

# COCKTAILPARTY

av T.S. Eliot



Trøndelag Teater 84-85

---

**TEATRET**

---

**TEATERLOFTET**

# COCKTAILPARTY

## («The Cocktailparty»)

av T.S. Eliot

Oversatt av Paal Brekke

Sitatene i rammer er tatt fra Eliots «Fire kvartetter»,  
gjendiktet av Paal Brekke.

**Regi**  
**Scenografi og kostymer**  
**Lys**  
**Masker og parykker**

**Eva Sköld**  
**Lubos Hruza**  
**Stig Husmo**  
**Else Fremstad**

De som er med:

Edward Chamberlayne

Lavina Chamberlayne

Julia Shuttlethwaite

En uidentifisert gjest, senere

identifisert som Sir Harcourt-Reilly

Alexander MacColgie Gibbs

Celia Coplestone

Peter Quilpe

Sverre Bentzen

Mona Jacobsen

Gerdi Schjelderup

Sigurd Werring

Svein Wickstrøm

Eli Doseth

Per Egil Aske

Inspisient og rekvisitør

Teknisk ansvarlig/rekvisitør

Sufflør

Lyd

Frisør

Foto fra prøvene

Bjørn Olufsen

Nils Johan Aarbu

Gerd Berntsen

Jan-Emil Indergaard

Ingeborg Hopshaug

Roar Øhlander

### Handlingen foregår i London.

1. bilde Tidlig på kvelden i ekteparet Chamberlaynes dagligstue.
2. bilde Samme sted senere på kvelden.
3. bilde Samme sted tidlig på kvelden neste dag.

PAUSE

4. bilde Sir Henry Harcourt-Reillys konsultasjonsrom, tidlig på formiddagen to måneder senere.
5. bilde Sent på ettermiddagen i ekteparet Chamberlaynes dagligstue, to år senere.

Kulisser og kostymer er delvis produsert i teatrets egne verksteder.  
Fotografering og lydopptak under forestilling er ikke tillatt.

Programredaksjon  
Ansvarlig utgiver

May Selmer  
Otto Homlung

PREMIERE TEATERLOFTET 6. MARS 1985

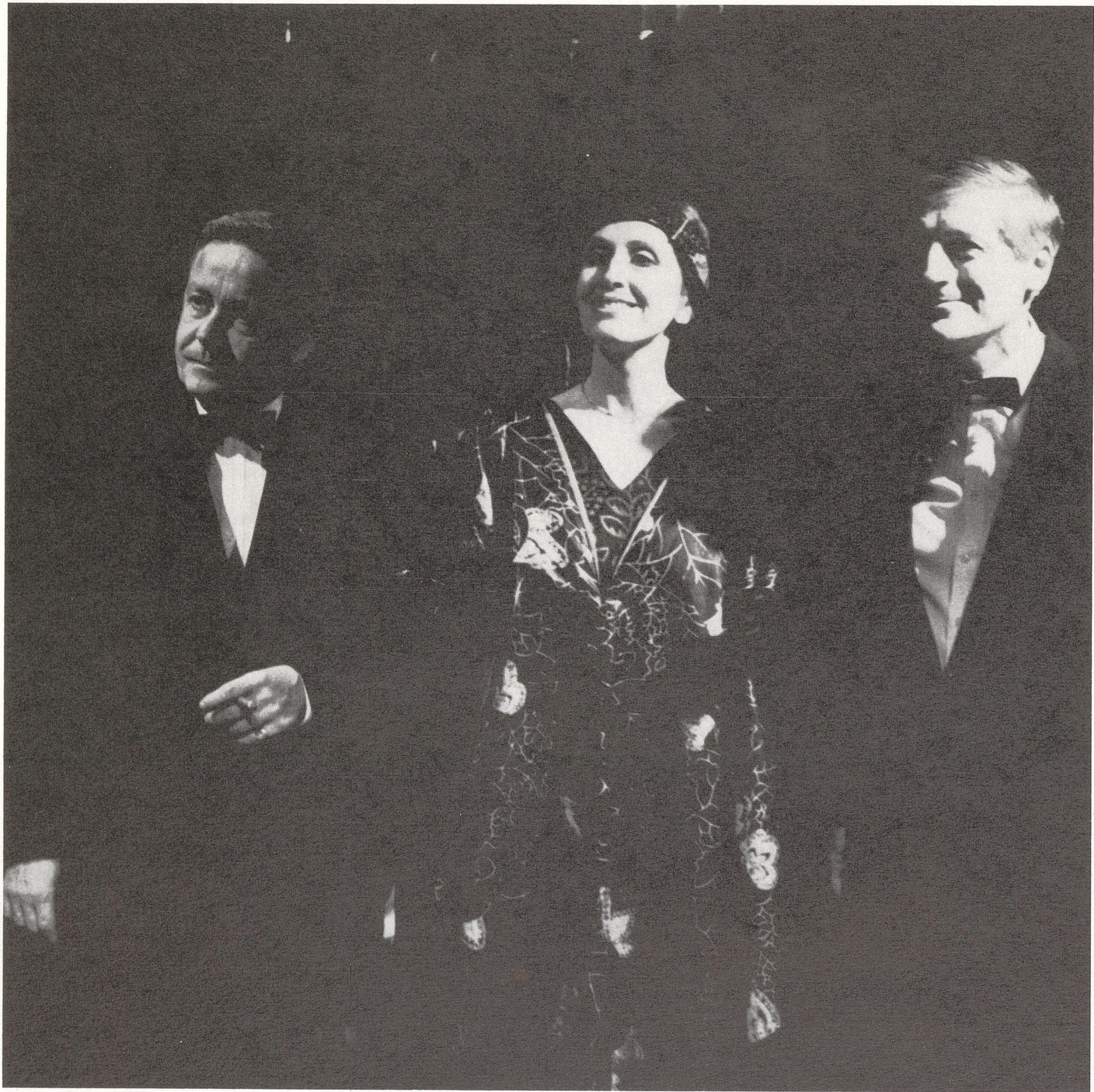
Rettigheter: Teaterforlag Arvid Englund AB



**I min begynnelse er min slutt.**









## HOW UNPLEASANT TO MEET MR. ELIOT?

### Biografien i et nøtteskall!

Født ved bredden av Mark Twains Mississippi i en ellers kjedelig industriby, St. Louis, 1888. Brilljerte som filosofistudent ved Harvard University og fikk stipendier til studieopphold i Europa. Skytt opp i England ved begynnelsen av første verdenskrig, slo rot i London, kastet seg inn i et ubetenksomt ekteskap og utgav sine første diktsamlinger (1917, 1919). Regulært nervesammenbrudd i 1921 gav tid og tilskyndelse til fullførelsen av modernismens fanedikt, THE WASTE LAND (1922). Gikk over i tidsskrift- og forlagsvirksomhet og ble etter hvert en høyt respektert direktør i forlaget Faber & Faber. Døpt og konfirmert i Church of England 1927 og fikk s.å. britisk statsborgerskap. Utgav kritiske essays i en lang rekke samlinger, de fikk stor innflytelse på den såkalte nykritikken og blir stadig flittig sitert. Versdiktningen toppet seg i den mediterende cyklus FOUR QUARTETS (1943; både denne og THE WASTE LAND er oversatt til norsk av Paal Brekke). Gav støtet til fornyelsen av versedramaet med det historiske kirkespill MURDER IN THE CATHEDRAL (1935) og erobret teatret med en rekke nåtidsdramaer, spesielt THE FAMILY REUNION (1939) og THE COCKTAIL PARTY (1949). Order of Merit og Nobelprisen i litteratur 1948. Lykkelig ekteskap med sin tidligere sekretær 1957. Døde i 1965.

«Vanskelig» er et ord man ofte hører i forbindelse med Thomas Stearns Eliot, og ikke uten grunn. Han begynte å skrive i en oppbruddstid og var selv i litterært opprør. I tiåret før den europeiske sivilisasjon nesten gikk til grunne på slagmarken i Flandern og i tiåret som fulgte etter, slo modernismen igjenom på alle kunstens fronter. Det er nok å nevne navn som Braque, Picasso, Stravinsky, Schoenberg, Diaghilev, Epstein, Pound. Eliot ble selv en anfører i poesien uten egentlig å ha tiltenkt seg en slik rolle. Han hadde fått nok av klingklang og måneskinnsposi, det høystemte såvel som det småpene. Hos hans nærmeste forgjengere, følte han, var det lettfattelige for ofte blitt banalt.

I 1922 kom han til å legge en durabel torpedo under den tradisjonelle lyrikken. THE WASTE LAND

er et stort, tilsynelatende usammenhengende dikt, som i raskt skisserte bilder av samtidens livsangst og sterilitet, med innskutte tilbakeblikk mot fortiden, gjenskaper den gamle fruktbarhetsmyten om et øde land – tidens «kultur» – som venter på livsgivende regn – en åndelig fornyelse. Dikteren innfører noe så uhørt upoetisk som rotter og gassverk. Og intellektuell som han var, tillot han seg allusjoner til Dante og Baudelaire og avsluttet med sitater på italiensk, latin, fransk og sanskrit. Det varte lenge før den jevne leser kunne avfinne seg med slik mystifikasjon.

Dikteren var selv på leting og søkte både i buddhismen og hinduismen etter et trosgrunnlag. Dikt som JOURNEY OF THE MAGI og ASH-WEDNESDAY viser hans kamp for å nå frem til en endelig



kristen bekjennelse. Hans lyrikk, spesielt FOUR QUARTETS, er ikke stort enklere i formen enn den tidlige, men tanken og følelsen er avklart.

Også i dramaene er personene — iallfall de med bevissthet utover det middelmådige, opptatt av å søke. Ikke så meget etter en tro, men etter en innsikt å leve etter også for alminnelige mennesker. Noen utvalgte vil også videre, inn i selve det hellige mysterium. Helgenens kall og skjebne øvde alltid en egen draging på dramatikerens Eliot, slik de også gjorde på en noe eldre fransk dramatiker, Paul Claudel.

Eliot vakte forargelse hos mange helt fra begynnelsen på grunn av sin radikale respektløshet overfor konvensjonelle poetiske former og normer. Men også hans høykirkelige kristendom, hans katolske anglikanisme med vekt på skrifte og bot og stedfortredende lidelse, var en kilde til forargelse, særlig når den ble presentert i høyst verdslig innpakning. Og selv om lyrikken har oppnådd nærmest klassisk status, har kritikerne stilt seg mer og mer kjølig til hans skuespill.

Så plutselig eksploderer CATS og viser all verden at han også er humorist. Hans kattedikt lar seg til og med overføre til scenen uten nevneverdige forandringer og — selvfølgelig i forbindelse med genial musikk og koreografi — med enorm suksess. Og de forargede vil kanskje nå innse at han alltid har kunnet ta seg selv svært uhøytidelig, som i den lille verskarikaturen fra begynnelsen av 1930-årene:

How unpleasant to meet Mr. Eliot!  
With his features of clerical cut, osv. .

Vi kan finne et sterkt islett av humor, stundom riktignok litt besk, alt i hans tidligste dikt. Allerede tittelen på THE LOVE SONG OF J. ALFRED PRUFROCK fra 1911, en av de underligste kjærlighets-sanger i verdenslyrikken, forbereder oss på den spøkefullt-ironiske tonen. Waugh har i BRIDES-HEAD REVISITED vist hvordan studentene i Oxford kunne more seg over utsnitt av THE WASTE LAND,





ikke uten medhold i teksten. Også skuespillene, hvor alvorlige de enn er i bunn og grunn, yrer av vidd og situasjonskomikk — til dels har de jo også salongkomediens form, og de fleste personene har sine latterlige sider.

Forargelse, fornøyelse — hva med forståelse. Da THE COCKTAIL PARTY ble oppført på Nationaltheatret i Oslo i 1951, var forståelsen temmelig tvilsom hos kritikerne i sin alminnelighet og forargelsen til gjengjeld påtagelig hos flere. Da jeg fortalte Eliot om mottagelsen, ble han forundret. Han trodde nordmennene måtte ha lært av Ibsen å forstå seg på symbolikk.

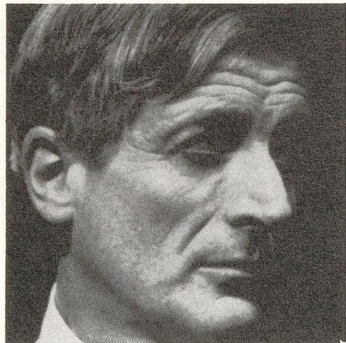
Nå er det kanskje mer allegori enn egentlig symbolikk i Eliots dramaer, men at han selv hadde lært meget av Ibsen er en klar sak, og noe han innrømmet. I THE FAMILY REUNION er innflytelsen sterk og umiskjennelig. Men også i THE COCKTAIL PARTY kan vi finne ibsenske trekk: den ideale fordring står sentralt, og Celia kan minne om både Brand og Nora. (Forøvrig har hun også sine aner i det klassiske teater: i essayet POETRY AND DRAMA viser forfatteren til Euripedes' ALKESTIS, det kan være av interesse for forståelsen ikke minst av psykiaterens halvt mytologiske rolle.)

Det merkelige er at Eliot lenge uttalte seg svært ufordelaktig om Ibsen. Han så ham som representant for et snevert realistisk problemdrama uten poetisk horisont. Også realismen tok Eliot med da han i likhet med Ibsen vendte seg fra middelalderen (i MURDER IN THE CATHEDRAL) til samtiden. Men i tillegg har han en metafysiske dimensjon som stort sett mangler hos den senere Ibsen. Fordi dikteren ser den metafysiske, eller om man vil religiøse, dimensjon i tilværelsen som en realitet, må den være til stede, uansett personenes fornemmelser, også i cocktaildrikkende sosietetsmiljø og et hanglende ekteskap. Og den som får øye på det absolutte perspektivet, forblir ikke uforandret. Hvis stykket har et budskap, ligger det der.

**Kristian Smidt**







## Kjærligheten kommer når her og nå

Her følger et noe forkortet utdrag av et foredrag T.S. Eliot holdt i Poets' Theatre Guild etter at Cocktailparty var kommet ut i 1949.

Det moderne versedramaet er ennå på eksperimentstadiet. Jeg tror ikke det finnes en lyriker i dag som skriver for scenen som føler seg sikker på at han arbeider med den riktige formen, det riktige idiomet, det riktige omfanget for menneskelige følelser og erfaringer. I hvert skuespill prøver man derfor noe som er litt annerledes. To skuespill av en virkelig dikter forsøker aldri å oppnå en og samme ting, og to lyrikere prøver heller aldri å oppnå det samme. For øyeblikket går hver og en sine egne veier. . .

Jeg vil bare skrive **samtidsdramaer**. For meg er et skuespill som henter sin handling fra fortiden eller fra en oppdiktet plass eller tid bare et forsøk på å komme unna den umiddelbare oppgaven.

Jeg tror at hvis versedramaet skal gjenvinne sin posisjon, etter tre hundre år, er det nødvendig at det kan hamle opp med det stoffet som synes mest utfordrende – en intrigue med nåtidsmennesker, slik som de menn og kvinner vi kjenner, i de vanlige klærne som de har på seg i dag, med samme problem, konflikter og uforstand vi og våre bekjente innvikles i – og dette uten å uttale en replikk som ikke er relevant for situasjonen, stemningen og den dramatiske handlingen.





er nærmest seg selv  
ikke teller mer.



Det er nødvendig å vise at versedramaet kan hamle opp med det samme stoff som prosadramaet. Og til vi har funnet ut om dette kan gjøres med fordel, begrenser vi oss i utgangspunktet hvis vi innskrenker oss til temaer, som man vanligvis anser som passende for vers – og som i følge de fleste av teaterbesøkendes mening er mindre betydningfulle og mindre interessante enn prosadramaets. Men hvorfor underkaster vi oss alt dette strevet og gjør vanskelighetene større for både skuespillere og publikum ved å fremføre på vers det som kan sies like godt på prosa?

Svaret er selvfølgelig at vi må vise at det ikke kan uttrykkes like godt på prosa. Allikevel kunne ganske mye av den typen versedrama jeg tenker meg sies med prosa, hvis det ble isolert fra resten av stykket. Det gjelder de mindre intense partiene, de som handler om hverdagsligheter. Jeg vil til og med påstå at verset i disse partiene i et slikt skuespill skal være umerkelige. Publikum skal ikke være seg bevisst at dette ikke er en prosatekst. Versets mål skal være å virke på tilskueren ubevisst, slik at han tenker og føler i de rytmer, som poesien påtvinger ham, uten at han er klar over hva disse rytmene resulterer i. Rytmene skal hele tiden **forberede** tilskuerens øre på de ladete øyeblikk når følelsesstigningen hos en person i stykket formodes å opphøye ham fra hans vanlige tale, til tilskueren føler at skuespillerne ikke leser vers, men at personene i skuespillet oppløftes til poesi. Et førsteklas-







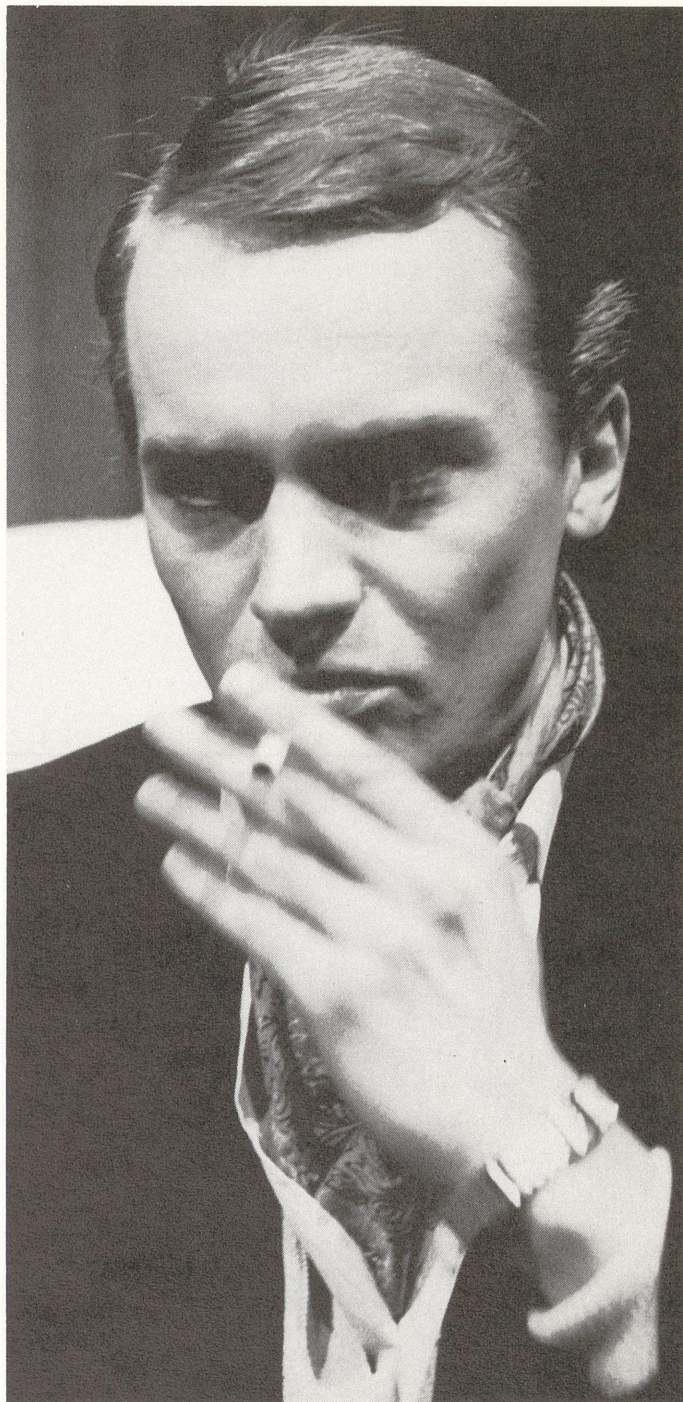
ses versedrama skal virke slik at det får oss til å tro at det finnes øyeblikk i livet hvor poesien er hverdagsmenneskets **naturlige** uttrykksform. Jeg vil egentlig påstå at poesien må være normen for det dramatiske uttrykket, og at poesien har større mulighet til å tilpasse seg prosaens bruksområde – enn prosaen til å fylle poesiens funksjon.

Et versedrama må selvfølgelig inneholde prosaiske partier, fordi det er dette livet stort sett består av. Men jeg mener at de vers som brukes, bør være vers som inneholder både det prosaiske og det poetiske, slik at overgangen blir umerkelige. Publikum bør ikke umiddelbart oppfatte enhver overgang mellom det poetiske og det prosaiske – de bør oppfatte hver forandring, litt etter litt.

Jeg har forsøkt å antyde hva vi må bestrebe i vårt arbeid med versedramaet.

Jeg betrakter nemlig versedramaet som en sosial foreteelse. Det jeg håper at vi eventuelt skal komme frem til, er ikke en stor dramatiker – en ensom fjelltopp på et slettelandskap, men en gruppe dramatikere som fremviser et rikt, men enhetlig mønster. **Det** ville innebære dramaets virkelige renessanse. Som jeg ser det, er vårt arbeid i dag kun den første generasjonens: min største forhåpning er at vi skal mure noen grunnvoller som andre kan bygge videre på.

**Vi skal ikke opphøre med å utforske  
og målet for vår forskning  
er alltid å ankomme der vi begynte  
og kjenne oss igjen for første gang.**



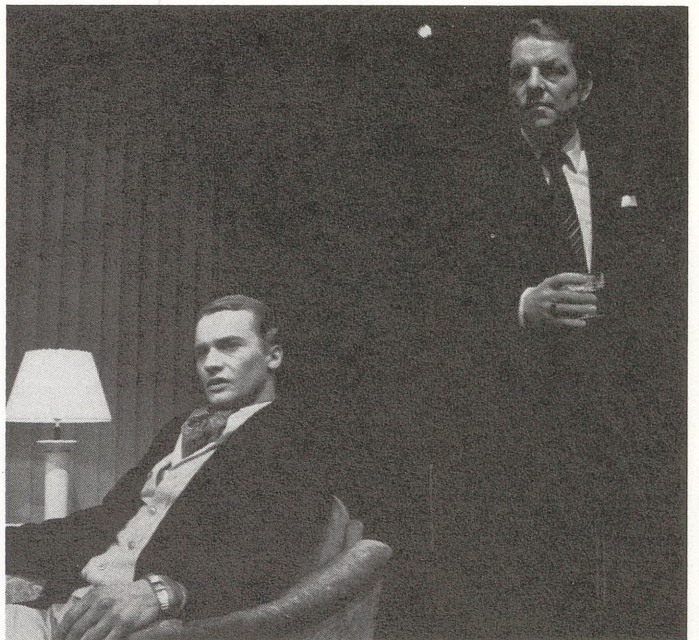
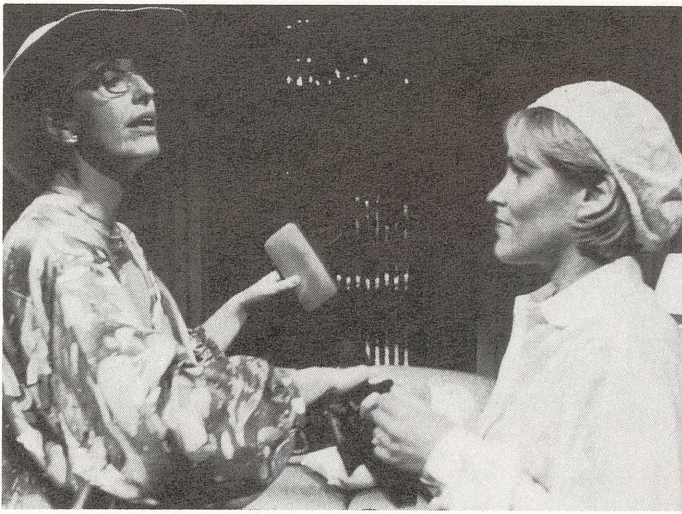


Tid som er og tid som var  
er kanskje begge levende i tid som kommer,  
og tid som kommer iboende i tid som var.  
Om all tid bare evig *er*  
kan intet av den løses ut.  
Det som kunne vært, er en abstraksjon  
med sin bestandige mulighet  
bare i det tenktes verden.  
Det som kunne vært og det som har vært  
peker mot det samme mål, alltid det som er.

Vi dør med de døende:  
se, de drar bort, og vi med dem.  
Vi blir født med de døde:  
se, de vender tilbake, og vi med dem.  
Rosens øyeblikk og barlindens øyeblikk  
har samme varighet.











## FORESTILLINGENS INSTRUKTØR

### Eva Sköld

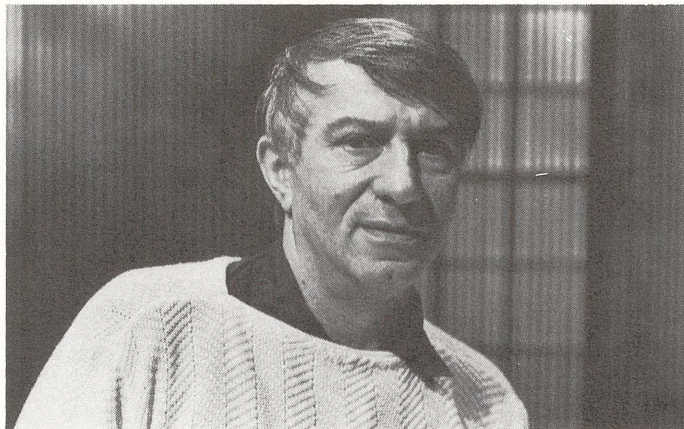
Eva Sköld ser vi gjerne som gjest her ved teatret. I løpet av de siste 20 årene hun har vært tilknyttet Malmö Stadsteater, er Norgesoppholdene blitt mange og fremgangsrike. Sist trønderne fikk se resultatet av hennes glimrende sceneinstruksjon, var under «Kaos er Guds nabo» som ble spilt sist vår. Hun vil imidlertid også bli husket for tidligere oppgaver – «Et dukkehjem» og «Lang dags ferd mot natt» er forestillinger det ennå snakkes om! Hun kom til Trøndelag Teater første gang under Erik Pierstorffs sjefstid – som kunstnerisk konsulent og instruktør, og var ansvarlig den gang for forestillinger som «Hedda Gabler», «Yvonne», «Tartuffe», «Tre søstre» og «En sommernattsdrøm».

Eva Sköld debuterte som instruktør i Stockholm i 1954, etter teaterstudier ved Old Vic i London. Hun har hatt oppgaver for svensk TV og for de fleste større teatre i Sverige – og Norge – sist på premiereturen Det Norske Teatret med Molières «Lærde damer». Hun har i de siste årene vært dramasjef i Malmö.

## FORESTILLINGENS SCENOGRAF

### Lubos Hruza

Lubos Hruza er født for vel 50 år siden i et distrikt



i Tsjekkoslovakia som minner sterkt om Oslo-marka, ifølge ham selv. Han studerte scenografi og arkitektur i Praha og tok eksamen der i 1960. Hruza var med på å opprette et distriktsteater i industribyen Ostrava og arbeidet der i flere år, før han vendte tilbake til hovedstaden og deltok i opprettelsen av et nytt teater – Cinoherni Klub – i 1964 – et ledende teater på 60-70 tallet. Dette teatret ble en viktig del av det som senere huskes som «Praha-våren» – liberaliseringen av det tsjekkiske samfunn frem til august 1968. Russernes innmarsj knuste som kjent denne «våren», og både Hruza og de tre andre lederne av teatret ble snart svartelistet.

Hruza befant seg i Oslo i forbindelse med en scenografoppgave ved Nationaltheatret på dette tidspunkt. Etter en visitt i hjemlandet året etter bestemte Hruza og hans kone seg for å bosette seg i vesten. Han er nå norsk statsborger, og har siden 1970 vært førstescenograf ved Nationaltheatret. Innimellom uttallige oppgaver der har det blitt mye pendling frem og tilbake til engelske og andre utenlandske scener. Trøndelag Teater har han gjestet tre ganger tidligere, med «Ole Brumm», «Jeppe på Berget» og «Andre steder». I 1967 mottok han sølvmedalje i en konkurranse-utstilling (PQ) i Prag, og i 1979 kritikerprisen for scenografien til «John Gabriel Borkman».



**I min slutt er min begynnelse.**





