹³⁸

Pinter har et fantastisk øre for våre språklige samhandlinger, noe dette dramaet også er et ypperlig eksempel på.

136En referanse til John Osbornes trendsettende drama *Look back in Anger* (1956).

137Dukore: 48

138Hentet fra: http://haroldpinter.org/plays/plays_nightout.shtml , 31.07.12

Det tre utvalgte kortdramaene tar for seg tre karakterkonstellasjoner som er gjennomgående i den tidlige dramatiske fasen til Pinter: kameratskapet, ekteskapet, og mor-sønn forholdet. Albert Stokes kan karakteriseres som en "snill gutt". Han bor fremdeles hjemme hos sin mor etter at både mormoren og faren hans er død, og han underholder henne både økonomisk og sosialt. I samspill med andre er han mer stille, noen vil si beskjeden. Som en arbeidskollega av ham uttaler: "He's just quiet, that's all." (221) Likevel viser dette dramaet også den mørkere siden av Albert: Hans undertrykte sinne. Moren til Albert er ved første inntrykk masete og ubehagelig omklamrende, der hun går og furter og prøver å presse sin vilje igjennom: Albert skal være hjemme sammen med henne og spille kort, ikke være ute og tulle med jenter. Etter hvert ser vi hennes deperate side, og hennes tildekte avhengighet av sønnen. Forholdet mellom dem synes å være tett, samtidig som Albert vil skape større avstand mellom dem enn det moren ønsker.

Som *A Slight Ache* er dette dramaet fristende å lese psykoanalytisk, på grunn av den noe spesielle relasjonene mellom mor og sønn. Faktisk fokuserer de fleste lesningene på dette forholdet; på Albert som mammadalt. Dukore skriver:

Except for questions of how Albert will behave in different situations with women, little underlies the surface of this realistic play, a psychological study of a harassed mother's boy who leaves his abode but who returns after only a single night out.¹³⁹

Det er absolutt belegg for å lese dramaet på denne måten. Men som ved de fleste av Pinters stykker er det mye som forsvinner om man ikke følger med på hva som faktisk utspilles mellom karakterene. Om man leser dramaet raskt, og kun fokuserer på mor/sønn forholdet, går man glipp av å se helheten i de fortellingene dramaet presenterer, og de underliggende tematikkene.

Det er verdt å merke seg at dette er det første av de utvalgte kortdramaene hvor Pinter spesifiserer hovedkarakterens alder: Albert er 28 år gammel. Fordi han bor hjemme hos sin mor, antar man at han er helt avhengig av henne. Som vi skal se, gir ikke karakterene i dramaet ham noen sjangse – han er og blir en mammadalt. Dette til tross for at også andre på hans egen alder, som jobber i samme bedrift, bor hjemme. Kritikere av dramaet er heller ikke spesielt kritiske til karakterenes vurdering av ham. Esslin kommenterer på følgende vis: "Albert Stokes is a young man of about twenty-eight who lives with his mother and is entirely dependent on her"¹⁴⁰ Ved å oppgi Alberts alder nøyaktig tror jeg at Pinter med vilje leker med publikums inngrodde oppfatninger om menn som bor hjemme hos sine mødre etter å ha nådd en viss alder. Om man går nærmere inn i teksten, og følger morens utsagn, vil man finne at denne karakteristikken av Albert ikke stemmer:

139Dukore: 48

140Esslin (1992): 81

I hope you're satisfied, anyway. The house in darkness, I wasn't going to break my neck going down to that cellar to look for a bulb, you come home looking like I don't know what, anyone would think you gave me a fortune out of your wages. Yes, I don't say anything, do I? I keep quiet about what you expect me to manage on. I never grumble. I keep a lovely home, I bet there's none of the boys in your firm better fed than you are. I'm not asking for gratitude. But one thing hurts me, Albert, and I'll tell you what it is. Not for years, not for years, have you come up to me and said, Mum, I love you, like you did when you were a little boy. You've never said it without me having to ask you. Not since before your father died. And he was a good man. He had high hopes for you. I've never told you, Albert, about the high hopes he had off you. I don't know what you do with all that money. But don't forget what it cost us to rear you, my boy, I've never told you about the sacrifices we made, you wouldn't care, anyway. Telling me lies about going to the firm's party. They got a bit of respect at that firm, that's why we sent you there, to start off your career, they wouldn't let you carry on like that at one of their functions. Mr. King would have his eye on you. (233)

Her virker det som det er moren som er avhengig av Albert, og ikke omvendt. Ikke bare er hun avhengig, hun prøver å få det til å se ut som om at det er han som er avhengig av henne. Hun forventer også at sønnen vekselvis skal innta rollen både som ektemann og sønn, alt etter hva som passer henne.

Samtidig kan man ikke la være å legge merke til at de har et spesielt forhold. De har faste fredagskvelder, som pleier å være en utekveld for yngre voksne. Men Albert forteller at han mye heller vil være sammen med moren enn å møte kollegene: "I won't be late. I don't want to go. I'd much rather stay with you." (206) Det er forsiktig sagt at i dette dramaet er moren knyttet til sønnen sin. Det virker som om hun ikke vet hvordan hun skal takle bruddet i deres fredagsrutine, og velger å spille overrasket og forbauset:

MOTHER [*shocked surprise*]: You're going out?

ALBERT: You know I'm going out. I told you I was going out. I told you last week. I told you this morning. Look, where's my tie? I've got to have my tie. I'm late already. Come on, Mum, where'd you put it?

MOTHER: What about dinner?

ALBERT [*searching*]: Look...I told you...I haven't got the...wait a minute...ah, here it is.

MOTHER: You can't wear that tie. I haven't pressed it.

ALBERT: You have. Look at it. Of course you have. It's beautifully pressed. It's fine.

He ties the tie.

MOTHER: Where are you going?

ALBERT: Mum, I've already told you, honestly, three times. Honestly, I've told you three times I had to go out tonight.

MOTHER: No, you didn't.

Albert exclaims and knots the tie.

I thought you were joking. (205)

Det mest spesielle med dette er at Albert ikke reagerer på en annen måte enn det han gjør. Altså er dette en oppførsel han er vant med. Til tross for at man som publikum vil reagere negativt på denne oppførselen fra morens side, vil jeg anta at de fleste vil kunne gjenkjenne denne mor-sønn-situasjonen – særlig opplevelsen av moren som irriterende og masete. Dette er ikke ulikt den gjenkjenneligheten man opplever av ekteparet ved frokostbordet i *A Slight Ache*.

Moren uttrykker gjentatte ganger en angst for at sønnen skal leve et urent liv; det vil si rote med jenter:

MOTHER [*following*]: Albert!
 ALBERT: What?
 MOTHER: I want to ask you a question.
 ALBERT: What?
 MOTHER: Are you leading a clean life?
 ALBERT: A clean life?
 MOTHER: You're not leading an unclean life, are you?
 ALBERT: What are you talking about?
 MOTHER: You're not messing about with girls, are you? You're not going to go messing about with girls tonight?
 ALBERT: Don't be so ridiculous.
 MOTHER: Answer me, Albert, I'm your mother.
 ALBERT: I don't know any girls.
 MOTHER: If you're going to the firm's party, there'll be girls there, won't there? Girls from the office?
 ALBERT: I don't like them, any of them.
 MOTHER: You promise?
 ALBERT: Promise what?
 MOTHER: That...that you won't upset your father. (207)

Men frykten som uttrykkes er egentlig angsten for at Albert skal finne seg en "ny" kvinne. En ny feminin figur i Alberts liv vil gjøre morens overflødighet endelig: "You're all I've got, Albert. I want you to remember that. I haven't got anyone else. I want you...I want you to bear that in mind." (206) Alberts mor blir den tragiske heltinnen som mister alt når sønnen forlater hjemmet – dette er hun fullstendig klar over, i motsetning til Flora som er ute av stand til å ta det tragiske inn over seg.

Elementene som gjør en sammenligning av dette dramaet med "kitchensink"-dramaene mulig, er flere. Det første som møter oss er Albert som ordner håret sitt ved en sinkservant på kjøkkenet. I dramaets samtid ville allerede dette ha vært en markør for disse sosialrealistiske dramaene:

*The kitchen of MRS. STOKES' small house in the south of London.
 Clean and tidy.*

ALBERT, a young man of twenty eight, is standing in his shirt and trousers, combing his hair in the kitchen mirror over the mantelpiece.[...] picks up a brush from the mantelpiece and brushes his hair. [...] He slips the comb in his pocket, bends down, reaches under the sink and takes out a shoe duster. (203)

I filmatiseringen av dramaet¹⁴¹ blir det ikke gitt et helhetsbilde av dette, og i hørespillet vil man ikke kunne se det. Allikevel er det markert i sideteksten. Det at mor og sønn fremdeles bor sammen kan også peke mot den problematikken "mannen i gata" opplevde i det utbombede etterkrigs-England. Det var få hjem å velge mellom da mye var blitt bombet under krigen. Det fantes heller ikke trykkesystemer som kunne ta seg av kvinnene som hadde arbeidet i hjemmet i en mannsalder, når ektemaken ikke lenger kunne forsørge dem. Når vi forflytter oss til scenen ved kaffe-trallen,¹⁴² som er et sted arbeiderklassen benyttet flittig, kan man begynne å sammenligne dette stykket med den

¹⁴¹Se mediaressurser for nettside med filmatisering.

¹⁴²Her menes en vogn hvor man serverer kaffe/te og lettere mat, ute på gaten, gjerne ved benker.

nevnte typen samtidsdrama. Men ingen tydlige politiske eller sosiale diskusjoner forekommer. Det er ingen som "tilfeldigvis" snakker om innholdet i en avis, eller uttrykker noe om sosiale problemer eller urettferdigheter. Indirekte fremstilles likevel slike innholdsstørrelser ved karakterene som portretteres – den prostituerte som ikke har spist i løpet av dagen,¹⁴³ og den gamle mannen som sitter og venter for å overlevere en beskjed ved kaffe-trallen.¹⁴⁴ I starten av dramaet er det også vanskelig å oppfatte Albert som en "angry young man", men når han mot slutten av dramaet provoseres, vil man finne fellestrekk i "heltenes" sinne over hverdagens fortredeligheter. Selvsagt kan det også hende at Pinter bare spilte på de elementene som datidens publikum ville kunne kjenne igjen fra "kitchen-sink"-dramaene.

Etter den første scenen av akt I følger tre scener hvor det "kryssklippes" mellom gaten og hjemmet. I scene I: 2 møter vi Seeley og Kedge, to arbeidskollegaer av Albert, som sitter og venter på ham fordi han gikk tilbake for å skifte klær. Scene I: 3 viser Albert hjemme, på vei ut døra, og scene I: 4 viser alle tre sammen, sittende ved kaffe-trallen. I scene I: 2 finner vi tilløp til lignende samtaler som dem vi husker fra *The Dumb Waiter*, om fotball. Men denne gangen handler det om bedriftsfotball. Kollegaenes og motspillernes kvaliteter diskuteres, men også i dette dramaet henger karakterene seg opp i enkeltuttrykk. Også her handler det om to uttrykk som egentlig betyr det samme, men nå er ett av dem åpenbart "feil":

OLD MAN: Yes, sitting over there he was. Took his cup of tea and went and sat down, didn't he, Fred? He sat there looking very compressed with himself.

KEDGE: Very what?

OLD MAN: Compressed. I thought he was looking compressed, didn't you, Fred?

BARMAN: Depressed. He means depressed. (209)

Den gamle mannen blander tydeligvis sammen ordene. Men det morsomme er at ordene 'compressed' og 'depressed' bare høres like ut og betyr helt forskjellige ting. Scenene ved kaffe-trallen viser holdningene lokalsamfunnet har til Albert. Seeley er Alberts eneste støttespiller og Kedge er en av Alberts mobbere: "I bet his Mum's combing his hair for him, eh? *He chuckles and sits.*" (213) Det er lett å anta at Albert drar hjem med antrekkskifte som unnskyldning, for å kunne være hjemme med moren sin – men hva om han allerede vet hva som venter ham på jobbfesten?

I akt II: 1 arrangeres Mr. Ryans pensjoneringsfest. Mr. Ryan har jobbet i samme firma som Albert, Seeley og Kedge. Dette arrangementet mener jeg har fått altfor lite fokus i lesninger av dramaet. På festen møter publikum hele Alberts sosiale bakgrunn, som også kan representere Pinters syn på/erfaring med maktkulturer innad på arbeidsplasser: Særlig konkurransen innad om

143I manuskriptet står det at hun ikke har spist fordi hun har vært hos tannlegen, men i filmatiseringen nevnes ikke tannlegen.

144I manuskriptet står det ikke nevnt at han får penger for "oppdraget", men i filmatiseringen ser man tydelig at han får overrakt noen mynter.

sjefens gunst, sjefens arroganse, den påtvungne sosialiseringen av menneskene og overkjøringen av individene. På festen blir Albert utsatt for mennesker som ikke forstår ham. Først prøver Kedge å få en av jentene til å "tulleflørte" med ham, så blir han beskyldt for å beføle henne på en høyst upassende måte, for til slutt å bli trakassert og truet med juling av en annen kollega. Det er mens alt dette skjer at publikum får kjennskap til den usunne bedriftskulturen, og den negative måten folk behandler hverandre på, på denne arbeidsplassen.

Man merker tidlig at mennesker i Alberts nærmiljø er opphengt i hans mor og sønnens forhold til henne:

KEDGE: How's your Mum, Albert?
ALBERT: All right.
KEDGE: That's the idea.
BARMAN: Only got 'Woods'.
SEELEY: They'll do.
ALBERT [*quietly*]: What do you mean, how's my Mum?
KEDGE: I just asked how she was, that's all.
ALBERT: Why shouldn't she be all right?
KEDGE: I didn't say she wasn't.
ALBERT: Well, she is.
KEDGE: Well, that's all right then, isn't it?
ALBERT: What are you getting at?
KEDGE: I don't know what's the matter with you tonight, Albert.
SEELEY [*returning*]: What's up now?
ALBERT: Kedge here, suddenly asks how my mother is.
KEDGE: Just a friendly question, that's all. Gaw! You can't even ask a bloke how his mother is now without him getting niggly.
ALBERT: Well, why's he suddenly ask – ?
SEELEY: He was just asking a friendly question, mate. What's the matter with you?
[*pause*]
ALBERT: Oh.
SEELEY: Well, how is she, then?
ALBERT: She's fine. What about yours? (216)

Det er tydelig at Kedge mener noe mer, og dette skjønner Albert. Forholdet dem imellom er tydeligvis ikke særlig godt, siden Seeley spør hva som nå er galt, som antyder at forholdet deres er konfliktfylt. Samtidig er ikke Albert god til å spille det sosiale spillet heller. En dialog litt senere i dramaet viser også dette:

KING: Not enough exercise. [*To KEDGE*] You'll have to see you get more exercise, Kedge!
KEDGE [*passing*]: You've never said a truer word, Mr. King.
SEELEY: Well, he don't look in bad trim to me, Mr. King.
They laugh.
KING: I must admit it.
GIDNEY: He'll never get to the last lap with that one, I can tell you.
KING [*smiling*]: Now, now, you young men, that's quite enough of that. No more of that.
GIDNEY [*pleasantly*]: What are you laughing at, Stokes?
ALBERT: What?
GIDNEY: Sorry. I thought you were laughing.
ALBERT: I was laughing. You made a joke.

GIDNEY: Oh yes, of course. Sorry.

[Pause.]

Well, we've got Kedge back at left back next Saturday. (219)

Samtidig kan man ikke utelukke at dette er en utestengelsestaktikk fra kollegenes side, slik at Albert ikke får delta i det sosiale spillet. Kanskje ønsker han det heller ikke.

Forholdet mellom deltagerne på festen er ikke likestilt, og det er noen som er klart bedre enn andre. At bedriftens sjef heter Mr. King er nok ikke tilfeldig. Til tross for at Mr. King prøver å nærme seg sine "undersåtter" på et kollegialt vis, fungerer ikke dette helt. Fordi han er sjefen oppfører folk seg deretter, selv om han ikke eier selvinnsikt:

KING: I recommend a bicycle, honestly. It really keeps you up to the mark. Out in the morning, on the bike, through the town...the air in your lungs, muscles working...you arrive at work...you arrive at work fresh...you know what I mean? Uplifted.

GIDNEY: Not so good in the rain.

KING: Refreshes you! Clears the cobwebs. [*He laughs.*]

SEELEY: You don't walk to work, do you, Gidney?

GIDNEY: Me? I've got the car.

KING: I drive too, of course, but I often think seriously of taking up cycling again. I often think very seriously about it, you know.

JOYCE [*to RYAN*]: Nice party, isn't it, Mr. Ryan? (218)

Som nevnt har bedriftsfotball vært et gjennomgående "small-talk"-emne. Men denne "uskyldige" sporten har også vært gjenstand for friksjoner utøverne imellom. Kedge sa før festen til Albert: "You frightened Gidney'll be after you, then, because of the game?" (215) Albert skal ha spilt annerledes enn i sin vanlige defensive stil, som igjen gjorde at Gidney, midtbanespilleren, ikke kjente den igjen og slik ikke fikk skinne som vanlig under kampen. Derfor ble kampen ødelagt av Albert. Mr. Kings manglende forståelse for sine kolleger blir derfor fremtredende i denne dialogen med to mannlige karriereklatrere:

KING [*to HORNE and BARROW, by the door*]: Well, I hope you'll both be in the team soon yourselves. I think it's a very good thing we've...that the firm's got a football team. And a cricket team, of course. It shows we look on the lighter side of things too. Don't you agree?

HORNE: Oh yes, Mr. King.

BARROW: Yes, Mr. King.

KING: Also gives a sense of belonging. Work together and play together. Office work can become so impersonal. We like to foster...to foster something...very different. You know what I mean?

HORNE: Oh yes, Mr. King.

BARROW: Yes, Mr. King.

KING: You interested in sailing, by any chance? You're quite welcome to come down to my boat at the Poole any weekend – do a bit of sailing along the coast.

HORNE: Oh, thank you, Mr. King.

BARROW: Thank you, Mr. King. (222)

Bedriftsfotballen skaper ikke akkurat det samholdet og den leken Mr. King forestiller seg. Også den økonomiske ulikheten mellom de forskjellige sosiale klassene i bedriften blir fremtredende i denne

dialogen.

Scenen fra pensjoneringsfesten viser Pinters regiferdigheter. De mange fokalpunktene som oppstår ved flere grupperinger innad i ett værelse, "temmes" ved at man flytter ett fokalkpunkt strategisk rundt i rommet. Også plasseringene av gruppene i værelset er strategisk anlagt. Alt etter hvilken status karakterene har i bedriften, blir de plassert sentralt eller perifert i rommet. Dette viser en innsikt hos Pinter om hvordan mennesker plasserer seg, og beveger seg, i lukkede rom:

The lounge of MR. KING'S house. The party is in progress. KEDGE and BETTY are dancing. Music comes from a radiogram. MR. KING, an urbane man in his fifties, GIDNEY, the chief accountant, in his late twenties, SEELEY and ALBERT, are standing in a group. JOYCE and EILEEN are at the table which serves as a bar. Two men and a woman of indeterminate age sit holding drinks. HORNE and BARROW, two young clerks, stand by the door. MR. RYAN, the old man, sits in the centre of the room, smiling. (218)

Mr. King står og konverserer med sine "protesjeer", Gidney og Seeley, Kedge er opptatt med å danse for øyeblikket, men han og Seeley veksler mellom å konversere med Mr. King og å danse med jentene. De "sterkeste" vil sparke ut konkurrenten, Albert, som ikke spiller med deres regler i konkurransen foran sjefen. Jentene danser og serverer drinker, eller de blir selv servert drinker, slik unge damer skal, og de er ikke med i de unge mennenes kamp om å vise seg for sjefen. Slik var kjønnsrolleklimate rundt 1960. De tre personene som ikke er en del av plotet, men er gjester på festen, kan man anta ikke har noen "rolle" i bedriften, altså at de er midt på i rangstigen og heller ikke prøver å klatre oppover. Horne og Barrow, de to med lavest status i bedriften, står ved inngangsdøren, helt i ytterkanten av værelset. Festens angivelige midtpunkt, Mr. Ryan, sitter i midten av rommet og smiler hele tiden, men har ikke lenger noen ledende sosial rolle.

Akkurat dette smilet som sitter som klistret på munnen til Mr. Ryan under hele forestillingen, blir etter hvert et ubehagelig smil. Til slutt blir han ekkel ved sin "tafsing", også ved å ikke stå til ansvar for sin handling. Kedges mobbing av Albert er alt kommentert, men den fortsetter, og det blir tydeligere at det er Alberts annerledeshet som plager de konkurrerende unge mennene. Albert prøver ikke å degradere de andre, eller å være større enn det han er. Når man leser dramaet, synes Kedge og Gidney å være av noenlunde samme type, og å konkurrere på den samme måten. I filmatiseringen blir Kedge mer fremstilt som en klovnetype enn det manuskriptet tilsier, og Gidney er den "sterkeste". Gidney mangler, som Mr. King, selvinnsikt, og liker også å fremstille seg selv som sunn og sterk:

GIDNEY [*drinking, with JOYCE*]: Anyway, I'm thinking of moving on. You stay to long in a place you go daft. After all, with my qualifications I could go anywhere.

He sees ALBERT at the bar.

Could't I, Stokes?

ALBERT: What?

GIDNEY: I was saying, with my qualifications I could go anywhere. I could go anywhere and be

anything.

ALBERT: So could I.

GIDNEY: Could you? What qualifications have you got?

ALBERT: Well, I've got a few, you know.

GIDNEY: Listen! Do you know that Chelsea wanted to sign me up a few years ago? They had a scout down to one of our games. They wanted to sign me up. And I'll tell you another thing as well. I could turn professional cricketer any day I wanted to, if I wanted to.

ALBERT: Then why don't you?

GIDNEY: I don't want to.

JOYCE: You'd look lovely in white.

GIDNEY: These people who talk about qualifications. Just makes me laugh, that's all. (222)

Hvem som snakket om kvalifikasjoner først, fremgår av sitatet. Om Albert her henter til bedriftskampen hvor han viste at han hadde flere kvalifikasjoner, sies ikke. Selv om dramaet ikke fremstiller politiske diskusjoner, erstattes disse av festens underliggende maktstatuskonkurransen.

Når Albert forlater festen i forståelig sinne, men samtidig med en beundringsverdig håndtering av Gidney som vil slåss, går han hjem igjen. Noe jeg finner underlig ved andres lesninger av dramaet, er mangelen på oppmerksomhet rundt mennenes håndtering av tafsingen på Eileen. Mr. King ber Eileen om å ta seg sammen, etter å ha blitt antastet: "Miss Phipps, would you mind composing yourself?" (228) Noen feministiske kritikere av Alberts ytringer, kan tolkes misogyniske, men ingen av dem retter fokus mot det faktum at situasjonen kun blir en unnskyldning for å kunne ta Albert for "noe". Dette er opplagt en etterlengtet anledning til å angripe og støte ut Albert, og handler ikke så mye om å straffe gjerningen i seg selv.

Hjemme møter han en mor som har jobbet seg opp til hysteriets rand, og hun maser om jenter, urent liv, og hennes og farens oppofrelser overfor sønnen. Albert løper naturlig nok ut igjen. Akkurat avslutningen av scene II: 2 kan det være verdt å diskutere i forhold til mediet det ble fremstilt i, med hensyn til omtalen av en klokke.¹⁴⁵ Martin S. Regal diskuterer dette i boken *Harold Pinter, A Question of Timing* (1995). Klokken som Albert holder over hodet og truer moren med, får forskjellig betydning alt etter medial fremstilling. I den filmatiserte versjonen av dramaet blir klokken et gjentatt fokuspunkt i denne scenen, men det sies ikke at den skal lage en høy lyd. I hørespillet er det helt annerledes. Regal skriver:

The radio directions, not recorded in the published television version, indicates 'an inarticulate shout' followed by 'scrape of clock on the table. Clock raised', and then, after a scream from the mother, 'Click of clock close to mike'. Later in the play, when Albert confronts the prostitute, we hear again the 'sudden loud tick of clock close to mike'. When he finally leaves the girl's apartment, he kicks out at the clock and we hear alarm bursts and jangles in brief spurts, stops'.¹⁴⁶

Den auditive opplevelsen av klokken blir mer voldsom enn den visuelle presentasjonen. I hørespillet lurer man på om Albert slår moren med klokken, fordi lydets styrke antyder vold. I

¹⁴⁵Hørespillet er ikke tilgjengelig, derfor støtter jeg meg til Regals kommentarer.

¹⁴⁶Regal: 42

filmatiseringen ser man hva som skjer, og derfor blir effekten av klokken annerledes. Repetisjonen av den samme lyden når Albert truer den prostituserte, fremhever likhetstrekkene mellom rollene hun og moren har overfor Albert, og det samme gjør handlingen (trussel ved klokken). Man kan anta at Pinter ønsket den samme effekten som oppnås i hørespillet i filmatiseringen også. Som Regal trekker frem, bemerker Esslin rett: "this is a 'much more dense and significant touch than the mere sight of a clock being kicked', which is what we see in the television version."¹⁴⁷ Tvilen om hvorvidt Albert dreper sin mor, kommer ikke like godt frem i filmatiseringen og manuskriptet, som i hørespillet.

Alberts oppførsel hos den prostituerte (III: 1-3) blir etter hvert voldsom, akkurat slik som da han forlot moren. Men i starten er han stille mens hun prater om seg selv. Hun forteller sin fortelling, men den er preget av både sannhet og oppdikting, på samme måte som hos Edward. Etter hvert merker man at Albert tenker på helt andre ting. Når han ser klokken over peisen hennes, ler han og kommenterer dens soliditet. Den prostituerte fortsetter å snakke om seg selv, mens Albert bare fokuserer på klokken. Når den prostituerte beretter at hennes far var i det militære, hoster Albert voldsomt, og når hun henter til at sekretærer er løsaktige, svarer Albert bare med et "Uh". Kanskje gjenkjenner Albert dette fra eget liv? I filmatiseringen av dramaet blir ikke dette fremstilt, og slik blir ikke det underliggende en del av handlingen. Albert fortsetter å stirre på klokken mens hun fortsetter å snakke om visse kvinners usedeligheter. Til slutt griper han tak i den, men får streng beskjed om å sette den ned igjen. Etter hvert blir den prostituertes manglende selvinnsikt, samt kommentarene om hans person og påstander om at det var han som plukket opp henne og ikke omvendt, for mye for Albert. Derfor reagerer han overfor henne som overfor moren, han truer med å slå henne med den solide klokken.

Albert gjør likevel noe annerledes i denne scenen; han sier akkurat det han mener, og særlig om måten kvinner tror at de kan herse med ham på: "You're all the same, you see, you're all the same, you're just dead weight round my neck." (243) Han har også kvaliteter: "I've got as many qualifications as the next man. Let's get that quite...straight." (243) Tvilen om han har skadet eller drept moren er fremdeles ikke avklart, og slik blir ytringene hans dobbeltbunnede: "I got the answer to her, you see, tonight....I finished the conversation...I finished it...I finished her...[...]With this clock! [...] One...crack...with...this...clock...finished! [...] Of course, I loved her, really." (243) Selv om dette sitatet kan tolkes på flere måter, forstår jeg det slik at han for en gangs skyld fikk det siste ordet i samtalen med moren, og at han ikke kunne skade henne fordi han i bunn og grunn elsker henne. Han må nesten være glad i henne i og med at han drar tilbake. Eller så har han kanskje ikke andre muligheter? I filmatiseringen av *A Night Out* fremstiller skuespilleren Albert som om han

147Ibid: 42

nesten er blitt gal, eller han viser frem hans sadistiske tendenser på slutten av besøket hos den prostituerte. Jeg forestiller meg en mer kjølig Albert, som rett og slett har fått nok. "I've had – I've had – I've had – just about enough." (243) Foruten å si akkurat det han mener, gjør han noe han kanskje har ønsket å gjøre hele kvelden – avsløre løgnene folk forteller seg selv og andre. Den piken som den prostituerte snakker om at hun gjør "alt dette" for, er henne selv, og Albert avslører dette. Slik blir barnet en løgn hvor den prostituerte får spille den oppofrende moren, og en løgn for henne selv for å kunne holde ut med å være prostituert.

Albert Stokes' store problem er at alle menneskene rundt ham projiserer roller over på ham. Moren presser farens rolle på ham, og likeså den lille guttens, og kollegaene gjør ham til en mammadalt. Ingen av dem ser ham som den han faktisk er. Kanskje med unntak av Seeley, for han synes opptatt av å la ham være den han er, eller ikke mammadalt. Gjennom dramaet gjentar Albert at også han har kvalifikasjoner. Altså definerer han seg selv på en helt annen måte enn de han har rundt seg. Moren og den prostituerte oppfører seg overfor Albert på en måte som vitner om manglende selvinnsikt, og med forventninger om at han skal opptre slik de oppfatter ham. Av kollegene blir han oppfattet som beskjeden, spesielt sammen med jenter. Gidney setter igang et spill sammen med sekretærene, bare for å få litt morro ut av det. Esslin skriver: "Gidney [...] persuades two of the secretaries to embarrass Albert by playing on his shyness in the presence of girls."¹⁴⁸ Det er lett å anta at Albert er beskjeden, både fordi han snakker lite og fordi han prøver å forlate Kedge og Seeley før festen, for å være sammen med moren. Men snakker han ikke like lite med alle, uansett kjønn? Hvordan skulle han kunne oppføre seg annerledes enn det han gjør? Ingen tillater ham å være den han er, og de presser ham inn i roller han ikke føler seg hjemme i. Det er få som oppfører seg ordentlig overfor ham. Og denne sjenansen i samværet med mennesker som mangler selvinnsikt, er oppblåste, selvsentrerte og raske til å plassere andre i bås, kan like gjerne demonstrere en manglende interesse, eller irritasjon.

Esslin skriver at årsaken til Alberts sjenanse ovenfor jenter er den kontrollerende moren, som også ødelegger seksuallivet hans: "Albert's dependence on his mother, [...] the resulting fear of sex with other women. Albert too is being tormented by men who do know how one gets on with girls and who tease him about his innocence and bashfulness."¹⁴⁹ Å lese inn karakterers seksualliv basert på en kontrollerende mor og på andres forhold til ham, blir å redusere situasjonen. Dette handler ikke nødvendigvis om Alberts seksualliv. Siden beskriver Esslin Alberts seksuelle selvfølelse:

148Esslin (1992): 81

149Ibid: 81

Albert raises his hand against the tart because she turns out to be exactly as nagging as his mother. But, on the other hand, it is equally clear that the attack on the prostitute also rises from Albert's feelings of inferiority, his rage about his inability to approach the prostitute as a sexual object. Albert hates both aspects of the feminine principle: the sexual demand of the prostitute, i.e. Woman as a challenge to his sexual potency; and the mother's claim to dominance over him as head of her family, as a person entitled to his respect, gratitude and servitude. The girls who tease him during the party can thus be seen as further embodiments of the first challenge, painful reminders of Albert's sexual inadequacy.¹⁵⁰

At den prostituerte, moren og de kvinnelige kollegene inntar noenlunde samme rolle overfor Albert, kan stemme. Men problemet ligger heller i de nevnte forestillingene og forventningene til hans person, og deres mangel på å kunne se seg selv – ikke at Albert føler seg seksuelt inadekvat.

Karakterene i dramaet er ikke de eneste som projiserer mammadalt-stemplet på Albert, også kritikerne har gjort det. Jeg har tidligere nevnt hvordan dette fokuset på mor/sønn-forholdet fjerner oppmerksomheten fra andre elementer i stykket. Det fremviser også eksempler på misforholdet mellom hvordan folk oppfører seg overfor andre, og hvordan de faktisk er: Selvbedraget, og mangelen på selvinnsikt; distansen mellom forventninger til andre og forventningene til selvet. Dette blir briljant portrettert under jobbfesten, men er likevel noe kritikere generelt har neglisjert i sine lesninger av dette dramaet. Russell Taylor fanger dog opp noe av det jeg finner slående ved dramaet, til tross for at han ikke merker seg den sosiale kritikken det kommer med:

The difference of approach between *A Night Out* and the earlier plays is at once apparent. The effect of the story depends upon the interplay of characters. In a situation which is never really mysterious or designed to create menace we learn about people by watching their attempts to communicate with one another, and sometimes their inability or refusal to be communicated with. Albert's mother is impervious to communication; she just will not listen to anything which does not fit in with her established idea of things. The prostitute does not want to communicate too much; all she wants is something to bolster up the precarious fantasies which makes her life bearable. Albert wants to communicate, but is too tied up in his stifling relationship with his mother to get through, either to her or to anyone else.¹⁵¹

Min lesning av Albert er nok mindre stakkarslig enn Russell Taylors, men han skiller seg likevel ut fra de andre kritikerne ved også å se andre aspekter enn mammadalten.

I samtiden var *A Night Out* en av Pinters største suksesser, noe innledningssitatet viser. I *The Herald* 25. april 1960 kunne man lese: "I believe that Pinter, once he stops acting like a fearsome tape-recorder and decides on his attitude to life, will become one of our most important younger playwrights."¹⁵² Det er spesielt at et drama som nesten er glemt av ettertiden, var en av de stykkene som gjorde at kritikerne og publikum fikk øynene opp for denne dramatikeren. *A Night Out* er et av de "mindre" pintereske dramaene ved at blandingen av det komiske og det skrekkelige ikke er like fremtredende. Dette til tross for at de pintereske maktdemonstrasjonene, de kompliserte

150Ibid: 83

151Russell Taylor (1973): 13

152Funnet på: http://haroldpinter.org/acting/acting_intv.shtml , 26.08.12

karakteroppbygningene, de mellommenneskelige forholdene, og det underliggende i språket klart finnes i dette dramaet. Man kan spekulere på om det, ironisk nok, var det som gjorde det populært i samtiden som har gjort det mindre populært i ettertiden. Det er en fare for at fraværet av de sterke pinterske grepene har gjort det lettere å bla raskt gjennom dramaet, og slik ikke merke seg elementene jeg mener er blitt oversett. Det er min erfaring at dette er et drama som vokser for hver gjennomlesning, og at det er like viktig som de to andre og mer omtalte kortdramaene.

Forlater Albert sin mor? Avslutningen viser at han ikke klarer å forlate henne akkurat nå, når alt kommer til alt. Det betyr likevel ikke at det er på grunn av et forkvaklet avhengighetforhold til moren, eller at han er en mammadalt. Hvem andre har Albert å bry seg om? Hvor ellers skal han dra? Om man er optimistisk, avslører tittelen at dette ikke var Alberts siste kveld i friheten: Tittelen lyder tross alt ikke "The Night Out", men "A Night Out".

Kapittel 5: *The Birthday Party*

The character of the old man, Petey, says one of the most important lines I've ever written. As Stanley is taken away, Petey says, 'Stan, don't let them tell you what to do.' I've lived that line all my damn life.

Harold Pinter (Hollis Merritt: 179)

A play is not an essay, nor should a playwright under any exhortation damage the consistency of his characters by injecting a remedy or apology for their actions into the last act, simply because we have been brought up to expect, rain or sunshine, the last act 'resolution'. To supply an explicit moral tag to an evolving and compulsive dramatic image seems to be facile, impertinent and dishonest. Were this takes place it is not the theater but a crossword puzzle. The audience holds the paper. The play fills in the blanks. Everyone's happy.

Harold Pinter (Pinter (1976): 12)

In my play *The Birthday Party* I think I allow a whole range of options to operate in a dense forest of possibility before finally focusing on an act of subjugation.

Harold Pinter (Billington: 433)

Resepsjoner og versjoner

The Birthday Party var Pinters første helaftens underholdning. Det er allerede flere ganger blitt fortalt om den dårlige mottagelsen Pinter fikk i starten av karrieren. Selv beskrev han kritikernes oppfattelse av ham som "absurd rubbish". Senere skal mottagelsen ha blitt mer positiv, spesielt i sammenheng med Pinters mest "realistiske" drama *A Night Out*. *The Birthday Party* står kanskje i sterkets popularitetsmessig kontrast til *A Night Out*, som umiddelbart ble applaudert, men siden "forsvant" fra rampelyset. *The Birthday Party* gikk fra å være en dårlig besøkt forestilling til å bli en moderne klassiker. Det er nå på tide å komme med et motargument til den gjentatte omtalen av *The Birthday Party* som både misforstått og upopulært. John Stokes sier i sitt essay "Pinter and the 1950s" at konsensus ikke nødvendigvis stemmer helt:

These certainly were shared assumptions at work in *Encore*, of which the most important, by far, was the conviction that theatre is in essence a social art. From *The Birthday Party* (1958) to *The Homecoming* (1965), Pinter's plays were subjected to long and serious criticism on that basis, and it was the Encore Publishing Company that produced, in 1959, the first edition of *The Birthday Party*, which it advertised as 'not only pungently funny and disquietingly macabre, but rich with concern about the state of our society'. This enthusiasm challenges the myth of baffled incomprehension that has surrounded Pinter's emergence. It was by no means only Harold Hobson, politically conservative and religious, who recognised something new and important; a more radical wing did too.¹⁵³

Riktignok, skriver Stokes, er det fullt mulig at Pinter ikke fikk med seg de positive tilbakemeldingene som også fantes blant sjokkerte kritikere. Stokes' fremhevelse av folkene bak

153Stokes: 27

Encore underbygges av oppmerksomheten Pinter fikk forholdsvis tidlig av tungtveiende dramakritikere. Martin Esslin tildeler Pinter et helt kapittel i *The Theatre of the Absurd* (1961), likeså John Russell Taylor i *Anger & After* (1962). Det er fristende å gjenta den allmenne sannheten som sier at tilnavnet "misforstått kunstner" øker populariteten hos ettertidens publikum. Også teateret er et marked som styres av etterspørsel.

I monografien *Harold Pinter* skriver Billington om *The Birthday Party*:

[T]he first key to unlocking *The Birthday Party* is to remember its roots in the popular culture of its day. It's vital to recall that, in the period between the Eastbourne experience and its transformation into drama, Pinter had appeared in over sixty plays, mostly pot-boilers, in provincial rep. Of all his works, this is the one that most obviously bears the stamp of the thrillers and comedies of its day; like a stick of seaside rock, it says 'rep' all the way through. The faintly maniacal fugitive, the interventionist authority figures, the cliché-toting working-class characters: these were the very stuff of 1950s theatre. The structure is also extremely traditional. [...] If the play had been tried out in seaside rep in Bournemouth or Torquay, I bet the audience would have loved it.¹⁵⁴

Altså er det mulig at dramaet ikke var så absurd i dets samtid som det de dominerende omtalene av det skal ha det til. Videre fortsetter Billington om andre mulige innflytelser:

Pinter also picks up on other aspects of popular culture. The renegade hiding away from the mobsters he has betrayed was an archetypal Hollywood situation; it was there in Robert Siodmak's 1946 film, *The Killers*, which was a bastardised version of a 1926 Hemingway short story on which Pinter doted. Also, I can never sit through the quick-fire stichomythia of Goldberg and McCann's interrogation of Stanley without thinking of a 1950s quiz show in which a bullying Michael Miles forced contestants to answer as many questions as possible in sixty seconds without saying 'Yes' or 'No'.¹⁵⁵

Igjen ser vi filmen som en inspirasjonskilde i et Pinterstykke. Som Billington peker på, er det mange gjenkjennelige, populærkulturelle aspekter ved dette dramaet, selv om disse aspektene ikke har vært like fremtredende i omtalen av det.

Foruten flere teateroppsetninger gjennom tiårene fra dramaet ble skrevet, har *The Birthday Party* også blitt filmatisert. De to mest kjente er BBCs TV-versjon fra 1984¹⁵⁶ og William Friedkins adaptasjon fra 1968.¹⁵⁷ Pinter hadde en hånd med i spillet på begge. Ikke bare fremstilte han Goldberg i BBCs versjon, men han skrev også filmmanuset for Friedkin. Det interessante med disse to fremstillingene er hvor stor forskjell det er på dem. Ikke bare på grunn de 16 årene mellom dem, eller hva de utelater av elementer fra selve dramaet; karakterene i de to versjonene er helt forskjellige, til tross for at plotet er det samme og dialogene like. Forskjellen kommer av de to regissørenes fokus på enten kontrastene mellom det komiske og det grøssende (Friedkin) eller det

154Billington: 76

155Ibid: 76

156Se mediaressurser for nettside med filmatisering.

157Dette er den samme William Friedkin som i 1973 regisserte en av tidenes mest omtalte skrekkfilmer, *The Exorcist*.

Se mediaressurser for nettside med filmatisering.

terroriserende med de politiske undertonene (BBC). Åpningsscenen i Friedkins filmatisering fremstiller et møkkete, slitt pensjonat med en slurvete og litt ekkel middelaldrende Meg, som nærmest trakasserer Stanley seksuelt. Frokostblandingen slenges på tallerkenen, brødet er svartsvidd, og Meg klasker tallerkenen mot bordplaten. Meg er tydelig ignorant, og Petey essensen av sin generasjons aldrende arbeiderklasse mann. Goldberg og McCann er begge eldre menn, hvor McCann er en utpreget "handy-man" og Goldberg en sjarmerende sosiopat. Og Stanleys slue personlighet fremheves, sammen med hans dominerende og aggressive atferd. I BBCs filmatisering fokuseres det overhodet ikke på Meg som slaskete husmor; i denne adaptasjonen er hun en uskyldig, omsorgsfull eldre dame, som er veldig enkel. Petey er fremdeles essensen av arbeiderklasse mannen, denne gangen av en litt nyere generasjon. Goldberg og McCann er nå to middelaldrende menn kledd for "business", hvor Goldbergs utpekulerte trekk vektlegges, mens McCann er en nesten empatisk, om enn enkel bølle. I denne fremstillingen virker de ikke like sammensveiset som i Friedkins versjon. Lulu reduseres fra å være en bestemt ung dame i 1968, til å bli en "bimbo" i 1984. I denne adaptasjonen er ikke Stanleys slue atferd vist ved dominans og aggressivitet, men ved underdanighet og en litt påtatt uforståenhet.

To anmeldelser av Friedkins *The Birthday Party* viser to av de dominerende ståstedene for tolkning av dramaet: Den psykologiserende og symbolske, og den som fokuserer på det sosiale og politiske ved stykket. *Evening Standard* skrev følgende i 1970:

The Birthday Party is a study of domination that sows doubts, terrors, shuddering illuminations and terrifying apprehensions inside the four walls of a living-room in a seaside boarding-house where Stanley, (Robert Shaw), the lodger, has *taken refuge from some guilt, crime, treachery*, in fact Some Thing, never named. The baiting scene is resonant with the menace that Pinter achieves by striking a note somewhere out of our hearing and then letting us listed [sic] to the reverberation.¹⁵⁸ (Min uthevelse)

Stanley tolkes altså som skyldig i noe. Lois Gordon skriver: "Specific definition of McCann's and Goldberg's function is complex. As we have seen, they are less external forces – satanic messengers from the void or malign universe – than projections of Stanley's guilt, driving and uncompromising internal furies."¹⁵⁹ Russell Taylor kommenterer også det skyldbetingede i dramaet, her som forfatterens advarsel til publikum: "[S]omewhere, the author seems to be telling his audience, you have done something – think hard and you may remember what it is – which will one day catch you out."¹⁶⁰ Harold Clurman i *The Nation* kommenterte filmens slik i 1969:

The Birthday Party is in effect a fantasia of fear and *prosecution*. Pinter's ear is so keen, his method so economic and so shrewdly stylized, balancing humdrum realistic notations with suggestions of unfathomable

158http://haroldpinter.org/films/films_bdayparty.shtml , 05.11.2012.

159Gordon (1970): 27

160Russell Taylor (1962): 328

violence, that his play succeeds in being both funny and horrific.¹⁶¹ (Min uthevelse.)

I denne lesningen fokuseres det på Stanley som forfulgt. Hollis Merritt siterer: ""*The Birthday Party*," Pinter tells Hern, "which I wrote more or less at the same time [henvisning til *The Dumb Waiter*], in 1957, again has a central figure who is squeezed by certain authoritarian forces,""¹⁶² Altså blir ikke Stanley bare forfulgt, men det dreier seg om organisert forfølgelse (autoritær indikerer organisering av noe). Man må altså spørre om Stanley er skyldig i noe, eller blir han urettmessig forfulgt?

Kulisser, rekvisitter – og noen pauser

Kulissene i *The Birthday Party* forestiller det som angivelig skal være et pensjonat. Sideteksten forteller ikke dette, men gjentagende kommentarer fra karakterene antyder det. Det kan likevel ikke klassifiseres som et luksuriøst pensjonat. Som en av langtidsgjestene forteller "ledelsen": "Well, I can see I'll have to go down to one of those smart hotels on the front." (25) Altså ligger ikke pensjonatet godt synlig med sjøutsikt. Mannen i huset, Petey, jobber med å ta seg av fluktstoler og gjester på stranden. Følgelig får man et inntrykk av sjølige og friske omgivelser. Fremst på scenen er det et spisebord med stoler. Lengst frem til venstre på scenen er det en bakdør og et lite vindu, lengere bak på samme side er det en dør ut til gangen. Bak på scenen er det et kjøkken, adskilt med en vegg fra stuen. I veggen er det en åpning som man kan servere mat gjennom, og som også gjør at man kan se hverandre mellom rommene. Til høyre på samme vegg er det en dør inn til kjøkkenet. Den lille åpningen mellom rommene på veggen har vi sett før, men den gangen førte den til en liten kjøkkenheis. Sceneløsningen kan minne om den man finner i *A Night Out*, altså fremstillingen av kjøkkenet, oppholdrommet og gangen. Kjøkkenet som Meg forbereder Peteys formiddagsmat i, er omtrent det samme som Alberts mor stryker slipset hans i, og kanskje ligner det på det Gus henter et glass vann i. Altså kan vi igjen gjenkjenne arbeiderklasse miljøet som Pinter har fremstilt i både *A Night Out* og *The Dumb Waiter*. Noen tekniske løsninger og rekvisitter peker seg ut når vi nå ser alle de utvalgte dramaene ved siden av hverandre. Pinter bruker lyd for å utvide det sceniske rommet, slik at scenen ikke er det eneste "rommet". Når Meg går opp for å vekke Stanley, siden han ikke er kommet ned ennå, hører man latter og gretne hyl, men ser ingenting. Dette skaper illusjoner om større omgivelser, slik som kjøkkenet og badet i *The Dumb Waiter*, deler av hagen og bakgaten i *A Slight Ache* og under- og overetasjen i *A Night Out*. I et drama som *The Birthday Party* skaper dette også rom for at karakterer kan snakke sammen uten at publikum får overvære det, som når Goldberg og Petey snakker sammen i bakgården. Dette blir en motsetning til drama hvor man viser

¹⁶¹http://haroldpinter.org/films/films_bdayparty.shtml , 05.11.2012

¹⁶² Hollis Merritt: 178

"alt" på scenen, som et slags murskue, eller hvor man legger opp handlingen etter hva man kan vise på selve scenen.

Det er også en betydelig "gjennomfart" i dramaene. Karakterer går inn og ut mellom rom, åpner og lukker dører, og går opp og ned trapper. Slik bygger dette opp og muliggjør handlingene i dramaet; plotutviklingen foregår på grunnlag av mulighetene som oppstår når akkurat disse karakterene er sammen i et lukket rom. Fra *The Dumb Waiter* hvor gjennomfarten nødvendigvis ikke kan være så stor, men ikke mindre betydningsfull, til *The Birthday Party*, hvor det til stadighet er noen som går inn og ut. Det er interessant at Stanley blir anklaget av Lulu for aldri å gå ut: "Don't you ever go out? [...] I mean what do you do, just sit around the house like this all day long?" (35) Med unntak av en tur i bakgården når to gjester kommer på besøk, forsøker Stanley kun å gå ut én gang. Men han kommer straks inn igjen. Fordi Stanley tilsynelatende aldri forlater pensjonatet, blir det veldig dramatisk når han til slutt blir tvunget til å gjøre det. Også de samme romtypene går igjen: Spisestuen, kjøkkenet, gangen, oppholdsrommet – folks hverdagskulisser. Også de to gjennomgående rekvisittene må sies å være svært hverdagslige: avisen og tekoppen. Ved sin doble funksjon kan avisen nå karakteriseres som en pintersk gjenstand; den kan både holde en dialog gående, og avslutte den, som vi så i kapittel 2. Avisen dukker opp i alle stykkene bortsett fra *A Night Out*; tekoppen er derimot med i alle dramaene. Man sier at te er "erkebritisk", og handlingen å drikke te er et sentralt element i alle dramaene. Felles for disse to rekvisittene er det hverdagslige ved dem, altså bygger de opp realismeillusjonen.

Det er fire fremtredende rekvisitter i *The Birthday Party*, og alle har betydning for spenningsoppbyggingen. Avisen får ikke kun betydning for hverdagsdialogen: McCann kan flere ganger observeres sittende å rive avissider i strimler, for så å legge dem inn i avisen igjen. Ikke bare er det en underlig handling, men han har tydeligvis også et problem med at noen er borti dem, som når Stanley er faretruende nær med sigarettgloen sin: "Your cigarette is near the paper." (51) Stanley får heller ikke røre ved dem: "Mind that." (50) Selv ikke Goldberg skjønner seg på denne "tvangshandlingen": "Why do you do that all the time? It's childish, it's pointless. It's without a solitary point." (85) Jeg tror ikke McCann er seg bevisst hvorfor han gjør dette. Pinter derimot vet det nok. Han forstår effekten dette har på publikum: En voksen mann med en brutal fremtoning, sittende å rive noe langsomt i deler – lyden papiret lager når fibre brytes har en stor spenningsoppbyggende effekt.

Lyseffekter brukes gjentagende i plotet, slik som fyrstikker, sigarettglør og lommelykter. Trommen Meg gir Stanley i bursdagspresang er fristende å tolke symbolsk – hva kan den bety for helheten av dramaet? Hvorfor gir Meg Stanley akkurat en tromme? Jeg tror den enkle forklaringen er at Meg tidlig i dramaet uttrykker at hun: "much rather [would] have a little boy". (21) Og en

tromme som presang er en guttunge verdig. Eller er det så enkelt som Meg forteller Stanley: "It's because you haven't got a piano. [...] Aren't you going to give me a kiss?" (46) Selv om den symbolske betydningen kanskje ikke er der, har Pinter fått med seg den skremmende effekten den har på dem som må høre på den. Ikke bare Meg blir skremt når Stanley slår vilt på den i slutten av akt I, også publikum blir det.

Den fjerde rekvisitten er Stanleys briller. Disse kan man også tolke på en symbolsk måte. McCann ødelegger brillene med vilje under fødselsdagsselskapet, og når Stanley kommer ned fra overetasjen dagen etter, holder han dem i hånden. Stanleys sammenbrudd og Goldbergs hensikt med dette blir tydelig ved denne uttalelsen i sluttakten: "We'll buy him another pair." (91) "It goes without saying. Between you and me, Stan, it's about time you had a new pair of glasses." (92) Stanley skal få en ny måte å se verden på. Men man kan også se på rekvisitten som en spenningsoppbygger – Goldberg og McCann mobber Stanley gjentatte ganger med brillene, og leker seg med å ta dem fra ham og siden gi dem tilbake. Dette skjer spesielt når Stanley virkelig skal ydmykes, som midt under "avhørsscenen", eller under fødselsdagsselskapet. Alle som er avhengige av briller vet hvor ubehagelig det er at noen tar brillene fra en. Man kan se likheter med det kjente faktum at barn har det morsomt med andre barns briller i skolegården.

En utvikling i Pinters bruk av "pause" og "silence" kan spores. I kapittel 2 beskrev jeg hvordan disse "stillstandene" i handlingen ikke bare kunne vise hvordan forholdet mellom to karakterer var på det angjeldende tidspunktet i dramaet, men også hvordan de strukturerte tiden i stykket ved at når tiden gikk fort, var det få pauser i dialogene, og motsatt når tiden gikk sakte. *The Dumb Waiter* og *The Birthday Party* ble skrevet nesten samtidig, så at de er like på flere måter, også ved bruken av "silence" og "pause", er ikke underlig. Men selv om bruken av "silence" og "pause" er lik, er de mindre dominerende i det første dramaet: *The Birthday Party*, enn i det som fulgte: *The Dumb Waiter*. Men også i *The Birthday Party* strukturere de tiden: I begynnelsen av dramaet er handlingen rolig, derfor flere pauser, enn i de scenene hvor flere karakterer fører samtaler samtidig. Hovedeffekten av "silence" og "pause" er likevel i dette stykket å vise forholdet mellom to personer akkurat nå. I starten av dramaet merker man det i dialogen mellom Meg og Petey, hvor pausen viser letingen etter nytt samtalestoff, som når Petey er ferdig med å fortelle om et pikebarns fødsel:

MEG. I'd much rather have a little boy.

Pause.

PETEY. I've finished my cornflakes.

MEG. Were they nice?

PETEY. Very nice. (21)

Ikke bare pausen antyder mangel på samtaleemner mellom karakterene, også den gjentatte bruken

av adjektivet 'nice', og Megs repeterte spørsmål om frokostblandingen. Men "pause" trenger ikke antyde denne mangelen på noe å snakke om – mellom McCann og Goldberg betyr pausen ofte at McCann avventer en tydelig ordre, og at Goldberg prøver å formulere den.

MCCANN. Let's get the thing done and go!

Pause.

Will I go up?

Pause. (86)

"Silence" brukes mindre i *The Birthday Party* enn i *The Dumb Waiter*. Det alvorstunge er likevel til stede – også her legger sidetekstens "silence" et alvorlig trykk på avslutningssekvensen. Kontrasten mellom stillheten etter at Stanley har forlatt pensjonatet og Megs "skravlende" tilbakekomst er rungende.

I dramaene som kommer etter *The Dumb Waiter* begynner man å merke en større variasjon av stillheter. I *A Slight Ache* brukes "a slight pause" gjerne når Flora "irrettesetter" Edward:

EDWARD: Get out. Leave me alone.

[A slight pause.]

FLORA: Really Edward. You've never spoken to me like that in all your life. (178)

Og i *A Night Out* får man en "sudden silence" (229). Med dette dramaet begynner man også å se en tydeliggjøring av hva karakterene foretar seg og hvordan de tonelegger det de sier i forhold til det som var tilfelle i de tidligere sidetekstene. Det kan være Pinters erfaringer med å se oppsettninger av egen dramatik som har utløst de mer konkrete beskrivelsene. Stillstandene brukes fremdeles markant, samtidig som den alvorstunge stillheten brukes mer sparsommelig etter *The Dumb Waiter*. "Pausene" brukes stort sett på den samme måten som før. Selvsagt er den ikke alltid alvorstynget, slik som når det indikeres at fyrstikkselgeren ikke svarer. Samtidig er pausen også en slags ekvivalent til stirringen karakterene i mellom, og representerer noen av de mest følsomme delene i Pinters dramatik: forsøket på å skape nærhet og avklaring, samtidig som avstand og dominans opprettholdes. "Pause" må derfor nødvendigvis være gjennomgående og brukes noenlunde likt, fordi det grunnleggende mellommeneskelige er en gjennomgående pintersk tematikk.

Noen gjennomgående, noen gjenkjennbare og noen komiske trekk

Det filmatisk alluderende er også noe *The Birthday Party* deler med *The Dumb Waiter*. Billington nevnte inntreden/inntrengningen av to autoritære menn. Mennene man ikke helt vet hvem er, eller hva vil, men som har mafia, statlig overmakt, eller leiemorder skrevet i pannen. Det er ikke ulikt gangsterfilmene, eller filmene som i ettertid både parodierer og gjør en *homage* til disse klassikerne, som tidligere nevnte *Pulp Fiction*. Alfred Hitchcocks psykologiske thrillere kan spores i spenningen

som oppleves i samspillet mellom karakterene i *The Birthday Party*. Samtidig skal man heller ikke se bort fra de mer folkelige Agatha Christies *whodunnits*, siden man stadig lurere på hvem som har gjort hva, til tross for at man, ulikt en Christie-krim, ikke får vite svaret.

Likheten mellom *The Dumb Waiter* og *The Birthday Party* har gjort at flere har satt disse to sammen, og sett på *The Dumb Waiter* som en fortsettelse av *The Birthday Party* – men denne gangen med de to ukjente mennene i hovedrollene. Russell Taylor sier følgende i *Anger & After*, med en påkallelse av Kafkas *Der Prozess*, som i aller høyeste grad også kan spores i dette dramaet:

However far K. inquiries into his mysterious judiciary, there are always further, higher levels to be explored, and in the same way Pinter has omitted to provide a footnote to *The Birthday Party* where the hired killers (if they are hired killers) appear as all-powerful and inscrutable: where Stanley is menaced, they are menacers personified, invulnerable beings, one might suppose, from another world, emissaries of death. But no, *The Dumb Waiter* assures us, hired killers are just men like anyone else; they only obey orders, and while menacing others they themselves can also be menaced.¹⁶³

Som vi skal se, er det mange likheter mellom de to "parene" som opptrer i disse dramaene, men det er også viktig å skille dem. De er helt forskjellige karakterer, selv om måten de forholder seg til hverandre på, er svært like. McCann er en mye mer markant bøllete "handy-man" enn det Gus har anlegg for. Selv om man kan tolke det at McCann nekter å gå opp igjen til Stanley i akt III som et empatisk trekk, er det mer nærliggende å tro at han er skremt av Stanleys galskap eller motstand. Og selv om både Ben og Goldberg kan det spillet de medvirker i – Bens råd til Gus, "do as you're told", ringer i Goldbergs "Play up play up, and play the game" (87) – spores det ingen mulig slutt for Goldbergs involvering i organisasjonen han er en del av, slik slutten av *The Dumb Waiter* kan gjøre for Ben. Selv om jeg nå prøver å differensiere disse dramaene, for å ikke la likheten mellom dem fjerne forskjellene, så er det ikke til å stikke under en stol at de tematiske likheten er store: Begge dramaene fremstiller den terroriserende makten som kommer ovenfra.

Innflytelsen fra "repertory theatre"¹⁶⁴ på *The Birthday Party*, som Billington nevner, spores ikke kun i det som *The Birthday Party* og *The Dumb Waiters* deler med krimmysteriet og spenningsfilmen, men også i farsetrekkene som de deler med *A Slight Ache*. Den gjennomfarten i dramaet som jeg pekte på – inn og ut, opp og ned – skaper den hektiske stemningen man finner i farsen. Også de dobbeltkodede, farseaktige replikkene jeg nevnte i omtalen av *The Dumb Waiter* og *A Slight Ache* finner jeg i *The Birthday Party*. Disse vil jeg komme tilbake til senere. *A Slight Ache* og *The Birthday Party* har et fellestrekk som er fremtredende i forhold til de to andre dramaene: Minnet og hukommelsen som et sentralt utgangspunkt for selvframstillingen, selvforståelsen og forståelsen av verden og den nåværende virkeligheten. Dette ligner på mange måter på den

¹⁶³Russell Taylor (1962): 329

¹⁶⁴"Repertory Theatre" er betegnelsen for britiske teatertrupper som reiste rundt i distriktene og spilte hovedsakelig populære standardstykker (dvs. "kjent og kjær" dramatikk).

subjektive forståelsen av verden Heidegger beskrev, som jeg berørte i innledningskapittelet. Både Goldberg, McCann, Meg og Stanley forteller fra fortiden, og Petey har så rett når han tørt sier: "Yes, we all remember our childhood." (53) Goldberg forteller fra barndommen og ungdommen for å fremstille seg selv på en bestemt måte. Fordi fortellingene er motstridende, skjønner man at han sier det han sier for å kunne fremstå på fordelaktig vis. Dette finner man også når Stanley forteller om seg selv. Samtidig viser McCann og Megs selvforståelse seg å stamme fra minnene de forteller om fra barndommen – McCanns uskyldige Irland og Megs barneromsspilledåser – uansett hvor mye det kan fortone seg som en livsløgn. Ved forskjellene i det som fortelles, og oppfattelsen av det som blir fortalt, kan man igjen se tilbake på Pinters utsagn om at: "[t]here are no hard distinctions between what is real and unreal, nor between what is true and what is false. A thing is not necessarily either true or false; it can be both true and false." Som Heidegger viste, kan man ikke slippe unna det subjektive aspektet ved den menneskelige oppfattelsesevnen.

Hukommelsen og minnet har dog en mer fremtredende rolle i plotet til *A Slight Ache* enn i *The Birthday Party*. Dette skyldes nok karakterenes alder (til tross for at fire av seks karakterer i *The Birthday Party* også er middelaldrende) og forsøk på å forholde seg til den taleløse 'andre'. Minnets funksjon i *The Birthday Party* handler mer om å skape uvisshet og forvirring enn en dramatisering av minnets forvitring. *The Birthday Party* spiller, som *A Slight Ache* og de to andre dramaene, også på det assosiative i dialogen. Men *The Birthday Party* er mer eksperimentelt enn det jeg finner i noen av de senere dramaene. Selv Esslin merker seg dette når han betegner avhørsscenen som: "a weird surrealist cross-examination."¹⁶⁵ Surrealistene, og Joyces, assosiasjonstruktur er antydnet i avhørsscenen, men er sterkt til stede også i akt III, når Goldberg og McCann forteller om Stanleys fremtid.

GOLDBERG: The spare tyre.
 MCCANN: The stomach pump.
 GOLDBERG: The oxygen tent.
 MCCANN: The prayer wheel.
 GOLDBERG: The plaster of Paris.
 MCCANN: The crach helmet.
 GOLDBERG: The crutches.
 MCCANN: A day and night service. (93)

Goldberg begynner med ett utsagn, hvorpå McCann følger med det han han assosierer med Goldbergs formulering. Det er også tydelig at det er Goldberg som er lederen, som bestemmer vinklingen og når de skal bytte "tema". Denne scenen er mer et maktspill med ord mellom de tre deltagerne i scenen, enn en informativ dialog. Jeg vil senere komme inn på "kræsjet" som oppstår ved å lese dialogene med den referensielle språkteorien jeg nevnte i innledningskapittelet, mot det å

165Esslin (1992): 68

lese den i sammenheng med Wittgensteins språkteori. Goldberg og McCann overtrumfer rett og slett Stanley ved massiviteten i "angrepet". Dialog som maktspill er et gjennomgående pintersk trekk, men det surrealistpregede ved denne dialogen finner man ikke maken til senere. Kanskje fordi "teknikken" modnet til noe annet?

Etter gjennomgangen av tre kortdramaene drar vi nå kjensel på den innledende "small-talk"-dialogen i *The Birthday Party*. Denne scenen er nesten identisk med den vi finner i *A Slight Ache*. Bortsett fra forskjellen i sosial klasse og dermed samtaleemne har den den samme funksjonen – forsøket på å holde kontakten gjennom dialogen. I begge stykkene er denne scenen svært gjenkjennelig; Megs retoriske spørsmål: "Is that you, Petey?" (19) har de fleste menn opplevd når de har kommet hjem til mor eller kone, og det skaper dermed komikk. Kvinnen på scenen er på mange måter lik den generasjonen av mødre som Pinter og hans jevnaldrende opplevde. Samtidig er hun også en "universell" eldre dame, med sine kontinuerlige behov for bekreftelser, konstanteringer og repetisjoner av de samme spørsmålene og svarene. Hennes forsøk på å få i gang en samtale med en mann som ikke har noe nytt å si, er morsom. Dialogen som følger i denne scenen bærer også preg av de pinterske trekkene tautologi og repetisjon.

MEG. Petey?
PETEY. What?
MEG. Is that you?
PETEY. Yes, it's me.
MEG. What? (*Her face appears at the hatch.*) Are you back?
PETEY. Yes. (19)

Selvsagt er det Petey, og selvsagt er han tilbake, i og med at han er der. Samtalen fortsetter i samme dur; om innholdet i avisen, og om frokostblandingen. Når dette er avklart, er det på tide å finne ut om "sønnen" i huset er stått opp:

MEG. Is Stanley up yet?
PETEY. I don't know. Is he?
MEG. I don't know. I haven't seen him down yet.
PETEY. Well then, he can't be up.
MEG. Haven't you seen him down?
PETEY. I've only just come in.
MEG. He must still be asleep. (20)

"Sønnen" er den voksne mannen som er deres eneste leieboer. Austin Quigley skriver om språket i denne komiske, dobbeltkonstanterende samtalen om hvorvidt Stanley er i overretasjen eller ikke: "Such redundant contrasts and potentially confusing language are largely humorous when they occur in a conversation where little is at stake but the reinforcement of the status quo of the

relationship."¹⁶⁶ Men som han også påpeker, og som vi skal se, kan dialoger inneholde mye mer enn den språklige utsiden: "But when the relationship is under negotiation, the fluid nature of language can provide the battleground for mutual hostilities."¹⁶⁷

Maten som blir servert ved bordet er ikke bare mat i et Pinterdrama, den indikerer også karakterenes sosiale klasse. Frokostblandingen og det stekte brødet som Meg serverer, ville man sansynligvis aldri funnet på Flora og Edwards spisebord. Samtidig har maten også noe komisk ved seg. I *A Slight Ache* og *The Dumb Waiter* spilles det på lyden i navnene matrettene har, og i *The Dumb Waiter* på kontrasten mellom hva Ben og Gus har tilgjengelig og det som bestilles. Men i *The Birthday Party* kan ikke pensjonatets kokk lage mat. Mogs matlaging er ikke akkurat topp, skal man tro Petey og Stanleys reaksjon på den. Det er komisk når Stanley repeterer Peteys forutgående stirring på det stekte brødet når han får servert cornflakestallerkenen: "(STANLEY *stares at the cornflakes.*)" (24) Petey reagerer ikke en gang på de vasne maisflakene og den sure melken, noe Stanley konstaterer. Mogs reaksjon er, som alltid skal vi erfare, benektelse: "Those flakes? Those lovely flakes? You're a liar, a little liar. They're refreshing. It says so. For people when they get up late." (24) Dagens "treat" er det stekte brødet som Petey stirrer tomt på, og som Meg gledelig spør både Stanley og Petey om de vet hva er. Hun blir like overrasket over at begge forstå hva det er:

MEG (*entering*). Well, I bet you don't know what it is.

STANLEY. Oh yes I do.

MEG. What?

STANLEY. Fried bread.

MEG. He knew. (26)

Hvem vet ikke hvordan stekt brød ser ut? Om det ikke er forkullet da. Selv te får ikke Meg til å trekke. Heller ikke dette kommenterer ektemannen, men til Stanleys forargelse: "This isn't tea. It's gravy!" (28) Men som Petey forteller Goldberg i akt III, når Goldberg sier at Meg kan lage god te: "Yes, she does sometimes. Sometimes she forgets." (80) I hvert fall er det mat på bordet i akt I. I akt III er det kun tomme skap, og en kanne med te.

Innledningsscenen kaller på latteren ved de gjenkjennbare dialogene og typene. Men også forholdskonstellasjonene blir komiske ved sin gjenkjennelighet. Rollene karakterene inntar sammen, understrekes av de dobbeltbetydende replikkene de fremfører. Peteys tålmodighet overfor Meg er komisk i kraft av deres langvarige forhold. Mogs "uskyldige" flørting med alt og alle er latterlig patetisk ikke bare på grunn av alder, men fordi hun har en ektemann som er tilstede. Dette forholdet kontrasteres av Lulu og Goldbergs mer kortvarige reaksjon, hvor Lulu er den "dumme bimboen" og Goldberg sjarmøren med de klisjefylte replikkene. Som når Goldberg spør Lulu under

166Quigley: 60

167Ibid: 60

selskapet: "Enjoying the game?" (73) Eller når Lulu responderer til Goldbergs tomme glass: "You're empty. Let me fill you up." (67) Aldersforskjellen mellom de to flørtende gjenspeiles i Meg og Stanleys merkelige forhold, bare omvendt. Årene mellom disse to legger til flere konnotasjoner enn om Stanley hadde vært eldre enn Meg. Forskjellen i alder underbygger det mor-sønn pregede forholdet som eksisterer mellom dem, som når Stanley irriterer seg over at Meg vekker ham og siden rusker ham i håret: "*She takes his plate and ruffles his hair as she passes.* STANLEY *exclaims and throws her arm away. She goes into the kitchen. He rubs his eyes under his glasses and picks up the paper.*" (28) Samtidig gjenkjenner man også en overivrig, flørtende eldre dames tilnærmelser ovenfor en yngre mann, og en yngre mann som irriteres ved dette.

Trekantkonstellasjonen Meg-Petey-Stanley er spesiell. Ikke bare må Petey dele omsorgen hun gir ham med Stanley, men Meg oppfører seg som en tenåringsjente ovenfor Stanley, noe som er åpenlyst også for Petey:

(She exits and goes upstairs. In a moment, shouts from STANLEY, wild laughter from MEG. PETEY takes his plate to the hatch. Shouts. Laughter. PETEY sits at the table. Silence. She returns.) He's coming down. *(She is panting and arranges her hair:)* I told him if he didn't hurry up he'd get no breakfast.
PETEY: That did it, eh? (23)

Man må jo undres om dette er helt greit for ektemannen. Han og Stanley har i hvert fall et mer "vanlig" mann-til-mann-forhold, med småpratene som følger:

STANLEY: What's it like out today?
PETEY: Very nice.(24)

Petey har gjennomgående egne "private jokes" som de andre på scenen ikke deltar i, men som publikum kan forstå. Meg er den som blir ledd av, kanskje uten at hun forstår det selv. Stanley derimot, har det gøy på bekostning av andre, som når han terroriserer Meg.

Forholdet mellom Goldberg og McCann er også et vi kjenner igjen, ikke bare fra *The Dumb Waiter*, men som Ben og Gus er også dette forholdet tuftet på den gjenkjennelige komi-duoen fra de klassiske filmene. Til tross for spenningen som kan anes ved Stanleys benektelse av at det kommer to gjester til for å "feriere" på pensjonatet, er det komisk når Goldberg og McCann trer inn på scenen. Stanley observerer dem først, og sniker seg så kjapt ut bakdøren. Dette er et trekk fra farsen, men kanskje publikum også kjenner igjen situasjonen hvor man viker unna noen man ikke vil hilse på. To menn kommer inn, og man må ikke glemme hvor festlig, karakterskapende og forholdsavklarende det er at den ene bærer en liten, lett koffert, og den andre to store: Dette er sjefen og hans underordnede kompanjong. På sett og vis er forholdet mellom Goldberg og McCann mer preget av komi-duoen enn Ben og Gus. Maktforholdet mellom dem er mer avklart, der Gus og

Bens er mer ustabile fordi de har et mindre profesjonelt forhold. Det er tydelig hvem som er hvem når Goldberg kommenterer McCanns repetisjon av ordet 'animals' under avhørsscenen: "I said animals."⁽⁹⁴⁾ Mellom McCann og Goldberg florerer det av de dobbelttydige replikkene vi kjenner igjen fra filmen og farsen. Som når McCann forteller Goldberg at han er en god kristen: "You've always been a true Christian." Hvorpå Goldberg svarer: "In a way." På dette tidspunktet er det rimelig å anta at Goldberg er jøde. Goldberg vitser både med McCanns navn, person og irske nasjonalitet: "You're a capable man, McCann." (39) Og når McCann sier at han ikke kan drikke "Scotch", svarer Goldberg: "You've got the Irish." (63) Eller når Goldberg karakteriserer McCann som en "festløve": "McCann's the life and soul of any party." Hvorpå McCann overrasket svarer: "What?" (43)

Karakterer og relasjoner

"Pensjonatbestyrerinne" Meg er kanskje den av karakterene i dramaet det er vanskeligst å definere. Denne damen har potensiale til å være mange forskjellige typer. Som med Ben og Gus lurer man på om Meg kan leses dramatisk-ironisk. Forstår hun ikke at Stanley bortføres? Forstår hun ikke hva det er som skjer rundt henne under fødselsdagsselskapet? Men Meg kan også leses på motsatt vis. Konsekvensen er i så fall mer fatal enn om hun er ignorant. De første reaksjonene på Meg var nettopp som ignorant; kanskje fordi det passet med datidens syn på husmødre? Esslin karakteriserer Meg med følgende utsagn: "a simple, elderly woman."¹⁶⁸ "who remained unaware throughout 'the party' of what was going on."¹⁶⁹ Og han fortsetter med: "[S]till unaware of what has happened, returns from her shopping. She asks whether Stanley has come down yet. Petey hasn't the heart to tell her the truth. And Meg muses over the wonderful party they had."¹⁷⁰

Som vi så i kapittel 1, skrev W. A. Darlington ganske enkelt at: "She is mad". Også karakterer i dramaet beskriver henne som gal. Når de er på tomannshånd i akt II, forteller Stanley til McCann at: "She's crazy. Round the bend." (51) Mannen hennes synes heller ikke å ha mye tiltro til hennes forståelseevner, ved at han tror han kan beskytte henne ved ikke å fortelle at Stanley er bortført. Det er lett å lese Meg som både enkel og litt smågal, der hun bytter på å flørte og å "dulle" med Stanley, ikke hører på hva folk sier og dikter opp sin egen virkelighet. Det er noe som skurrer når en voksen dame vil lage et bursdagsselskap for en voksen mann som forteller at han ikke har bursdag: "[T]his isn't my birthday. [...] It's not till next month." (51) Ikke bare det; alt snakket hennes om "the list" som dette angivelige pensjonatet skal være rangert på, blir mindre og mindre plausibelt for hver gang hun nevner det, siden andre karakterer reagerer med lite overbevisende

¹⁶⁸Esslin (1992): 66

¹⁶⁹Ibid: 69

¹⁷⁰Ibid: 70

bekreftelser:

PETEY (*turning to her*). Oh, Meg, two men came up to me on the beach last night.

[...]

MEG. Are they coming?

PETEY. Well, they said they would.

MEG. Had they heard about us, Petey?

PETEY. They must have done.

MEG. Yes, they must have done. They must have heard this was a very good boarding house. It is. This house in on the list.

PETEY. It is.

MEG. I know it is. (22)

Når McCann så sier: "I didn't see a number on the gate." (38) idet han og Goldberg trer inn i pensjonatet, kan man med rette bli skeptisk til eksistensen av listen og pensjonatet. Skal de ha gjester, må gjestene vite at de er kommet til det rette huset. Stanley bekrefter mistanken når han sier til McCann: "[T]his is not a boarding house. It never was." (51) Leker Meg pensjonatbestyrerinne?

Det er mye "mystisk" som fremstilles i dramaet, men denne mystikken kan samtidig også ha helt normale forklaringer. Esslin skriver: "To motivate the present [leketrommen], she maintains it is his birthday, although it is almost certainly nothing of a sort, and indeed, Meg probably does not even know the actual date of his birthday."¹⁷¹ Hvorfor skulle ikke Meg kunne vite når Stanley har bursdag? Han har bodd der i over ett år, og begge har vært hjemmeværende i en kjedelig tilværelse hvor enhver anledning til forandring i hverdagen ville blitt godt motatt. Stanley benekter først at det er hans fødselsdag, etter at Meg forteller at det kommer to ekstra mannlige gjester. Kan han ikke like gjerne benekte at det er hans fødselsdag, for å kunne unngå å måtte forholde seg til de to mennene? Man kan også spørre hva Stanley gjør i huset, om det ikke er et pensjonat? Selv om det er et dårlig vedlikeholdt pensjonat, som kunne trengt en overhaling innvendig og utvendig, kan man ikke beskyldte det for ikke å eksistere på grunn av dette. I tillegg kan listen Meg snakker om være selvbedrag, selv om pensjonatet finnes. Kanskje hun bare tror at standarden på pensjonatet er bedre enn det er? Som leieboeren hennes uttrykker det: "Look, why don't you get this place cleared up! It's a pigsty. And another thing, what about my room? It needs sweeping. It needs papering. I need a new room!" (29)

På lik linje med Flora har Meg en tendens til å fortelle idylliske fantasier om fortiden. Hvorvidt disse er sanne eller ikke kan vurderes, slik som Floras. Etter et par-tre whiskeyglass under fødselsdagsselskapet begynner Meg og fortelle om barndommen sin; Flora kunne ha sagt det samme:

There was a night-light in my room, when I was a little girl. [...] And Nanny used to sit up with me, and sing

¹⁷¹Ibid: 67

songs to me. [...] My little room was pink. I had a pink carpet and pink curtains, and I had musical boxes all over the room. And they played me to sleep. And my father was a very big doctor. That's why I never had any complaints. I was cared for, and I had little sisters and brothers in other rooms, all different colours. [...] Give us a drop more. (70)

Meg prøver her å skape en illusjon om en vakker barndom. Sannsynligvis var den ikke fullt så idyllisk, siden hun før dette forteller at faren forlot henne for å dra til Irland. At Megs måte å oppfatte verden på er både subjektiv og enkel, forstår man ved hennes gjenfortelling til McCann om Stanleys ene konsert:

In...a big hall. His father gave him champagne. But then they locked the place up and he couldn't get out. The caretaker had gone home. So he had to wait until the morning before he could get out. (*With confidence.*) They were very grateful. (*Pause.*) And then they all wanted to give him a tip. And so he took the tip. And he got a fast train and he came down here. (42)

Dette ligner kun vagt på Stanleys fortelling. Samtidig skal vi se at Meg ikke er den eneste i *The Birthday Party* som konstruerer egne versjoner av fortiden, akkurat slik som hovedkarakterene i *A Slight Ache*.

I "Language and Silence" foretar Esslin en revidert lesning av Meg:

Meg knows, deep down, that Stanley has gone, but she cannot and will not admit it to herself; and Petey is too inarticulate to offer a speech of consolation [...] Four times Meg repeats that she was the belle of the ball – the disastrous party through which her substitute son was destroyed and taken away from her. It is quite clear that she does not in fact want to say anything about the impression she actually made at the party. She is, in fact, merely trying to hang on to the illusion that everything is still as it was, that the disastrous party was not a disaster but the success she had hoped for it.¹⁷²

Altså ender Esslin opp med å ikke lese henne dramatisk-ironisk. Kan Meg leses på samme måte som Alberts mor, som en som benekter at Stanley har dratt, fordi hun da mister det eneste mennesket som gir henne noe i hverdagen? Meg drakk mye alkohol under fødselsdagsselskapet, og morgenen etter forteller hun at hun har "a splitting headache." (77) Under festen skjenker McCann en villig Meg: "Are you used to mixing them?";

MEG. No.
MCCANN. Give me your glass. (68)

Og Petey forteller til Meg at hun: "[S]lept like a log last night." (77) Så kan man spørre, husker Meg virkelig verken at trommen ble ødelagt under festen, eller at Stanley fikk et "nervøst sammenbrudd"?

Dramaet avsluttes med Megs gjenfortelling av fødselsdagsselskapet:

172Ibid: 228

MEG. Wasn't it a lovely party last night?

PETEY. I wasn't there.

MEG. Weren't you?

PETEY. I came in afterwards.

MEG. Oh.

Pause.

It was a lovely party. I haven't laughed so much for years. We had dancing and singing. And games. You should have been there.

PETEY. It was good, eh?

Pause.

MEG. I was the belle of the ball.

PETEY. Were you?

MEG. Oh yes. They all said I was.

PETEY. I bet you were, too.

MEG. Oh, it's true. I was.

Pause.

I know I was. (97)

Skal man tro Meg, så husker hun altså noe fra gårkvelden. Samtidig minner dette mistenkelig mye om måten hun gjenfortalte barndommen sin på, som et forsøk på å omskrive virkeligheten til noe som passer henne. Samtidig kan det hende at hun fyller det "sorte hullet" den forutgående kvelden er for henne, med det man forventer at en fest skal være – glede. Tolkningen av Meg avhenger av hvordan regissøren velger å fremstille henne: Fokus på enten den enkle, moderlige damen som ikke forstår hva som skjer (Petey synes å ha dette inntrykket), eller den litt slurvete damen med en enorm oppmerksomhetstrang som selv velger hvordan verden skal forstås. Her støtter jeg meg vagt på Esslins revurderte lesning av henne. Meg forstår nok at Stanley er borte, selv om hun ikke sier det. Men at hun skjønner mer enn det publikum gjør, tviler jeg på.

Relasjonen mellom Stanley og Meg er vanskelig å forholde seg til. På mange måter er den lik det forholdet Albert og moren har, hvor Meg går og steller med Stanley slik moren til Albert steller med ham. Esslin beskriver Stanley slik han karakteriserte Albert – som avhengig av denne morsfiguren: "[Stanley] pours contempt upon his landlady, who stifles him with her motherlines, yet seems totally dependent on her – an adult who has regressed to the status of a babe in arms."¹⁷³ Det er jeg uenig i. Slik det ble gjort med Albert, tror jeg at det lett kan gjøres med Stanley også, gjennom projisering av egne fordommer og forestillinger. Det er Meg som er kontaktsøkende ovenfor Stanley, ikke omvendt. Esslin karakteriserer altså forholdet som en mor-sønn-relasjon: "Meg [...] who looks after him with exaggerated [sic] solicitude and who obviously regards him as a son."¹⁷⁴ Men Esslin ser også hva som gjør denne relasjonen spesiell. Meg ser på Stanley som: "a kind of a lover."¹⁷⁵ Det er vanskelig å undertrykke de seksuelle undertonen når Meg sier: "Oh, Stan, that's a lovely room. I've had some lovely afternoons in that room." (29) – samtidig som hun

173 Ibid: 67

174 Ibid: 66

175 Ibid: 66

stryker ham sensuelt over armen. Meg har for vane å servere Stanley te om morgenen på rommet hans, men vi kan bare gjette oss til om noe har skjedd mellom dem, eller om det bare er Meg som prøver. Det kan hende Stanley tidligere har sett på henne som "underholdning" når han har kjedet seg, og at han nå angrer. Man kan med rette mistenke Meg for ikke å forstå at Stanley holder henne for narr når hun spør: "Am I really succulent?" Hvorpå Stanley svarer: "Oh, you are. I'd rather have you than a cold in the nose any day." (29) At Meg vil at Stanley skal synes at hun er attraktiv, er en rimelig slutning siden utgangspunktet var at brødet var "succulent". Dette er igjen ironisk ment, i og med at brødet er stekt. Man tenker uvegerlig på Floras forførende reaksjon på fyrstikk selgeren som kom inn i hjemmet hennes.

Stanleys "dyriske" tromming i slutten av akt I er ikke bare et forvarsel om de gutturale lydene som kommer fra munnen hans i den siste akten, men også et uttrykk for hans innvendige frustrasjon. Man kan lure på hvorfor Stanley reagerer på denne måten, når gaven er en hyggelig og omtenkksom oppmerksomhet i anledning hans fødselsdag. Den helhetlige situasjonen er likevel ikke så hyggelig. Meg har akkurat avslørt hvem som kommer på besøk: "Gold – something". (45) Følgelig vet Stanley kanskje hva som kommer. Meg tvinger seg på Stanley når han minst ønsker det. Men hvordan skal man som voksen mann reagere når man får en gutteleke i presang? Det kan være interessant å sammenligne Stanleys situasjon med Alberts. Også Albert bor sammen med et kvinnemenneske som ikke hører på ham, og lar sine forestillinger om hvem han er styre forholdet sitt til ham. Meg repeterer flere ganger at Stanley kan få seg jobb med å spille piano på piren. Ved et tilfelle sier hun: "When are you going to play the piano again? [...] I used to like watching you play the piano. When are you going to play it again?" (31) Meg kan umulig ha hørt Stanley spille piano, de har ikke noe piano i huset. Den forrige gangen Stanley hadde et jobbpiano, var ikke Meg i nærheten. Likevel er dette et bilde som styrer hennes oppfattelse av ham. Varslene om Alberts og Stanleys sammenbrudd strukureres også på samme måte. Alberts hyl i frustrasjon over moren i avslutningen av akt II i *A Night Out* varslers forsøket på opposisjon hos den prostituerte i akt III: 2, og likeså det endelige sammenbruddet/apatien på slutten av dramaet. På samme måte er hylet Stanley skriker når Goldberg og McCann "avhører" ham i akt II, ett forvarsel om sammenbruddet under bursdagsselskapet i samme akt, og det siste forsøket på motstand og den påfølgende apatien dagen derpå.

Man kan lure på om Stanley i det hele tatt er pianist, der han snakker om sin ene konsert i et arbeiderklassestrøk i London (Lower Edmonton): "I've played the piano all over the world. All over the country. (*Pause.*) I once gave a concert." (32) Hva om Stanley bruker fortellingen om pianojobbingen sin som en dekkhistorie for en annen type jobb han ikke kan snakke om? På mange måter kan situasjonen Stanley snakker om minne om Ben og Gus' situasjon i kjellerrommet:

They carved me up. Carved me up. It was all arranged, it was all worked out. My next concert. Somewhere else it was. In winter. I went down there to play. Then, when I got there, the hall was closed, the place was shuttered up, not even a caretaker. They'd locked it up. (*Takes off his glasses and wipes his pyjama jacket.*) A fast one. They pulled a fast one. I'd like to know who was responsible for that. (*Bitterly.*) All right, Jack, I can take a tip. They want me to crawl down on my bended knees. Well I can take a tip...any day of the week. (33)

Man gjør en stor feil om man tror at Stanley alltid forteller sannheten. Fordi han forteller så mange historier, må man anta at han lyver, når det måtte passe ham. Man må ikke undervurdere Stanley, slik det er lett å gjøre ved det stakkarslige førsteinntrykket av ham iført pyjamas. Om lyving redder skinnet hans, lyver han. Treng ham opp i et hjørne, og han blir som et dyr i bur: "[H]e's as dangerous as a cornered animal."¹⁷⁶ Stanleys: "Don't mess me about!" (54) tilsvarer Alberts: "DON'T MUCK ME ABOUT!" (242) Samtidig er det opp til tilhørerne å avgjøre hvilke av historiene som er sanne og hvilke som er falske.

Måten Stanley snakker til Meg på, viser at han ikke nødvendigvis er slik førsteinntrykket kan tilsi. Ikke bare er han truende når han sier til Meg: "Tell me, Mrs Boles, when you address yourself to me, do you ever ask yourself who exactly you are talking to?" (31) Man forstår at dette ikke er en vanlig feriegjest, når han fører følgende dialog med Meg:

STANLEY (*advancing*). They're coming today.
STANLEY. They're coming in a van.
MEG. Who?
STANLEY. And do you know what they've got in that van
MEG. What?
STANLEY. They've got a wheelbarrow in that van.
MEG (*breathlessly*). They haven't
STANLEY. Oh yes they have.
MEG. You're a liar.
STANLEY (*advancing upon her*). A big wheelbarrow. And when the van stops they wheel it out, and they wheel it up the garden path, and then they knock at the front door.
MEG. They don't.
STANLEY. They're looking for someone.
MEG. They're not.
STANLEY. They're looking for someone. A certain person.
MEG (*hoarsely*). No, they're not!
STANLEY. Shall I tell you who they're looking for?
MEG. No!
STANLEY. You don't want me to tell you?
MEG. You're a liar! (34)

Ikke bare er dette et perfekt utført frempek, og en nydelig utført "audience teaser"; den viser også at denne typen dialog, altså skremselsprovokasjon, er noe Stanley utfører med stor presisjon. Dette er han god til, og dette har han tydeligvis gjort før. Man skal på ingen måte undervurdere Stanley som en stakkarslig, forfeilet musiker. Måten Stanley snakker til Meg på, er en parallell til måten Goldberg snakker til Stanley på.

¹⁷⁶Billington: 78

Det er tydelig at pensjonatet har vært under oppsyn lenge. Rett før Goldberg og McCanns inntog er nabojenta Lulu på besøk. I sin irritasjon over Stanleys passive oppførsel sier hun til ham: "Don't you ever go out? [...] I mean, what do you do, just sit around the house like this all day long? [...] Hasn't Mrs Boles got enough to do without having you under her feet all day long?" (35) Før hun går, følger hun opp og sier. "You're a bit of a washout, aren't you?" (36) Disse anklagene gjentar Goldberg mot Stanley under "avhørsscenen": "Why are you wasting everybody's time, Webber? Why are you getting in everybody's way?" Og fortsetter med: "I'm telling you, Webber. You're a washout. Why are you getting on everybody's wick? Why are you driving that old lady off her conk?" (57) Og med det begynner man å mistenke at pensjonatet er under observasjon. Mistanken bekreftes når Goldberg fortsetter å komme med anklager som han ikke kan kjenne til uten videre: "Why do you treat that young lady like a leper?" (57) Goldberg og McCann har fremdeles ikke møtt Lulu, så vidt vi vet. Er det Goldberg og McCann som har observert pensjonatet? Som McCann sier når de først har kommet inn i huset – "Is this it?":

GOLDBERG. This is it.
MCCANN. Are you sure?
GOLDBERG. Sure I'm sure. (37)

McCann lar seg likevel ikke overbevise, siden han rett etter følger opp med:

MCCANN. Nat. How do we know this is the right house?
GOLDBERG. What?
MCCANN. How do we know this is the right house?
GOLDBERG. What makes you think it's the wrong house?
MCCANN. I didn't see a number at the gate.
GOLDBERG. I wasn't looking for a number.
MCCANN. No? (38)

Har noen andre enn Goldberg og McCann observert pensjonatet?

Goldberg har tydeligvis en høyere status i noe som er organisert enn det McCann har: "Well, I've got a position, I won't deny it." (39) Denne posisjonen kan likevel ikke være så høy som han prøver å skape inntrykk av. Goldbergs reaksjon på McCanns mange spørsmål er: "Questions, questions. Stop asking me so many questions. What do you think I am?" (85) Heller ikke Goldberg vet alt. Dette er også et mønster vi gjenkjenner fra våre tidligere dramaomtaler. Goldberg snakker til McCann på den samme måten som Ben snakker til Gus. Han unnlater å svare på spørsmål som han trolig ikke vet svaret på. Også Goldberg og McCann har kjent hverandre lenge: "What is it, McCann? You don't trust me like you did in the old days?" (38) Også Goldberg kommenterer McCanns nervøse forhold til jobben, slik Ben kommenterer Gus': "But why is it that before you do a job you're all over the place, and when you're doing the job you're as cool as a whistle?" (38)

McCann tør heller ikke å opponere mot Goldberg:

GOLDBERG (*opening his eyes, regarding MCCANN*). What – did – you – call – me?

MCCANN. Who?

GOLDBERG (*murderously*). Don't call me that! (*He seizes MCCANN by the throat.*) NEVER CALL ME THAT!

MCCANN (*writhing*). Nat, Nat, Nat, NAT! I called you Nat. I was asking you, Nat. Honest to God. Just a question, that's all, just a question, do you see, do you follow me? (86)

I denne situasjonen kan vi kjenne igjen scenen hvor Ben går i strupen på Gus. Denne gangen handler det også om maktbalansen og forsøket på å opprettholde et profesjonelt forhold i en nerveslitende situasjon.

Man kan lure på om Stanley ikke bare vet at noen leter etter ham, men også hvem det er som gjør det. Når McCann og Stanley møtes i oppholdsrommet i starten av akt II, håndhilser de. Stanley prøver også å finne ut hvor McCann kommer fra, og om de har noe til felles:

STANLEY. I've got a feeling we've met before.

MCCANN. No we haven't.

STANLEY. Ever been near Maidenhead?

MCCANN. No.

STANLEY. There's a Fuller's teashop. I used to have my tea. there. [sic]

MCCANN. I don't know it.

STANLEY. And a Boots Library. I seem to connect you with the Hight Street.

MCCANN. Yes?

STANLEY. A charming town, don't you think?

MCCANN. I don't know it.

STANLEY. Oh no. A quiet, thriving community. I was born and brought up there. I lived well away from the main road. (49)

Når Goldberg kommer inn i rommet, håndhilser ikke Stanley på ham. Ikke svarer Stanley heller, når Goldberg forteller at han er glad for å møte ham. Når de to så er alene i rommet, vil ikke Stanley ta del i den høflighetssamtalen om været som Goldberg legger opp til:

GOLDBERG. A warm night.

STANLEY (*turning*). Don't mess me about! (54)

Kjenner de hverandre, selv om Goldberg prøver å late som om dette ikke er tilfelle? Er det hele en del av spillet hans? Under fødselsdagsselskapet forteller Goldberg om: "tea in Fuller's, a library book from Boots, and I'm satisfied." (66), som er akkurat de stedene Stanley prøver å plassere McCann på. Kjenner Stanley og Goldberg hverandre fra fortiden? Som Meg forteller i starten av akt III: "I think they're old friends." (78) Gjennomgående kaller Goldberg Petey ved hans etternavn. Stanley kaller han kun Mr. Webber foran Petey, men til Stanley sier han "Stan", som er langt mindre formelt. Har Stanley hatt den posisjonen som McCann har nå? Som Stanley tidligere sier til McCann: "Has he told you anything? Do you know what you're here for? Tell me. You needn't be

frightened of me. Or hasn't he told you?" (52) Har Stanley også jobbet i den organisasjonen som McCann snakker om i avhøret? Er det der Stanley har lært seg og snakke slik som han snakker til Meg? Dette er og blir spekulasjoner – men interessante sådanne.

Om Petey så vi at W. A. Darlington skrev: "The one sane character is Meg's husband but sanity does him no good. He is a deeply depressed little man, a deck-chair attendant by profession." I "Language and Silence" karakteriserer Esslin ham også som "inarticulate."¹⁷⁷ Petey er kanskje den mest normale personen i dramaet, om en slik betegnelse kan brukes. I motsetning til Stanley, som antageligvis er hjemme hele dagen, har Petey et arbeide å passe, kommer hjem til faste tider (det at han kommer hjem til formiddagsmat to dager på rad indikerer dette), og han har en fast sjakk-kveld: "It's my chess night." (54) Dette blir også hans "unnskyldning" for ikke å delta i bursdagsselskapet. Slik som Ben lever han et liv slik samfunnet forventer det av ham. Det er også Petey som bringer normaliteten tilbake til dramaet etter det katastrofale bursdagsselskapet. Mørkeleggingen av stua var ikke planlagt av Goldberg og McCann – strømmeteret måtte ha flere mynter:

PETEY. What a night. (GOLDBERG *lights his cigarette with a lighter.*) Came in the front door and all the lights were out. Put a shilling in the slot, came in here and the party was over.

GOLDBERG (*coming downstage*). You put a shilling in the slot?

PETEY. Yes

GOLDBERG. And the lights came on.

PETEY. Yes, then I came in here.

GOLDBERG (*with a short laugh*). I could have sworn it was a fuse. (82)

Petey har en strukturert tilværelse, og til tross for at han kanskje har en kone som er litt "tussete", tror jeg ikke han er deprimert i det hele tatt. Jeg tror også at han aksepterer sin kone som hun er, i hvert fall ut fra måten han snakker til henne på. Kanskje det er Darlington som finner denne typen tilværelse deprimerende?

Som vi så innledningsvis i kapittelet, kan dramaets yngste og minste rolle, naboenta Lulu, tolkes på to vidt forskjellige måter: en dum, løsaktig "bimbo", eller en smart, selvstendig jente. Det som kanskje er mest interessant, er at hun er den eneste som uttrykker at hun forstår og har sett hva det er som skjer: "I've seen everything that's happened. I know what's going on. I've got a pretty shrewd idea." (91) Selv om hun påstår å vite hva som skjer, agerer heller ikke Lulu ut fra denne kunnskapen. Hvorfor gjør hun ingenting for Stanley? Lulu forestiller den yngre generasjonen kvinner, altså generasjonen av kvinner etter Meg, Flora, moren til Albert, og på mange måter også den prostituerte, ettersom den prostituerte tilstreber et levesett som er mer likt generasjonen kvinner før henne. Altså representerer Lulu kanskje den mer frilynte og selvstendige kvinnen som kom på 1960-tallet. Dette må hun betale og stå til ansvar for, ved Goldberg og McCanns bedømmelse av

177Esslin (1992): 228

henne dagen etterpå. Lulus funksjon som karakter er på mange måter å kontrastere de andre karakterene. Flora, Meg og moren til Albert er gamle damer, hvis attraktivitet hos det motsatte kjønn ikke lenger er den samme som den var, og som også innhar en omsorgsrolle, som moren. Lulu har fremdeles ikke denne rollen. Megs forsøk på å være attraktiv ovenfor Stanley, Goldberg og McCann blir latterlig i kontrast til Lulu. McCanns religiøsitet og syn på kvinner fremheves også ved hans anklager mot henne: "Your sort, you spend too much time in bed. [...] Have you got anything to confess? [...] Down on your knees and confess! [...]" (90) Hvorpå Lulu nekter å betro seg: "Confess what?" (90) Goldbergs minner om sin mor, hans omtale av sin gode kone og sammenligningen av henne med Meg blir gjort til skamme ved hans behandling av Lulu:

GOLDBERG. Have a game of pontoon first, for old time's sake.

LULU. I've had enough of games.

GOLDBERG. A girl like you, at your age, at your time of health, and you don't take to games? (89)

Som Eileen i *A Night Out* utsettes Lulu også for et overgep. Men som Albert er ikke Stanley uskyldig i anklagen. Vi ser faktisk Stanley stående mellom Lulus ben. Hvorfor Stanley gjør dette, er usikkert. Om det er sjalusi i forhold til hennes flørting med Goldberg, eller frustrasjonsutløp hos "den svakeste" i rommet, blir bare spekulasjon. Det vi kan si, er at det forsterker spenningsklimakset opptrinnet er en del av.

Om man ser på alle de fremtredende karakterene fra de utvalgte stykkene, kan man se en forskjell mellom dem vi finner i *The Birthday Party* og de vi møter i de andre dramaene. Ingen i dette dramaet viser en prosess som går fra benektelse til mulig erkjennelse. I både *The Dumb Waiter* og *A Slight Ache* er Ben og Edwards vei mot selvinnsikt en viktig del av plotet. Albert i *A Night Out* kjemper mot fordommene folk har mot ham, noe som demonstrerer erkjennelse av selvet og omverdenen. Med unntak av Lulu uttrykker ingen en erkjennelse av hverken situasjonen eller sin egen rolle i den, kanskje fordi den er for skummel å ta innover seg.

Makt og dialog

De komiske relasjonene og dialogene mellom karakterene i den pinterske dramatikken er noe som nå begynner å stå klart for oss. Disse bærer i seg den pinterske maktkampen. Den innebærer en streben etter å klargjøre: hvem bestemmer i situasjonen nå, hva må jeg forholde meg til nå, hvordan kommer jeg best ut av dette – hvordan kan jeg/må jeg handle og snakke for å opprettholde "meg"? Slik kan selv små, idiotiske ting bli en kamp om kontroll, akkurat som de større, hvor selvet er truet. Quigley beskriver det verbale i den pinterske dramatikken godt når han sier:

The point to be grasped about the verbal activity in a Pinter play is that language is not so much a means of

referring to structure in personal relationships as a means of creating it. Characters are constantly engaged in exploring, reinforcing, or changing the relationship that obtains between them and their current situations.¹⁷⁸

Det Quigley her beskriver, er omtrent det samme som Wittgensteins teori om "language games" omhandler, og som ble omtalt i kapittel 1. For å underbygge Quigleys beskrivelse trekker jeg frem to sitater av Pinter fra kapittel 2: "I'm dealing with these characters at the extreme edge of their living, where they are living pretty much alone." Språket blir derfor: "a constant stratagem to cover nakedness." Når man så kombinerer dette med hans utsagn om at: "[t]here are no hard distinctions between what is real and unreal, nor between what is true and what is false. A thing is not necessarily either true or false; it can be both true and false.", forstår man at nået faktisk må redefineres (nesten) hver gang man puster.

Stanley og Meg har flere av de mer idiotiske maktkampene som vi kjenner så godt igjen fra vår egen barndom eller egne voksne familieliv – som når Meg tar bort teen Stanley har klassifisert som "muck":

STANLEY. Where's my tea?
MEG. I took it away. You didn't want it.
STANLEY. What do mean, you took it away?
MEG. I took it away.
STANLEY. What did you take it away for?
MEG. You didn't want it!
STANLEY. Who said I didn't want it?
MEG. You did!
STANLEY. Who gave you the right to take away my tea?
MEG. You wouldn't drink it.
STANLEY *stares at her*.
STANLEY (*quietly*). Who do you think you're talking to?
MEG (*uncertainly*). What? (31)

Den lille vrien som gjøres på denne egentlig ganske komiske dialogen, er det usikre elementet – vi vet egentlig ikke hvordan Stanley kommer til å reagere, og det gjør ikke Meg heller. Stanley har et enormt behov for å markere seg selv; man merker at man virkelig ikke skal tulle med ham. Disse dialogene, som variere mellom å være skumle og komiske, finner man flere av. Ofte blir man litt forfjamsset, siden det handler om små enkle ting som en te-kopp.

En annen situasjon av samme art, som man likevel merker har mer alvorlige undertoner, er når Stanley, McCann og Goldberg er alene sammen for første gang. Scenen utvikler seg til å bli en slags "stollek", hvor det blir veldig viktig for Goldberg at Stanley setter seg ned på en stol, og likeså for Stanley å stå. Øyekontakt er her et viktig dominanselement. Når Stanley står, ser han ned på Goldberg som sitter ved spisebordet. Goldbergs "handy-man", McCann, prøver først snilt å be ham om å sitte, men når Stanley nekter å la seg kue, må McCann prøve andre metoder:

178Quigley: 66

MCCANN. Nat,
 GOLDBERG. What?
 MCCANN. He wont sit down.
 GOLDBERG. Well, ask him.
 MCCANN. I've asked him.
 GOLDBERG. Ask him again.
 MCCANN (*to* STANLEY). Sit down.
 STANLEY. Why?
 MCCANN. You'd be more comfortable.
 STANLEY. So would you.
Pause.
 MCCANN. All right. If you will I will.
 STANLEY. You first. (36)

Dette er en utrolig barnslig situasjon, det dreier seg tross alt om voksne menn. Dette er likevel ikke første gang vi ser voksne mennesker oppføre seg på "gutteaktige" måter. Jobbfesten Albert går på, inneholder også menn som oppfører seg som gutter. Det som er skummelt med dette, er at når menn oppfører seg som gutter, kan voldsomme situasjoner oppstå. Som McCanns reaksjon på at Stanley nekter å lystre: "That's a dirty trick! I'll kick the shite out of him!" (57) Stanley setter seg til slutt ned. Men det hele utvikler seg til en slåsskamp inntil "moren", Meg, kommer "trommende" ned trappen. Om man har denne situasjonen *in mente* til senere i dramaet, får skålingen som gjøres til Stanleys ære under fødselsdagsselskapet, en dobbel betydning.

GOLDBERG. Right. Now raise your glasses. Everyone standing up? No, not you , Stanley. You must sit down.
 MCCANN. Yes, that's right. He must sit down.
 GOLDBERG. You don't mind sitting down a minute. We're going to drink to you. (65)

Her blir den barnslige gleden de to gjestene opplever ved å få Stanley til å sitte, utrolig komisk.

Mellom disse to scenene foregår en av de mest omtalte dialogene i dramaet, Goldberg og McCanns "avhør" av Stanley. "Avhørsscenen" er kanskje kulminasjonen av den pinterske blandingen av komikk, spenning, terror, og den påfølgende følelsen av absurditet. Før Meg kommer inn og lager en ny situasjon ved sitt nærvær, sitter Stanley på en stol og blir kryssforhørt av en massiv vegg med vidtrekkende spørsmål som tilsynelatende er uten mål og mening. Spenningen dirrer mellom karakterene. De to gjestene terroriserer tydelig "stamgjesten", og publikum forstår ingenting. Samtidig må man le når Goldberg spør: "Why did the chicken cross the road?" (61);

GOLDBERG. What does he think he is?
 MCCANN. Who do you think you are?
 STANLEY. You're on the wrong horse.
 GOLDBERG. When did you come to this place?
 STANLEY. Last year.
 GOLDBERG. Where did you come from?
 STANLEY. Somewhere else.
 GOLDBERG. Why did you come here?

STANLEY. My feet hurt!
GOLDBERG. Why did you stay?
STANLEY. I had a headache!
GOLDBERG. Did you take anything for it?
STANLEY. Yes.
GOLDBERG. What?
STANLEY. Fruit salts!
GOLDBERG. Enos or Andrews?
STANLEY. En – An –
GOLDBERG. Did you stirr properly? Did they fizz? (58)

I konteksten er det absurd – og derfor latterlig – å spør om hvilket merke fruktsaltet var. Samtidig er dette første gang jeg opplever at spørsmålet om man rørte ordentlig om, og om det bruste, er skummelt. Det at man ikke forstår retningen denne situasjonen tar, eller hensikten med verken spørsmålene eller situasjonen, må ikke sidestilles med absurdteaterets portrettering av det meningsløse i tilværelsen. Det er vi som publikum som ikke skjønner hva som skjer – karakterene på scenen har nok en større fornemmelse av sammenhengen.

Stanleys svar er like tilfeldige som spørsmålene. Han er både arrogant og ironisk. Dette er en naturlig reaksjon på at to voksne menn står over deg og snakker til deg som om du var et barn. Man merker likevel at Stanley, ved kroppsspråket sitt, begynner å resignere underveis. Mest markant er dette når McCann tar fra ham brillene: "*MCCANN snatches his glasses and as STANLEY rises, reaching for them, takes his chair downstage centre, below the table, STANLEY clutches the chair and stays bent over it.*" (59) Når Stanley setter seg på stolen med ryggen mot publikum får også publikum selv oppleve den ekle følelsen det er å bli avhørt av disse to besøkende:

MCCANN. How did he kill her?
GOLDBERG. How did you kill her?
MCCANN. You throttled her.
GOLDBERG. With arsenic..
MCCANN. There's your man!
GOLDBERG. Where's your old mum?
STANLEY. In the sanatorium.
MCCANN. Yes!
GOLDBERG. Why did you never get married?
MCCANN. She was waiting on the porch.
GOLDBERG. You skeddadled from the wedding.
MCCANN. He left her in the lurch.
GOLDBERG. You left her in the pudding club.
MCCANN. She was waiting at the church.
GOLDBERG. Webber! Why did you change your name?
STANLEY. I forgot the other one.
GOLDBERG. What's your name now?
STANLEY. Joe Soap.
GOLDBERG. You stink of sin.
MCCANN. I can smell it. (60)

Det er lett å ta disse anklagene som sannhet. Stanleys egne utsagn om seg selv er først

sparsommelige, og siden motsigelsesfylte. Lois Gordon gjør følgende lesning av denne dialogen:

The details of Stanley's former life bears a striking resemblance to his present situation: His mother is in a sanatorium, and he now aims to drive Meg insane; he deserted or perhaps killed his wife, and he is similarly sadistic to his neighbour Lulu. The Oedipal son, Stanley is incapable of establishing a meaningful relationship with any woman; he has won his mother from his father, but he feels such guilt that he must punish all women.

Stanley's confession begun, the prisms of his internal world continue: "What is your name now? And Stanley, who would want to be ordinary and clean, cries out, "Joe Soap." Goldberg reminds him, however, that his purification is far from complete: "You stink of sin," because "You contaminate womankind....Mother defiler....You verminate the sheet of your birth."¹⁷⁹

Gordon tar både Stanley og anklagernes utsagn seriøst, mens jeg finner det vanskelig å tro på hva noen av dem sier i denne situasjonen.

Quigley skriver om den generelle tolkningen av Pinter ut fra "theory of direct reference":

To overlook the extensive scope that Pinter gives to this function of language is to miss what is fundamental to his drama. To read his plays in terms of a primarily referential function of language is not only to miss the essential but to distort it beyond our descriptive grasp.¹⁸⁰

Quigley kommenterer også Gordon direkte:

But some critics, seeking to make sense of the impact of this onslaught on Stanley, have searched the list of accusations to find the "true" one to which Stanley finally proved vulnerable. Lois Gordon, for example, picks on the accusation "Mother defiler!" to postulate [Her følger sitatet av Gordon som jeg har sitert ovenfor] To select one such accusation and ignore the others seems rather arbitrary even if Stanley's relationship with Meg might give some support to it.¹⁸¹

Den påfølgende "forklaringen" av avhørsscenen" er imidlertid noe jeg kan si meg enig i:

All of these accusations are devices whose power is born of their number and variety, not of their accuracy or even relevance to Stanley's past or present life. Their function is to overcome Stanley by the quantity of accusations, not by the truth-quality of any particular accusation.¹⁸²

Altså:

In *The Birthday Party* conflict is waged not in terms of quality of usage but by the sheer weight, variety, and quantity of usage. Stanley is confronted by two visitors, who overcome his self-confidence neither by employing silence nor by concentrating on an inefficient use of language. They verbally bludgeon him into submission and silence by the sheer number of questions and accusations, to which he is hardly given time to reply.¹⁸³

Men massive vegger av språk er ikke den eneste måten å demonstrere makt på, og gradvis blir maktkampene mindre og mindre morsomme.

179Gordon (1970): 27

180Quigley: 66

181Ibid: 65

182Ibid: 65

183 bid: 64

Avslutningsscenen er mindre dramatisk i språket enn "avhørsscenen", men er likevel den kanskje mest alvorlige i hele dramaet. Denne gangen dreier det seg ikke om hvorvidt Stanley lar seg kue eller ikke, men om "mannen i gata", Petey, står opp mot det han oppfatter som urett. Allerede helt i begynnelsen av akt III kan man ane at Petey vet noe verken vi eller Meg gjør. Selvfølgelig leser han i avisen samtidig:

MEG. Have you seen him down yet? (PETEY *does not answer*.) Petey.

PETEY. What?

MEG. Have you seen him down?

PETEY. Who?

MEG. Stanley.

PETEY. No.

MEG. Nor have I. That boy should be up. He's late for his breakfast.

PETEY. There isn't any breakfast.

MEG. Yes, but he doesn't know that. I'm going to call him.

PETEY (*quickly*). No, don't do that, Meg. Let him sleep.

MEG. But you say he stays in bed too much.

PETEY. Let him sleep...this morning. Leave him. (78)

Meg forteller så at hun hadde prøvd å gi ham hans morgente tidligere, men at McCann og Goldberg var i rommet. Senere kom kun Goldberg og McCann ned til frokost. Stanley må ha sovnet igjen. Det blir stille. Petey stiller så et spørsmål, som kan minne om avledningsmanøvrene Ben gjorde i forhold til Gus: "When are you going to do your shopping, Meg?" (79)

Denne scenen er en repetisjon av den innledende scenen i dramaet. Men denne gangen er det ikke like komisk. Plutselig lurer Petey på hvem Meg spør etter. Det kan riktignok være fordi de har fått to mannlige gjester til, men det er da "alltid" Stanley Meg spør etter? Hvorfor vil Petey la ham sove akkurat denne morgenen? Goldberg kommer så inn i rommet, hvorpå Meg spør om bilen hans utenfor. Skal han kjøre en tur? Goldberg unnlater to ganger å svare henne på dette. Meg forlater hjemmet for å handle mat, men ber Petey innstendig om å gi beskjed til Stanley om at hun snart er tilbake. Straks kvinnen er gått, kan mennene konversere.

PETEY. How is he this morning?

GOLDBERG. Who?

PETEY. Stanley. Is he any better?

[...]

PETEY. What came over him?

GOLDBERG (*sharply*). What came over him? Breakdown, Mr Boles. Pure and simple.

Nervous breakdown. (81)

Igjen er det tydeligvis ikke en selvfølge hvem det er man snakker om, og det er nesten komisk, hadde det ikke vært for alvorlighetsgraden. Vi får nå vite Goldbergs versjon av hva som skjedde, om han sier sannheten eller ikke. Goldberg forteller i en skarp tone hva som feiler Stanley, som om dette er et tema han vet mye om. Men når han prøver å svare på Peteys spørsmål om hva dette er, og

hvorfor det skjedde nå, merker man at dette har han ikke peiling på overhodet. Det tydeliggjøres ved hans pauser, referanse til en venn som kan mer om temaet, repetisjoner av ord og uttrykk, og en slags glede når han endelig sier noe som for ham virker fornuftig. Alt dette mens Dermot (McCann) fremdeles er oppe hos Stanley.

Goldbergs respons til Petey's optimistiske håp om at Stanley straks vil bli bedre, er å fortelle: "It's all been taken care of, Mr Boles. Don't you worry yourself." (83) Når Petey ser at mennene har pakket koffertene, og opplever at Goldberg nekter å svare på hva han mener med at alt er ordnet opp i, står det klart for ham at noe utrivelig skal skje. Han drar ikke tilbake på jobb, og når han kommer tilbake til oppholdsrommet, er Goldberg og McCann på veg ut døra med Stanley:

PETEY. Where are you taking him?

They turn. Silence.

GOLDBERG. We're taking him to Monty.

PETEY. He can stay here.

GOLDBERG. Don't be silly.

PETEY. We can look after him here.

GOLDBERG. Why do you want to look after him?

PETEY. He's my guest.

GOLDBERG. He needs special treatment.

PETEY. We'll find him someone.

GOLDBERG. No. Monty's the best there is. Bring him, McCann.

They help STANLEY out of the chair. They all three move towards the door, left.

PETEY. Leave him alone!

They stop. GOLDBERG studies him.

GOLDBERG (*insidiously*). Why don't you come with us, Mr Boles.

MCCANN. Yes, why don't you come with us?

GOLDBERG. Come with us to Monty. There's plenty of room in the car.

PETEY makes no move. They pass him and reach the door. MCCANN opens the door and picks up the suitcases.

PETEY (*broken*). Stan, don't let them tell you what to do! (96)

Der Petey tidligere var sterk i forhold til Goldberg ved å nekte å dra tilbake på jobb, gir han nå opp all motstand mot trusselen om lik behandling. Det blir også ganske tydelig at Monty ikke er en vanlig psykiater, i og med at Petey også blir invitert med – han har har jo ikke hatt noe nervøst sammenbrudd. Etterpå kommer Meg hjem med matvarene, og de snakker igjen om hvorvist Stanley har stått opp eller ikke. Det skrekkelige ved dette dramaet er ikke de to fremmede som plutselig dukker opp i hjemmet, og som Esslin vektlegger i sin lesning av dramaet. Innes siterer Pinter om dette: "menacing figures 'out of nowhere...arriving at the door, [is something that] has been happening in Europe in the last twenty years. Not only in the last twenty years, the last two to three hundred."¹⁸⁴ Kanskje kan man igjen trekke linjen til *das Unheimliche*, som jeg gjorde i kapittel 3, med fyrstikkselgeren. Kjenner ikke også vi igjen situasjonen med at to fremmede ringer på døren? Det skrekkelige i *The Birthday Party* er hvordan Petey, "mannen i gata", tillater fremmede

184Innes: 332

mennesker å ta Stanley med seg, til et sted han ikke vet noe om. På den andre siden er han alene og hjelpsløs mot to menn. Slik kan dette også vise maktesløsheten overfor makthaverne. Men ved at både Meg og Petey leker vanlig hverdag igjen etterpå, er dette et bilde på det vanlige menneskets distansering fra den urett som ikke rammer en selv, for å parafrasere Nordahl Grieg

"What does it all mean?"

Det er flere uavklarte, og noen ganger motstridende, elementer i dette dramaet som forvirrer og gjør at man føler at man går glipp av essensielle deler av "meningen" i plotet. Det første spørsmålet som ringer en i ørene er hvorfor det kommer to menn og terroriserer Stanley? Hva vil de? Så begynner man å anklage Stanley – hva har han gjort? Hvorfor er han på pensjonatet? Er han der uten grunn? Det fremstilles flere mulige "svar" på dette – felles for dem er det at Stanley har foretatt seg noe som har gjort noen forbannet. Det første man tenker på når de to mennene kommer, er mafiaen, i hvert fall om man har sett sin del av gangsterfilmer og kjenner igjen Stanleys reaksjon. Dette inntrykket forsterkes når Goldberg forteller om onkelen sin til McCann – hvor respektert han var av "the community". Så beretter Goldberg om betydningen av å ha familie, hvor mye hans navn veier, og at han ikke trenger å bære på kontanter:

You know one thing Uncle Barney taught me? Uncle Barney taught me that the word of a gentleman is enough. That's why, when I had to go away on business I never carried any money. One of my sons used to come with me. He used to carry a few coppers. For a paper, perhaps, to see how the M.C.C. was getting on overseas. Otherwise my name was good. Besides, I was a very busy man. (38)

Dette svaret på hva det er som er ute etter Stanley, forsterkes ved at McCann i avhøret sier: "Why did you leave the organization?" (58) Men som jeg allerede har fastslått, det som sies i "intervjuet" trenger ikke være meningsfylt. Likevel blir det sagt, og man kan undres. Nettopp det at det er McCann som spør hvorfor Stanley forlot organisasjonen, gjør også at man begynner å tenke på "den irske saken" – altså irenes kamp for selvstendighet fra England. McCann understreker flere ganger at han er ire. Kanskje som følge av å være ire er han også katolikk; han sier i hvert fall flere ganger at han mener folk bør be mer og bekjenne synden. Ikke bare synger McCann irske folkeviser under fødselskapsselskapet, men når han og Stanley er alene sammen, plystrer han på en irsk folkevise,¹⁸⁵ om irer som forlot Irland og dro til London. Stanley svarer med å plystre den samme sangen, ikke én gang, men to ganger. Er Stanley også ire? Har han flyktet fra den irske motstandsbevegelsen?

Goldberg er et jødisk navn, men også tysk. Når Stanley blir avhørt, anklager Goldberg ham for flere ting som kan tyde på at Stanley har jødisk tilhørighet, men benekter det, og dermed gjør skam på det jødiske: "Webber! Why did you change your name?" (60) "You betrayed our breed."

¹⁸⁵"The Mountains of Morne"

(62) Samtidig porteretteres Goldberg med gestapistiske trekk, og anklagene ovenfor kan like gjerne komme fra en gestapo-mann. Har Stanleys fortid "på feil side" under krigen innhentet ham? Ikke bare har Stanley muligens bedratt land og rase, men også "Gud". McCann anklager Stanley for å være "a traitor to the cloth." (61) Men om det er religionen eller geisteligheten han her mener, kan diskuteres. Goldberg repeterer tre ganger spørsmålet om Stanley tror på en makt utenfor seg selv: "Do you recognise an external force, responsible for you, suffering for you?" (60) Om Goldberg er jødisk, er det ironisk at sitatet sannsynligvis refererer til Kristus. Samtidig trenger dette ikke å være en hentydning til troen på en gud, det kan like gjerne være en organisasjon. En komisk sidestilling med det religiøse elementet er Goldbergs referanse til en av de store filosofiske problemene: "What makes you think you exist?" (62) Dette er ikke det eneste dramaet hvor Pinter spiller med det religiøse. Også i *A Slight Ache* og i *The Dumb Waiter* skaper dette nye tolkningsmuligheter. Som vi så, ga ikke de "metafysiske" overtonene nødvendigvis en større mening til plotet, men et større tolkningsspektrum å spille på.

Det er flere mulige løsninger på gåten *The Birthday Party*. Det nevnes direkte i dramaet at Stanley har hatt et nevøst sammenbrudd, og at Goldberg og McCann skal ta ham med til Monty, som de sier vil gi ham den beste behandlingen. Altså tilbys også en psykiatrisk løsning på hva det er Stanley flykter fra. Man kan likeså forestille seg at Goldberg handler i politisk øyemed, ved hans politiske talemåte når han stilles spørsmål han ikke helt klarer å svare på:

GOLDBERG *sighs, stands, goes behind the table, ponders, looks at MCCANN, and then speaks in a quiet, fluent, official tone.*

GOLDBERG. The main issue is a singular issue and quite distinct from your previous work. Certain elements, however, might well approximate in points of procedure to some of your activities. All is dependent on the attitude of our subject. At all events, McCann, I can assure you that the assignment will be carried out and the mission accomplished with no excessive aggravation to you or myself. (40)

Har Stanley avslørt noe i statsapparatet som han ikke skulle røpe? Det er en tradisjon for å lese dette dramaet med både de irske, jødiske, tyske og psykiatriske implikasjonene, mens jeg finner det irrelevant å lese dramaet slik. Det faktum at det er så mange forskjellige og motstridende elementer, gjør at jeg heller velger å prioritere det disse representerer sammen: overmakten. Igjen finner vi at Pinter er mer symbolsk enn det han selv vil ha det til. Ved å forstå disse felles, som overmakt, korresponderer dette med mitt inntrykk av hva som er det egentlig skrekkelige i dette dramaet. Innes sier noe jeg mener godt beskriver forskjellen mellom å lese dramaet med de spesifikke implikasjonene som utgangspunkt, og det å lese dem som symbolske: "It is the psychology of politics rather than the social effect that is analyzed; and this reduction of politics to a worm's eyeview of the boot that crushes it, is typical of all Pinter's dramaturgy."¹⁸⁶ Altså slutter jeg meg til

186Innes: 332

en politisk lesning av Pinter.

Pinter var likevel ingen tilhenger av det politiske teateret, i og med at slik dramatik mer eller mindre eksplisitt forteller hva publikum bør mene. Tross dette innehar hans senere karriere en tilnærming til det politiske dramaet. Hollis Merritt siterer Pinter i forhold til anklagen om å være politisk (dette er rett etter hans skifte til et tydeligere politisk drama):

Pinter does not seem to perceive social problems of the kind he dramatizes as "avoidable." When Hern asks "wether a play like *One for the Road* can really have any effect," Pinter explains: "[R]eason is not going to do anything. Me writing *One for the Road*, documentaries, articles, lucid analyses [...] voices raised here and there, people walking down the road and demonstraiting. Finally it's hopeless. There's nothing one can achieve. Because the modes of thinking of those in power are worn out, threadbare, atrophied. Their minds are a brick wall.¹⁸⁷

Dette utdypes:

[Pinter] gives no indication that solving the problem must involve a change in what Rabey identifies as the "basic...structure" of power; indeed, he denies that *any* solution is even plausible. "But," he adds, "still one can't stop attempting to try to think and see things as clearly as possible."¹⁸⁸

Samtidig med de politiske implikasjonene, ringer eksistensialismen i disse utsagnene en i ørene; Sisyfos fortsetter å rulle steinen oppover fjellsiden, hva annet kan han gjøre? Som Stokes i "Pinter and the 1950s" leser også jeg Pinter som en forfatter med et eksistensialistisk tankegods. I forsøket på å se ting så klart som mulig, forsetter Pinter:

The only thing that will influence politics [...] is the voters. I do take the point that if I say something someone might listen. At the same time, I don't talk as an artist; I talk as a man. Everyone has a quite essential obligation to subject the society in which we live to moral scrutiny.¹⁸⁹

Dette samsvarer med Sartres opprop om menneskets medfødte ansvar både for seg selv og 'den Andre'. Og vi skal se at det sammenfaller med Pinters bruk av latteren også.

Tradisjonsbrudd?

Som vi så, påpekte Billington hvor tradisjonelt *The Birthday Party* er bygd opp, rent strukturelt. Det har han helt rett i. Formelt sett er stykket inndelt i tre akter, fordelt på ett døgn: "ACT I: A morning in summer – ACT II: Evening of the same day – ACT III: The next morning." (18) Hele handlingen foregår på det samme stedet, med de samme karakterene som introduseres i stykket i akt I. *The Dumb Waiter* og *A Slight Ache* har kun en akt hver. Både *The Birthday Party* og *A Night Out* er delt inn i tre akter, men i *The Birthday Party* anmerker ikke sideteksten noen inndeling i scener, slik det

187Hollis Merritt: 180

188Ibid: 180

189Ibid: 181

gjøres i *A Night Out*. Om man ser på alle de utvalgte dramaene oppdager man at både tidens og handlingens enhet blir overholdt i alle dramaene, og at stedets enhet kun blir brutt i *A Night Out*, som er det eneste av dem som er skrevet for fjernsynsmediet. Hadde Pinter skrevet dramatikkk før 1900-tallet, ville det ikke vært interessant at han overholder de tre enhetene, da disse var ytterst vanlige i dramatikken. Drama skulle skrives slik. Men Pinter skrev for teateret i en tid hvor man eksperimenterte mye med dets mulige former, altså er dette et bevisst valg for å underbygge plotet. Intensiteten som oppleves når man ser en Pinterforestilling, forsterkes nettopp ved det fortettede handlingsforløpet, det korte tidsspennet og det lukkede rommet.

I kapittel 2 så jeg på *The Dumb Waiter* i forhold til det moderne tilstands-dramaet. Denne dramaformen er sterkt utbredt i absurddramatradisjonen fordi formen vektlegger tilstand fremfor handling. Til tross for flere likheter med denne dramaformen har *The Dumb Waiter* en plotutvikling som er mye større enn i *tilstands-dramaet*. Følgelig tilhører det tradisjonsdramaets *plotsentrerte* dramaform. *The Dumb Waiter* er ikke det eneste av de utvalgte dramaene som må plasseres i denne tradisjonen, også *The Birthday Party* og de to andre dramaene har en markant handlingsutvikling og er derfor *plotsentrerte* drama. Dermed er Pinters drama ikke bare tradisjonelt ved aktinndelig og forholdet til "de tre enhetene", men også ved plotfokuseringen.

Likevel er det viktig å merke seg at elementer som brukes for å underbygge tilstand i absurddramatikken, også finnes i de pinterske dramaene vi har sett på. Det gjelder blandingen av det skrekkelige og humoristiske, klisjefylte dialoger og repetisjon av handling og uttrykk. Likeså parodien på "the well-made-play", som vi så at *A Slight Ache* kan være. Oppfattelsen av den pinterske dialogen som uforståelig – at karakterene ikke forstår hverandre og at dialogen derfor består av *non sequiturs* – sa jeg meg uenig i i kapittel 2. Karakterene forstår de forhandlingene om makt som skjer under språket. Pinters dialoger er som de er fordi vi faktisk snakker slik med hverandre. De repetitive handlingene svarer også til vår hverdagsmåte å repetere handlinger på, og trenger ikke være symbolske. Samtidig kan repetisjonene i *The Birthday Party* også representere det trivielle og kjedelige – og derfor meningsløse – i hverdagen, og følgelig stå for den samme filosofiske tanken som i absurddramaet. Man kan også spekulere på om *The Birthday Party* parodierer "the well-made-play" på samme måte som *A Slight Ache* kanskje gjør. Jeg mener imidlertid at repetisjonen av frokostscenen fra akt I ikke bygger opp under parodien, men understreker det man kanskje kan kalle "meningen" med dramaet – fremstillingen av hverdagsmenneskets mangel på inngrep mot urett ovenfor medmennesker: Meg og Peteys altfor raske overgang tilbake til hverdagen. Absurdistene var heller ikke de eneste som parodierte "the well-made-play", så derfor må ikke Pinter være absurdist som følge av dette. Som vi skal se, har også Pinters blanding av det humoristiske og skrekkelige en mer vesentlig betydning enn kun

sjokkeeffekten den påfører publikum.

De fire viktige rekvisittene – avisstrimlene, brillene, lyskildene og trommen – underbygger som sagt spenningskurven i *The Birthday Party*. Følgelig er ikke disse tilfeldig plassert, men aktsomt utporsjonert. Stanleys ville tromming avslutter akt I, og Meg avbryter tilfeldigvis McCann, Goldberg og Stanleys slåssing i akt II med "lett" tromming. Under bursdagsselskapet plasserer McCann trommen slik at Stanley tramper i den under leken, hvorpå man kan høre Stanley slepe den rundt med foten. Idet lyset går, og McCann og Goldberg prøver å finne lykta som lyste opp deler av rommet, slår Stanley en kampmarsj ("rat-a-tat") på siden av den ødelagte trommen. I siste akt slår Meg på den, og konstanterer at den fremdeles lager lyd, selv om sideteksten ikke sier hvilken. Bruken av trommen viser hvordan spenningskurven i dramaet er. Dette underbygges av de andre spenningselementene. Den første gangen Stanley og mannen som utfører det fysiske overgrepet, McCann, møtes, sitter han å river avisstrimler. McCann bedriver den samme aktiviteten etter å ha kommet ned fra en natt med Stanley i overetasjen. Man vet ikke helt hva som har skjedd, men en aner at det må være noe fælt, siden han ikke vil gå opp igjen. Avslutningsvis i dramaet faller strimlene ut av avisen når Petey skal lese den, som en påminnelse om hva som har skjedd.

Et sterkt hint til at noe skal skje, er det når Stanley i akt I sitter og glør på en tent fyrstikk rett etter at de to herrene har presentert seg. Når bursdagsselskapet begynner holder man tale for jubelanten, og under talene slås lyset av og lommelykten rettes mot Stanley. Avhørsfølelsen fra den forrige scene repeteres ved dette lyset, som vi kjenner igjen fra *film noir*-sjangeren. Spenningshøydepunktet i dramaet er når kombinasjonen av tapet av lommelykten i mørket og Stanleys tromming og latter opptrer samtidig. Den ødelagte trommen Meg slår på i sluttakten er, som avisstrimlene, en påminnelse om hva som har skjedd. Men trommen fungerer også som et slags *decrecendo* før det avsluttende *crescendoet*: Stanley som blir ført ut. Og Stanleys briller? De har jeg alt påpekt har en tendens til å flytte seg rundt alt etter spenningskurvens utvikling. Hvilket mønster peker dette ut, og står det i forhold til de tradisjonelle spenningskurvemodellene? Hvordan ser denne spenningskurven ut i forhold til de andre utvalgte pinterske dramaene?

En spenningskurve skapes som en følge av en plotstruktur. Følgelig har hver plotmodell en egen spenningskurve. Plotmodellene og spenningskurvene har dette til felles:

Poenget er [...] at man forestiller seg at dramaets handlingsgang og spenningsutvikling bygges opp gjennom at en konflikt representeres, tydeliggjøres og tilspisses, inntil et toppunkt nås og vi får et spenningsfall før løsning og handlingsslutt.¹⁹⁰

Tradisjonelt sett har plotstrukturen vært sterkt normativt anlagt med egne modeller. Få har fulgt dem

190Helland, Wærp: 69

slavisk, men det er likevel interessant å se på dette aspektet. Disse modellene har utviklet seg fra Aristoteles' teorier om fabelen, som er tilnærmet det vi i dag omtaler som plotet. "Med 'fabel' mener jeg sammenføyningen av begivenhetene."¹⁹¹ Begivenhetene skulle skje etter et bestemt mønster, Aristoteles omtaler dette som strammingen av knuten og den påfølgende løsningen av den: "«Knuten» (*désis*) kaller jeg alt som skjer fra begynnelsen av og til den begivenhet som er den siste før skjebneomslaget, den begivenhet som skjebneomslaget springer ut av, «løsning» (*lýsis*) alt som skjer fra skjebneomslaget begynner og inntil slutten."¹⁹² Altså er det fremstillingen av et problem og løsningen av dette problemet som er plotet: Knute- og løsnings-tanken er selve grunnlaget i de senere plotmodellene, som utvikler seg fra Aristoteles' grunnprinsipper og holder dem som forbilledlige.

Den antikke greske tragedien var Aristoteles' grunnlag for å lage sin fabelteori. Dette dramaet har ingen aktinndeling, med består av flere deler, hvor *prologos* og *epeisidion* er det vi i dag gjenkjenner som *eksposisjon* og scener. Brecht gjeninnførte koret i dramatikken – dette hadde forsvunnet fra dramaet i århundrenes gang – og ironisk nok virket det som en gang var en naturlig del av dramaet, nå "fremmedgjørende" på publikum. Koret fremførte sine sanger (*stasima*) mellom "episodene" der det kommenterte handlingen og forklarte den. Antallet *epeisidion* varierte, fra tre og oppover til fem. Spenningskurven i dramaet starter på bunnivå ved *prologos*, stiger så på veg mot vendepunktet, klimakset – som er midt i dramaet – og faller så ned til bunnivået igjen på slutten av dramaet. Vendepunktet er sammenfallet av *peripeteia* og *anagnorisis*: handlingsomslaget, og karakterens gjenkjennelse av tidligere handling og forståelse av hva som må skje. Det engelske (elizabethanske) renessansedramaet var delt i fem akter, hvor eksposisjonen forsøksvis var plassert i akt I, krisen i akt III, og katastrofen i akt V. Spenningskurven begynner og avsluttes på samme nivå, med høydepunktet i akt III. Akt II og IV innehar henholdsvis stigende og fallende handling. Den igangsettende kraften deler akt I og II, klimakset inntreffer før katastrofen og skiller akt IV og V. Den mye omtalte *Freytags pyramide* er konstruert med dette dramaet i tankene, og har derfor nødvendigvis en sammenfallende spenningskurve.

Det fransk-klassisistiske dramaet var enda strengere strukturert etter klassiske modeller og i tillegg opptatt av mytene som ble presentert i de antikke greske tragediene. Disse dramaene ble også skrevet over fem akter og kan beskrives ved hjelp av Freytags pyramide. De fulgte den greske plotmodellen og spenningskurven, men mange av dramatikernes strenge overholdelse av Aristoteles' lov om "de tre enhetene" og sannsynlighetsprinsippet var anstrengt. Det moderne tre-aktersdramaet har en lignende spenningskurve som det greske dramaet.

191Ibid: 58

192Ibid: 59

I kapittel 2 kom jeg frem til at *The Dumb Waiter* er vanskelig å plassere innenfor disse modellene, til tross for at stykket har et tydelig handlingsforløp, spenningsoppbygning og spenningsfall. Både *The Dumb Waiter* og *A Slight Ache* er enaktere. Begge har en konflikt, et problem, og spenningsoppbygning tilknyttet denne konflikten. *A Slight Ache* tilbyr noe som minner om en tradisjonell eksposisjon; samtalen og kulissene i åpningsscenen konnoterer en viss type karakter og sosioøkonomisk situasjon. Konflikten i dramaet blir også presentert forholdsvis greit ved Edwards klaging over en fyrstikkselger i bakgaten. *The Dumb Waiter* tilbyr ikke en lignende presentasjon av verken karakterer eller konflikt, men gir stedvis informasjon om begge deler, slik at det først er mot slutten av dramaet at vi får en forståelse for konflikten og av Ben og Gus. Den uvanlige slutten på begge dramaene gjør at man tenker at dette ikke kan være avslutningen? Og det stemmer, sluttene gir ikke én løsning på problemet. Jeg mener at disse avslutningsscenene likevel tilbyr noe, og det er flere potensielle løsninger. Med en slik avslutning må publikum selv lage en løsning basert på sin oppfattelse av dramaet. De må selv utfylle "hullet". Dette samsvarer med forfatterens proklamasjon av at alt kan være både sant og falskt. Altså har stykket den tradisjonelle konflikt- og løsningsmodellen, selv om den verken er tydelig eller ensartet. Eksposisjonen er verken tydelig eller avgrenset til akt I, men det blir likevel gitt nok informasjon til at man kan danne seg et bilde.

Om man ser nøye etter, følger faktisk spenningskurven i *The Dumb Waiter* Freytags pyramide til en viss grad, til tross for at det ikke ser slik ut. Spenningshøydepunktet og vendepunktet i dramaet opptrer omtrent samtidig i midten av dramaet – akkurat når Gus skal til å fortelle om jenta som fikk ham til å tenke, hører man lyden av heisen som faller, og alt endrer seg. Samtidig avsluttes ikke dramaet på det samme bunnpunktet som det startet i, men spenningskurven faller sakte nedover og utflates slik som i det moderne tre-aktersdramaet. Spenningskurven i *A Slight Ache* har merkelig nok mye til felles med det antikke greske dramaets. Spenningshøydepunktet og vendepunktet i dramaet sammenfaller også her, rett før midten av dramaet dramaet: I det fyrstikkselgeren kommer på scenen alarmeres både publikum og Edward, og hans "skjebne" endres.

Både *A Night Out* og *The Birthday Party* er delt i tre akter. Det førstnevnte dramaet følger det moderne treaktersdramaets spenningskurve og plotmodell. Dramaet inneholder faktisk en eksposisjon i akt I som forteller om hovedkarakteren og den viktigste bikarakteren, en komplikasjon av hovedkarakterens konflikt med omverdenen med et spenningshøydepunkt i akt II, og en slags løsning på konflikten i sluttakten, ved at Albert går hjem igjen til moren. Allikevel inneholder "løsningen" et element av usikkerhet da man ikke vet om Albert er tilbake for godt. I *The Birthday Party* får vi ingen avklaring av hvem Stanley, McCann eller Goldberg er, eller hva de skal. Samtidig

får vi vite at de forlater pensjonatet, og at de ikke kommer tilbake, og hvordan Meg og Petey sannsynligvis kommer til å fortsette å leve som før. Som vist er begynnelsen på dramaet på mange måter lik den vi finner i *A Slight Ache*: Vi får en eksposisjon av Meg og Petey ved at vi ser dem i deres hjem og får vite litt om deres jobber, vaner og samværsform. Kimen til konflikten finnes også i akt I, ved Stanleys benektelse av at det faktisk kommer to gjester, og Stanleys fortelling om lastebilen (som er et frempek). Karakterene Goldberg og McCann blir fremstilt på samme måte som Gus og Ben i *The Dumb Waiter*, og også Stanley blir fremstilt slik, men her er det en stor usikkerhet rundt informasjonen fordi den er motsigelsesfylt. Altså innebærer *The Birthday Party* alle de tre andre dramaenes oppbygning. Spenningskurven i dette dramaet følger det samme mønsteret som i *A Night Out*, det vil si som i den moderne treakteren. Bunnivået er på begynnelsen av dramaet og høydepunktet i slutten av akt II, ved avslutningen på dagen og fødselsdagsselskapet, med sammenfallet av trommen, avslått lys, hyl og Stanley uten briller. Dette er også vendepunktet i dramaet – Stanley har brutt sammen. Etter dette faller spenningskurven gradvis mot slutten, hvor Petey og Mogs ignorering av Stanleys bortførelse blir løsningen på dramaet.

Alt i alt er altså det pinterske dramaets makroform forbløffende tradisjonell til tross for at det gir et motsatt førsteinntrykk. Man kan stilles spørsmålet om Pinters dramatik har *åpne* plot, slik som mange moderne drama, og spesielt absurddramaet, benytter seg av. Selv om *tilstands-dramaet* ikke fokuserer på plotet har også det en knute og en løsning, om enn i mindre grad – noe må også skje her for at karakterene skal kunne fremstilles, med andre ord et plot. Det *åpne* plotet er et vagt plot. Det er mange potensielle hendelser som skjer, har skjedd eller skal skje, og det er heller ikke tydelig avklart handling med en begynnelse, midte og slutt. Helland og Wærp skriver at de kan ha syklisk og episodisk fremfor en linær utvikling, og også flere plot samtidig. Det er akkurat det uavklarte ved det *åpne* plotet som gjør at det er fristende å plassere Pinters tidlige dramatik innenfor absurddramasjangeren. Selv om både innledningene og avslutningene av plotene i de fire utvalgte dramaene våre er noe uavklarte, så har de faktisk en tydelig markert begynnelse og slutt, og dramaene har en konflikt – en enhetlig handling – mellom disse punktene. Derfor mener jeg at den pinterske dramatikken også her er tradisjonell, med et *lukket* plot – altså et fullstendig plot hvor ingen av delene kan fjernes uten at plotet forandres. Dette mener jeg selv om det kan diskuteres om avslutningene på dramaene er tydelige og avklarende nok. Dette er en del av Pinters målsetting om å ikke overføre publikum, men tillate det å tenke selv.

Aristoteles' tanker om fabelen, og dermed også tradisjonsteaterets teori som bygger på disse tankene, sier at dramaets viktigste bestanddel er plotet – altså handlingsmønsteret. Pinter selv setter derimot karakterene foran plotet. Dette mener jeg er avgjørende for den "underlige" formen: "mangelen" på en ordentlig innledning og avslutning i Pinters stykker. Dramaets hendelser

inntreffer ut fra det Pinter forestiller seg at karakterne kan gjøre. Dette ser vi av hans arbeidsmetode: "I have usually begun a play in quite a simple manner; found a couple of characters in a particular context, thrown them together and listened to what they said, keeping my nose to the ground."¹⁹³ Igjen ringer Tsjekhov oss i ørene, der han beskriver tilstanden på teateret som fremmed:

[I] det virkelige liv skyter ikke folk hverandre i ett sett, henger seg ikke eller kommer med kjærlighetserklæringer. Og de kommer ikke med vittige uttalelser hele tiden. For det meste spiser de, drikker, henger omkring og snakker nonsens; og dette må vi få se på scenen. Det må skrives skuespill hvor folk kan komme og gå, spise middag, snakke om været og spille kort, ikke fordi det er slik forfatteren vil ha det, men fordi det er slik det går til i det virkelige liv.¹⁹⁴

Kanskje er Pinter for dramaet det "stream of consciousness"-pionerene var for romanen – dette forsøket på å fremstille hendelser og karakterer slik de faktisk fremstår for oss. Når Pinter ble spurt om Stanleys motivasjon for å dra til pensjonatet, altså den utslagsgivende hendelsen for dramaet, svarte han:

To put such words as we discussed into Stanleys mouth would be an inexcusable imposition and falsity on my part. *Stanley cannot perceive his only valid justification - - which is he is what he is - - therefore he certainly can never be articulate about it.* He knows only to attempt to justify himself by dream, by pretence and by bluff, through fright. If he had cottoned on to the fact that he need only admit to himself what he actually is and is not - - then Goldberg and McCann would not have paid their visit, or if they had, the same course of events would have been by no means assured. *Stanley would have been another man. The play would have been another play.* (Mine uthevelser.)¹⁹⁵

Fordi Stanley ikke kan være artikulert om motivasjonen, må han også handle deretter. Derfor må plotet også fremstilles slik. Den "manglende" innledningen og slutten i Pinter-dramatikken er en følge av at karakterne handler og snakker slik de gjør, ikke for å holde informasjon tilbake for publikum. Pinter sier også:

None of what I have said means that I disclaim responsibility for my characters. On the contrary. I am responsible both for them and to them. The play dictated itself but I confess that I wrote it - - with intent, maliciously, purposfully, in command of its growth. Does this appear to contradict all that I said earlier? Splendid. You may suggest that this command was not strict enough and not lucid enough but who supposes I am striving for lucidity?¹⁹⁶

Pinter har intensjoner ikke bare med handlingen og karakterene, men også med formen. Fordi formen på dramaet er som den er, er det ikke den ideologiske "kampsaken" (det man vil fortelle/overbevise publikum om) som blir fokuset, men det moralske dilemmaet man stilles overfor, når sceneteppet har falt.

Plasseringen av karakterene foran handlingen er noe Pinters dramatikker deler med

193Pinter (1976): 10

194Helland, Wærp: 55

195Esslin (1990): 4

196Ibid: 6

tilstandsdrاماet. Til tross for at det har dette til felles med absurddramaet, må man også ha *in mente* at dette var en generell tendens som viste seg i teateret lenge før Pinter begynte å skrive, blant annet med Tsjekhov og den sene Henrik Ibsen.¹⁹⁷ Men som jeg sa, Pinter er mye mer tradisjonell enn det man først får inntrykk av. På flere måter er Stanley en moderne Oidipus, der han utøver *hybris* i forhold til sin skjebne; Stanley kan ikke beseire Goldberg og McCann. Dette er nok et grep Pinter har vært tydelig bevisst på i sin konstruksjon av dramaet. Som vi har sett, er spillet med de utstansede modellene publikum har blitt så vant til å forvente, et spill Pinter mestrer til fullkommenhet. Samtidig vil jeg igjen trekke frem tre aristoteliske begrep: *anagnorisis*, *peripeteia* og *katharsis*. I både *A Slight Ache* og *The Dumb Waiter* er *anagnorisis* et sentralt element i plotet. Edward vinner selvinnsikt i møtet med fyrstikkselgeren som han drar kjensel på, og Ben oppnår innsikt om hvilken type menneske han er, når han blir stilt med en ladd pistol foran Gus, som er en kollega og venn. Gus har allerede oppnådd denne innsikten ved det forrige offeret de likviderte. Edwards omslag fra lykke til ulykke inntreffer det øyeblikket fyrstikkselgeren kommer inn hageporten. *Peripeteia* er også utslagsgivende i *The Birthday Party*. Idet Goldberg og McCann besøker Stanleys bortgjemte tilholdssted, kan ikke Stanley unngå ulykken lenger. Også her kan man diskutere om noen av karakterene opplever *anagnorisis* og dermed vinner selvinnsikt.

Om verken *peripeteia* eller *anagnorisis* er begreper man kan diskutere i sammenheng med *A Night Out*, kan begrepet *katharsis* gi et interessant innblikk i alle de fire Pinterstykkene. Sjokkeeffekten som oppnås ved blandingen av det skrekkelige og det komiske kan ses på som en *katharsis*-effekt. Pinters blanding av disse sjangrene er kalkulert – ikke bare for å være "trassig", men fordi publikum ikke kan forholde seg passivt til den. Som vi så i kapittel 1, beskrev Innes denne effekten godt ved å si at publikum tvinges til å sette spørsmålstegn ved sine egne handlinger, sitt eget liv og det samfunnet de er en del av. På samme måte mente Aristoteles at de beste greske tragediene skapte muligheter for publikum til å erfare det karakterene erfarte, føle medlidenhet og vinne innsikt, og slik ta dette med seg videre i livet. Avslutningen av *The Birthday Party* underbygger denne teorien, ved at den provoserer frem en reaksjon hos publikum. Selv om ikke karakterene i dramaet opplever en innsikt og handler i tråd med den, kan man jo håpe på at publikum re-evaluerer seg selv.

197Helland, Wærp: 53

Litteraturliste

- Anderson, M. (1976). *Anger and Detachment: A study of Arden, Osborne and Pinter*. London: Pitman Publishing
- Billington, M. (2007). *Harold Pinter*. London: Faber and Faber
- Burkman, K.H. (1971). *The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual*. Columbus: Ohio University Press
- *Cambridge Advanced Learner's Dictionary* (2005) Cambridge: Cambridge University Press
- Dukore, B.F. (1982). *Harold Pinter*. 1. utgave. London: The MacMillan Press Ltd.
- Esslin, M. (1961). *The Theatre of the Absurd* Third edition. London: Methuen Drama
- Esslin, M. (1990). "Creative Process and Meaning - - Some Remarks of Pinter's "Letter to Peter Wood" i Gordon, L. (red.) *Harold Pinter, A Casebook*. New York & London: Garland Publishing, 3-12
- Esslin, M. (1992). *Pinter, The Playwright* Fifth edition. London: Methuen Drama
- Gabbard, L.P. (1976). *The Dream Structure of Pinter's Plays*. New Jersey: Associated University Presses, Inc.
- Gordon, L. (1970). *Stratagems to Uncover Nakedness*. Columbia, Missouri: University of Missouri Press
- Gordon, R. (1990). "Mindless Men: Pinter's Dumb Waiters" i Gordon, L. (red.) *Harold Pinter, A Casebook*. New York & London: Garland Publishing, 201-214
- Guralnick, E.S. (1996). *Sights Unseen: Beckett, Pinter, Stoppard, and Other Contemporary*

Dramatists on Radio. Athens: Ohio University Press

- Gussow, M. (1994). *Conversations with Pinter*. Hentet fra: http://books.google.no/books?id=2cxfQ_eF8rsC&printsec=frontcover&hl=no#v=onepage&q&f=false
- Helland, F. Wærp, L. Pettersen, (2005). *Å lese drama*. Oslo: Universitetsforlaget
- Innes, C. (2002). *Modern British Drama: The Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press
- Knowles, R. (2001) "Pinter and twentieth-century drama" Raby, P. (red.) *The Cambridge Companion to Harold Pinter* Second Edition. Cambridge: Cambridge University Press, 74-78.
- Lothe, J. Refsum, C. Solberg, U. (2007) *Litteraturvitenskapelig Leksikon 2*. utgave. Oslo: Kunnskapsforlaget
- Merritt, S. Hollis, (1990). *Pinter in Play*. London: Duke University Press
- Pinter, H. (1976). *Complete Works 1*. New York: Grove Press
- Pinter, H. (1977). *Complete Works 2*. New York: Grove Press.
- Quigley, A. (1975). *The Pinter Problem*. Princeton: Princeton University Press
- Regal, M.S. (1995). *Harold Pinter*. London: MacMillan Press Ltd.
- Scavenius, A. (2007) *Gyldendals Teaterleksikon*. København: Gyldendal
- Stokes, J. (2001). "Pinter and the 1950s" i Raby, P. (red.) *The Cambridge Companion to Harold Pinter* Second Edition. Cambridge: Cambridge University Press, 27-42
- Taylor, J. Russell, (1962). *Anger & After*. Edinburgh: Methuen & Co Ltd.
- Taylor, J. Russell, (1973). *Harold Pinter*. Revised Edition. Great Britain: Longman Group Ltd.

- Wellwarth, G.E. (1990). "The Dumb Waiter, The Collection, The Lover, and The Homecoming: A Revisionist Approach" i Gordon, L. (red.) *Harold Pinter: A Casebook*. New York & London: Garland Publishing, 95-108.

- Wittgenstein, L. (1921[1999]). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Oversatt av T. Ødegaard. Trondheim: Gyldendal

Nettsider

Engelske PENs nettside over prisutdelingen i Harold Pinters navn:

- www.englishpen.org/prizes/

Martin Esslins anmeldelse av Austin Quigleys *The Pinter Problem*:

- <http://www.english.fsu.edu/jobs/num02/Num2Esslin.htm>

Harold Pinters offisielle nettside:

- www.haroldpinter.org

Mediaressurser

BBCs filmatisering av *The Dumb Waiter* fra 1985:

Del 1: <http://www.youtube.com/watch?v=yYV0sbzEIJQ&feature=relmfu>

Del 2: <http://www.youtube.com/watch?v=H1TIgpw3MEg&feature=relmfu>

Del 3: <http://www.youtube.com/watch?v=IUWuuicg10E&feature=relmfu>

Del 4: <http://www.youtube.com/watch?v=N7HnZXCDeQw&feature=relmfu>

Del 5: <http://www.youtube.com/watch?v=oYLzl477ang&feature=relmfu>

BBCs hørespillversjon av *A Slight Ache* fra 2000:

<http://www.modernsoundling.com/2011/05/sligh-ache-by-harold-pinter.html>

"Armchair Theatres" filmatisering av *A Night Out* fra 1960:

<http://www.youtube.com/watch?v=O95R-KNJZgo>

William Friedkins filmatisering av *The Birthday Party* fra 1968:

Del 1: <http://www.youtube.com/watch?v=5BYMHF1dzOs>

Del 2: <http://www.youtube.com/watch?v=HjKiWSISgUw&feature=relmfu>

Del 3: http://www.youtube.com/watch?v=V2uSV9_1HJA&feature=relmfu

Del 4: <http://www.youtube.com/watch?v=d-4R15bBxqY&feature=relmfu>

Del 5: <http://www.youtube.com/watch?v=ubSi0690Amk&feature=relmfu>

Del 6: <http://www.youtube.com/watch?v=uPHE8-7Ukf0&feature=relmfu>

Del 7: <http://www.youtube.com/watch?v=OvwSyGA0Mf8&feature=relmfu>

Del 8: <http://www.youtube.com/watch?v=Ycos26E4RBU>

Del 9: <http://www.youtube.com/watch?v=2ZvoCc4z-0U&feature=relmfu>

Del 10: <http://www.youtube.com/watch?v=hXkIy4DVro0&feature=relmfu>

BBCs filmatisering av *The Birthday Party* fra 1984:

Del 1: <http://www.youtube.com/watch?v=0vbXyXeEDhU>

Del 2: http://www.youtube.com/watch?v=H4K__NRJSDg&feature=relmfu

Del 3: <http://www.youtube.com/watch?v=vnsM6MOq4uI&feature=relmfu>

Del 4: <http://www.youtube.com/watch?v=CnmvJO8jHEc&feature=relmfu>

Appendix I: Liste over Harold Pinters drama

- *The Room* (1957)
- *The Birthday Party* (1957)
- *The Dumb Waiter* (1957)
- *A Slight Ache* (1958)
- *The Hothouse* (1958)
- *The Caretaker* (1959)
- *A Night Out* (1959)
- *Night School* (1960)
- *The Dwarfs* (1960)
- *The Collection* (1961)
- *The Lover* (1962)
- *Tea Party* (1964)
- *The Homecoming* (1964)
- *The Basement* (1966)
- *Landscape* (1967)
- *Silence* (1968)
- *Old Times* (1970)
- *Monologue* (1972)
- *No Man's Land* (1974)
- *Betrayal* (1978)
- *Family Voices* (1980)
- *Other Places* (1982)
- *A Kind of Alaska* (1982)
- *Victoria Station* (1982)
- *One for the Road* (1984)
- *Mountain Language* (1988)
- *The New World Order* (1991)
- *Party Time* (1991)
- *Moonlight* (1993)
- *Ashes to Ashes* (1996)
- *Celebration* (1999)
- *Remembrance of Things Past* (2000)¹⁹⁸

¹⁹⁸Liste hentet fra: <http://haroldpinter.org/plays/index.shtml> , 06.11.2012

Appendix II: Bilder

Foto fra Encore Theatre, San Fransisco sin oppsetning av *The Dumb Waiter* fra 1962.



Hentet fra: http://www.haroldpinter.org/plays/frn_dumbwaiter_ussf.shtml

Ben og Gus hører en lyd.

Foto fra "Armchair Theatres" filmatisering av *A Night Out* fra 1960.



Hentet fra: http://www.myreviewer.com/Armchair_Theatre_Volume_3_DVD_Review/a150328

Familiebånd.

Foto fra Trøndelag teaters oppsetning av *A Slight Ache* fra 2011.



Hentet fra: <http://www.trondelag-teater.no/forestillinger/2011/enlitenirritasjon/>
Frokost i hagen på årets lengste dag.



Hentet fra: <http://torsteina.blogspot.no/2012/01/trndelag-teater-harold-pinter-en-liten.html>
En uvanlig stille gjest.

Fra den første produksjonen av *The Birthday Party*, ved Lyric Hammersmith, London, 1958.



Hentet fra: <http://www.guardian.co.uk/stage/2011/aug/02/richard-pearson-obituary>
Goldberg og McCann "avhører" Stanley.

Foto fra Duchess Theatre, London sin oppsetning av *The Birthday Party*, 2005.



Hentet fra: <http://www.vam.ac.uk/users/node/8797>

"Belle of the ball?"

Foto fra William Friedkins filmatisering av *The Birthday Party* fra 1968.



Hentet fra: <http://thebooktower.net/category/harold-pinter/>
Morgenstund har gull i munn.



Hentet fra: <http://dada.warped.com/movies/0709.html>
Gamle venner?