

BØRNE

TEATER

AVISEN

NR. 37 JUNI 1982



BØRNE**TEATER****AVISEN**

NR. 37 JUNI 1982

Børneteateravisen udsendes af
»Samarbejdsudvalget«
Frederiksborggade 20, 3.
1360 København K.
Tlf. 01-15 69 00

Redaktion:
Brita Bakkestrøm
(ansv. for dette nummer)
Elin Andersen
Jørgen Nordenhof

Børneteateravisen udsendes fire gange årlig til alle interesserede. Private abonnenter betaler 20 kr. årligt tildækning af forsendelsesomkostningerne. Bestilling og afbestilling af abonnement foretages skriftligt til Børneteateravisen/Samarbejdsudvalget. Meddelelse om adresseændring, udeblevne numre eller lignende rettes i første omgang til det lokale postkontor. Børneteateravisen/Samarbejdsudvalget orienteres af Avispostkontoret om ny adresse. Kontakt kun Børneteateravisen/Samarbejdsudvalget ved fortsat fejll levering eller ikke ændret adresse.

Børneteaterbrochuren — en rød bog i A5 format — udkommer hvert år i begyndelsen af juni. Den sendes ligesom Børneteateravisen til alle daginstitutioner, skoler og andre, der er potentielle aftagere af børneteater. Hvis du er vant til at få Børneteateravisen, bedes du lægge mærke til, om brochuren osse kommer. Ellers spørg på det lokale postkontor.

Produktion: H.P. Sats I/S, Assens. Tryk: Fjerritslev Avis Tryk, Fjerritslev.

INDHOLD

FINSK TEATER

Flere indtryk af finsk teater i fortsættelse af artiklen i Børneteateravisen nr. 34 om samme emne. I denne artikel hæfter Brita Bakkestrøm sig især ved de finske teatres lyssætning og scenografi samt ved forskellene mellem dansk og finsk børneteater side 4

FOR BØRN, FOR ÆLDRE OG FORÆLDRE

Paul Henrik Borup-Jørgensen fra Dueslaget fortæller, hvordan aldersgruppen for teatrets forestilling »To mand frem og tilbage« blev fastsat side 7

STATEN SOM TEATERPRODUCENT

Takket være en ny bog, »Teaterlovgivning«, er det nu blevet lettere at kigge staten i kortene, når den optræder i rollen som teaterproducent. Bogen anmeldes side 8

MOD EN FEMINISTISK TEATERKULTUR

Med baggrund i kvindeteaterfestivalen i forbindelse med Fools 3 skriver Charlotte Holten-Møller om de stadig bredere præsenterede kvindeteater-initiativer her og i udlandet side 9

SKOLEN OPPEFRA OG NEDEFRA

I dette forår har man i Stockholm kunnet opleve hele tre forestillinger, der har taget skolen op til kritisk behandling. Elin Andersen har set de to og fortæller om dem side 11

REPERTOIRENYT

— de første rettelser og tilføjelser til den nyligt udsendte børneteaterbrochure er allerede indkommet og bringes under den faste rubrik her i avisen side 14

HVAD VIL VI MED BØRNETEATER?

— spørger Iben Melbye i et indlæg, der er fremprovokeret af årets børneteaterfestival. I sit indlæg efterlyser hun ærlig og præcis kritik af børneteateret side 16

Forsiden er en af plakaterne fra den store teaterfestival »Fools 3«, der afholdes i København i disse dage, hvor børneteateravisen udkommer. På grund af produktionsforsinkelse har vi desværre ikke kunnet nå at udkomme inden festivalen, men artiklen om kvindeteater på side 9 i avisen referer direkte til kvindeteaterfestivalen i forbindelse med »Fools 3«.

Før var vejret altid godt

Børn på landet for 50 år siden havde andre betingelser end børn i vore dage. Der var familie i alle aldre, folkehold, naboer og legekammerater. Vejret var altid godt og der var altid plads til børnene — om sommeren i et hjørne i haven, og om vinteren på den store loftsplads med alle de hengemte ting og sager.

Der blev spillet børneteater af børnene selv. Sengetæpper og gamle gardiner blev brugt til draperier, af en stump af et avneblæserør med en elektrisk pære i lavede man en nydelig »spot«. Der blev lavet store projekter, gendigtninger af Jeppe på Bjerget og andre forestillinger som man havde set ved generalprøven på ungdomsforeningens forestillinger. Men det vedvarende, evindelige tema var dagliglivet på stedet, som parodi og som imitation. Udendørs blev der bygget huse af tomme kartoffelkasser, hvert »hus« sin familie, smed og bager; landbrug og kro. Dag efter dag udvikledes en familieføljeton uden at nogen tænkte over hvad det var for en aktivitet. Men det indgik i børnenes liv som en vigtig og selvfølgelig del.

Uddrag fra BØRN, DRAMA, TEATER, som er 7. hæfte fra »Kulturministeriets arbejdsgruppe om børn og kultur«.

I serien BØRN-KULTUR-SAMFUND er indtil nu kommet:

1. BILLEDE AF BØRNEKULTUREN v. Arbejdsgruppen om Børn og Kultur. København 1977.
2. TEATER FOR BØRN af Lis Vibeke Kristensen. København 1978.
3. BØRN, KULTUR, BILLEDER af Niels Jørgen Bisgaard, Jens Cortsen Møller og Bent Schmidt, København 1979.
4. BØRN OG FILM af Anne Lise Andreassen. København 1979.
5. BØRN, RADIO OG TV af Per Schultz. København 1980.
6. BØRN, BØGER, LÆSNING af Eva Glistrup og Sus Rostrup. København 1981.
7. BØRN, DRAMA, TEATER af Bent Jacobsen og Trine Nielsen. København 1981.

Hæfte nr. 7 vil blive nærmere omtalt i næste nummer af Børneteateravisen.



Ministeriet for kulturelle anliggender

OBS! Skoler og amatørteatre

Meddelelse om mulig støtte af samarbejde mellem amatørteatergruppe eller skole og dramatikere

Under forudsætning af, at der ved den samlede fordeling af kulturministeriets andel af tipstjenestens overskud for 1980/81 ved uddelingen i forsommeren 1982 opnås en bevilling til projektstøtte af ny dansk dramatik for amatørteatre, meddeles følgende:

Støtten kan gives til projekter mellem en dramatiker/journalist og en amatørteatergruppe til frembringelse af spil, der på en eller anden måde er knyttet til lokalsamfundet. Støtten kan også gives til foreninger, der ønsker at bringe fornyelse ind i det traditionelle forsamlingshusrepertoire samt til skoler, der på denne måde ønsker støtte til udarbejdelse af nyere og mere tidssvarende skolekomedier.

Støtten kan kun gives som projektstøtte.

Støtten til det enkelte projekt kan højest andrage 50.000 kr.

Inden for denne ramme kan ministeriet for kulturelle anliggender yde tilskud til beløb, der tilvejebringes lokalt ved tilskud fra amtskommuner, kommuner, foreninger, legater, fonde eller privatpersoner.

Ansøgninger om støtte til teatersæsonen 1982/83 skal være indsendt til ministeriet for kulturelle anliggender, Nybrogade 2, 1203 København K, inden den 1. juli 1982.

Ansøgningerne skal indeholde nærmere oplysning om projektet samt finansieringsplan.

Ansøgningsskema findes ikke.

De indsendte ansøgninger vil af ministeriet blive sendt til udtalelse hos Danske Dramatikeres Forbund og Dansk Amatør Teater Samvirke.

Hvem har ansvaret for kulturpolitikken

?

For ca. 1 år siden — 7. april 1981 — kom kulturminister Lise Østergård's kulturpolitiske redegørelse.

I redegørelsen står der:

Vi har igennem teaterloven fået opbygget et solidt fundament for teatrets trivsel

Udviklingen — også den lovgivningsmæssige — har navnlig været gunstig for de teatre, der er omfattet af faste støtteordninger, hvor stat og amt eller kommune i fællesskab står for finansieringen

Vi må sikre både dramatikerne og teatrene muligheder for at fortsætte og udvide det samarbejde, der i de sidste sæsoner har ført dansk dramatik ind i en glædelig opgangskurve

Det lyder alltsammen meget flot, men hos mange grupper vakler fundamentet mere og mere. Mange af de teatre, som har fået en støtteordning med amt og/eller kommune, mærker det politiske kvælergreb blive strammere og strammere, og mange slås med deres kommune for at få penge til overenskomstmæssige lønninger eller slås for at få et fast spillested som egnsteater. — Er det »gunstigt«?

Hvem er »vi«, der skal sikre dramatikerne øget arbejde hos grupperne, hvor skal pengene komme fra til det?

I dag, hvor 22 teatergrupper står med en accellereret gæld (incl. renter og renters rente) på ca. 6½ mill., som hverken kommuner, amter eller stat ønsker at røre ved, overlever teatrene kun i kraft af gode bankforbindelser, der fortsat vil gi' kassekreditter. Hvorledes ville det se ud, hvis bankerne sagde, at de ikke ønskede at træffe den politiske beslutning om et teaters fremtid og dermed lukkede for kassekrediten?

: Ville kommuner og amter sige: Vi er ikke ansvarlige for gælden?

Ville Staten sige: Vi har lagt ansvaret ud til amter og kommuner og har ikke længere noget ansvar — vi betaler blot de refusioner, vi skal?

Hvis bankhanen fortsat var lukket, ville staten da roligt se på, at teatrene lukkede ét for ét?

Er det ministerens intentioner med teatret, at bankerne skal ha' ansvaret for kulturpolitikken?

Et blomstrende teaterliv
er et fundament af arbejdsro,
hvor kræfterne bruges på at lave teater,
hvor psyken ikke nedbrydes af usikkerhed.

Et blomstrende teater
er et teater, som ved, det lever,
som ved, det ikke lukkes i morgen,
som roligt kan planlægge fremtiden.

Hvem ta'r ansvaret
for en blomstrende buket
af teater

?

Finnsk teater

Flere indtryk fra rejsen til Helsingfors (se Børneteateravisen nr. 34) — Helsingfors med masser af blomsterbutikker, spejle inde og ude, ingen grå tyggegummiklatter på fortovene, brede gader, spisesteder m. grønne salater, teater med kaffe og kage i pausen.

AF BRITA BAKKESTRØM

I FINSK teater viser der sig et mønster, efterhånden som man ser forestillingerne. Et mønster vævet af tre lige dele spil, lys og scenografi.

Det var ret karakteristisk — der var et par undtagelser — for forestillingerne, at der var meget få rekvisitter eller slet ingen. De ting, man evt. måtte ha' brug for, var indbygget i scenografien. Overgangen og skeneskift gled umærkeligt over i hinanden pga. at lyset var en integreret del af forestillingen.

Enkelte af forestillingerne blev spillet på svensk, men langt de fleste på finsk, som i vore ører var komplet uforståeligt. Dette gjorde, at man blev tvunget til at opleve forestillingerne gennem andet end »ord«. Jeg oplevede pludselig, hvilke enorme signaler lys og scenografi sendte. Hvor meget det betyder, at der er bevægelse i spillet, og skuespillerne ikke blot står på et

sted og siger en masse ord. Hvor meget det betyder, at forestillingens historie »sker«, at der er et dramatisk forløb, at historien ikke blot formidles ved ord.

Flere af teatrene mestrede den kunst at få spil, lys, lyd, kostumer og scenografi til at gå op i en højere enhed. En enhed, som jeg ikke har oplevet hos noget dansk teater (hverken gruppeteater eller institutionsteater).

Lyset som medspiller

I *En skærsommernats drøm* på Nationalteatern var spillepladsen bygget op som arena-scene med publikum på alle sider og en udgang i den ene side. Spillepladsen var dækket af grønligt teltdug, som lå hen over en forhøjning og to trampoliner. Over spillepladsen hang en gangbro af svært tov og stålrør. Den ene ende af gangbroen kunne sænkes. Parallelt hermed hang en stor madras fastgjort med et tov i hvert hjørne. — I denne scenografi spilledes forestillingen i et forry-

gende tempo og uden rekvisitter. Skeneskiftene skete umærkeligt ved hjælp af lyset, ingen black-out el. tæppefald. Spillerne kom ind og forlod scenen uden at man så, hvad der skete, hvor de kom fra. Indgangen til scenen blev sjældent benyttet. Hvor kom de allesammen fra? At finde ud af dette var som at kikke en tryllekunstner i kortene.

Pludselig oplevede jeg, hvor genialt lyset kan bruges i en forestilling, og hvor meget det i virkeligheden betyder for ens helhedsoplevelse.

Ved »skeneskift« fadede lyset ned og skiftede farve — grønt, rødt og orange lys gled over i hinanden på en meget smuk måde. I dette lys skær smuttede spillerne ud ved at smide sig på scenegulvet og lade sig rulle væk under tæppet — og ind under publikumsopbygningen — ved scenekanten. Dette skete i et fantastisk hurtigt tempo, og på grund af lyset nåede man dårligt nok at fange, hvad der skete. — På samme umærkelige måde kom an-

dre spillere samtidigt ind på scenen. Scenen var således aldrig tom, der var hele tiden bevægelse.

Scenografien brugtes let og elegant. Spillerne — både tykke og smalle — sprang adræt op og nedad tovværket. Elskovsscenerne havde en lethed som spindelvæv, der duver i vinden. Letheden i bevægelserne understregedes af musikken, som bestod af en enkelt guitar.

Et modstykke

Et modstykke til *En skærsommernats Drøm* var *Mod andra republiken*, som blev spillet på Stadsteatern — også på finsk. Denne forestilling sendte — på nær en enkelt scene — ingen positive signaler til os. Det var ord, ord og ord. Spillet var meget statisk, spillerne stod i hver sit hjørne og snakkede løs.

Forestillingen foregik på en drejescene, hvis gulv kunne brydes op i mange mindre dele. Denne finesse kom kun til sin ret i en enkelt scene, hvor gulvet blev brudt op i hidsighed af »sønnen«, hvorpå det op-

brudte gulv blev dækket med en hvid dug. Herved dannedes bord og bænke, bordet blev dækket, og festen ku' begynde. — Denne scene var meget smuk.

Rekvisitterne i forestillingen kom umotiveret op fra scenegulvet eller blev rakt ind på scenen — man så kun armen, der rakte.

Publikums reaktioner på denne forestilling var beherskede, men vi fik senere at vide, at det var en forestilling, som omhandlede et historisk emne, der optog sindene meget, og at forestillingen blev regnet for en af de bedste forestillinger på dette tidspunkt.

Hvad er en god forestilling?

Disse forskellige måder at opfatte en forestilling på, fortæller lidt om, hvordan en forestilling vurderes alt efter, om man kan forstå sproget eller ej. — Jeg måtte spørge mig selv: »Hvor mange gode forestillinger — hvor et dramatisk spil danner en

Fra Nationalteaterns »En skærsommernats drøm«. Foto: Johnny Korkman.



Alle burde ha' med børn at gøre

Nena Stenius, kunstnerisk ansvarlig på Penniteatret, mener, der er behov for en national identitet: »Vi må bevare rødderne, selvom vi er udsat for øst-vestlige strømninger, — vi må finde udtryksform for en folkesjæl. Teatergruppen er en del af befolkningen og derfor ser og hører man gennem sig selv, hvad der er relevant at lave forestillinger om. Man må føle, at publikum er en del af én selv — af mig. Det er nødvendigt med levende kontakt.

I begyndelsen af 70'erne tog børneforestillingerne udgangspunkt i børnene, men man bør ikke spørge, hvad vil børnene se, hvad vil arbejderne se. Man ved det. Alle burde ha' så meget med børn at gøre — eller kunne finde barnet i sig selv — at man kan lave forestillinger ud fra det.«

Alle disse tanker kan jeg kun nikke »ja« til — selvfølgelig skal teaterfolk ha' kontakt til andre mennesker — ellers vil det hele jo blive alt for indspist — være med i det omgivende samfund. Men i dag, hvor Finland er lidt på afstand, og jeg sidder i det daglige arbejde på et teater, må jeg spørge mig selv — og andre teatermennesker — om vi har tilstrækkelige kontakter uden for teatret? — Forstår vi at prioritere andre kontakter tilstrækkeligt højt, eller har vi så travlt med at tjene de penge ind, der kræves for at køre teatret som en forretning, at der ikke *levnes tid nok til at hente alle de rigdomme, der ligger hos andre mennesker — rigdomme som vi har brug for, netop for at lave godt og relevant teater?*

Langt hen ad vejen kan vi klare os på de ressourcer, vi har, men på et tidspunkt skal der lades op igen. — Gid den næste teaterlov måtte ha' forståelse for dette problem.



Herover ses et billede fra »Kirjannayit Amos« »Apinan ääni«. Foto: Kari Hakli.

Billedet til højre er fra Penniteatrets forestilling »Dynamit«. Foto: Matti Koivumäki.

den, således at det lignede et klip-pelandskab.

Forestillingen blev spillet for ca. 350 10-17 årige, som sad på stole i 22 rækker uden publikumsopbygning. Dette virkede forbløffende på os, som er vant til teatrenes krav om, at publikumstallet ikke må være højere, end at skuespilleren kan nå at få kontakt med det bageste publikum, og alle skal selvfølgelig kunne både se og høre. Men her slår man (Penniteatret) åbenbart af på kravene og lader skolens teaterbudget være bestemmende for forestillingens gennemslagskraft. Lærens stemme lød: »Kan man ikke se, kan man holde sin mund, så man kan høre.« Og ungerne holdt virkelig deres mund, også dem på bageste række, selvom de ikke havde en jordisk chance for at se.

Denne disciplin oplevede vi kontrasten til fredag aften, hvor vi kom igennem banegårdshallen. Her summede det som i en bikube. Hallen var fyldt med unge mennesker, der brugte stedet som varmestue. Betjente gik vagt med walkie-talkies. Udenfor var der osse ret livligt — unge vaklede rundt med flasker, et par fiksede en bil, og andre kørte rally i gaderne med politiet som forfølger. — Natten igennem kunne vi høre råben, hvinen af bremses og tudehorn i bund. Det var som om alle kræfter blev sluppet løs denne ene aften i ugen. De øvrige dage virkede i forhold hertil stille og fredelige.

Det var en stærk oplevelse på én gang at se så mange unge i den situation. Hvorfor var de nødt til at ha' gaden og banegårdshallen som samlingssted? Var dette noget specielt finsk? — Det er det åbenbart ikke. Netop i dette forår hørte vi

fortsættes næste side



helhed med kostumer, lys, lyd og scenografi — har du egentlig set? Er de forestillinger, du har set, i virkeligheden kun gode, fordi det er et vedkommende emne?»

Kan man ikke se, må man høre!

De børne- og ungdomsforestillinger vi så var vidt forskellige, men også her betød lyset meget for forestillingen. Dette gjaldt bl.a. forestillingen *Apinan ääni* med teater Kirjannäyttämö. Forestillingen omhandlede en abes/naturmenneskes forvandling til — såkaldt — civiliseret menneske.

I forestillingen bestod rekvisitter af to aluminiumsskærme, tre skumpuder, bananer og et abebur/fængsel med tremmer på tre sider. Buret blev i rødt, blåt, sort flimre-lys forvandlet til talerstol, tv-skærm og bord, og via lyset gled scenerne over i hinanden. Forestillingens enkle opbygning virkede meget stærkt.

På en forstadsskole i Gäddvik så vi skoleforestillingen *Dynamit* med Penniteatret. Spillet foregik dels på gulvet og dels i og på den opbyggede mine. Landskabet bagved var illustreret med store lærreder, hvorpå der i forskellige grå nuancer var malet menneskekroppe ind i hinan-

Finsk teater

Fortsat fra foregående side

herhjemme om unges kamp — via husbesættelser — for at få samlingssteder, der passer på deres behov. Dybest set er der ikke så meget forskel på den finske og danske ungdom, men rodløsheden viser sig med forskellige udtryk.

Analysen skal være klar

Skoleteatern er et 22-årigt teater, der nu har hjemsted i Ekenäs, der ligger vest for Helsingfors.

Teatret spiller sine forestillinger på svensk og indledte i 1980 et samarbejde med »Nordisk Sprog- og Informationscenter«, som distribuerer forestillinger til finsk-sprogede skoler som led i svenskundervisningen.

Vi så forestillingen *Clownen Bepo*, som blev spillet som familieforestilling for børn og voksne. Scenografien var farvestrålende og enkel, og spillet vekslede mellem scener med dukker og scener med spillere.

Teatret har i Ekenäs haft en del lokale problemer. Kommunen »glemte« i sin iver efter at få et lokalt teater at ta' højde for, at der skulle være øve- og spillested. — Problematikken er velkendt herhjemme, hvor en kommune, nemlig Birkerød, der også ønskede at ha' sit eget egnsteater, i farten »glemte«, at skuespillere både skal ha' rådighed over prøve- og spillested for at fungere. — Hva' er et egnsteater uden scene???

Skoleteatern forsøger i sine børneforestillinger at fange impulserne fra publikum, altså børnene, og ud fra dette skabe en forestilling, hvor individet er udgangspunktet, men hvor hele forestillingen er løftet op i

samfundsplan.

»Men en betingelse for at lave børneforestillinger er, at man kan li' børn, og forestillingens analyse skal naturligvis være klar for skuespilleren selv — men der skal ingen pegefingre være og heller ikke trækkes ideologier ned over hovedet af publikum.«

Dukketeater

Den sidste børneforestilling, vi så, var med Gröna Äpplet — det eneste dukketeater i Finland.

Teatret startede i 1977 og begyndte for 2½ år siden med stationær virksomhed i et biografteater i Helsingfors. Her spilles hver formiddag kl. 10 forestillinger for især børneinstitutioner. De medvirkende er musikere, der er selvlærte dukkeførere, idet der ikke findes nogen dukkeskole i Finland. Der er dog planer om at starte et 9 mdr. kursus på Teaterhögskolan for dukkespillere. — Teaterhögskolan er det fælles uddannelsessted for skuespillere, dramatikere, dramaturger og instruktører, hvad enten man arbejder på et institutionsteater eller i et gruppeteater.

I Danmark eksisterer heller ingen dukkeskole. Instruktører og skuespillere uddannes på Statens Teaterskole (der er også skuespillerskole på Landsdelsscenerne i Århus og Odense), dramaturger læser på universiteterne og dramatikere får kun den uddannelse praktisk erfaring gi'r dem.

Gröna Äpplet arbejder med både marionet- og handskedukker. Marionetdukkerne — og dukkehunden — til forestillingen *Sampo* var udført meget livagtigt. En af dukkerne havde bl.a. bevægelige øjenlåg. Børnene — ca. 20 3-4 årige — fulgte meget interesseret med i forestillingen og bagefter var der kø for at få lov til at knuse og kæle for dukkehunden og konen med øjenlågene.

Billedet til højre er fra Skoleteaterns forestilling »Clownen Bepo«

Hva' fa'n er meningen?

Til så at sige alle 13 forestillinger, vi så, var der fuldt hus. At dømme efter udseende og påklædning havde hvert teater sit eget publikum, som færdedes hjemmefant. Til publikumsplejen hørte, at der i pausen kunne købes kaffe og kage. Kaffe og kage var obligatorisk enten det var gruppe- eller institutions-teater.

I forhold til teaterinteressen er der faktisk ikke teatre nok, men de økonomiske rammer sætter grænser for udbygningen af teaterlivet — og som herhjemme kører finske grupper med større eller mindre underskud.

Der findes en række regionsteatre ud over landet, men disse er ikke i stand til at efterkomme efterspørgslen fra publikum, og efterhånden som flere grupper bliver stationære og indskrænker turneerne, opstår der et »hul« hos publikum, som kun kan udfyldes ved bevilling til nye teatre.

Det er en paradoks situation, at publikum ønsker teater, men ikke kan få det. Det er bl.a. gået ud over Teater KOMs arbejderspublikum, som var stærkt utilfredse, da KOMs turneer blev indskrænket: *Hva' fa'n er meningen?*

Påsken 83?

I ugen op til påske er der tradition for, at der bliver spillet en masse teater i Helsingfors (i forbindelse hermed arrangeres der seminar for teaterfolk).

Arbejder du med teater — eller på anden måde er interesseret heri — er det virkelig værd at bruge en påskeuge til at hente ny inspiration i, hvordan teater også kan laves.



Teatret Gröna Äpplet spiller dukketeater — her ses to af dukkerne fra en af teatrets forestillinger.



For børn, for ældre og forældre

På baggrund af arbejdet med en forestilling, der i sin vorden var tiltænkt 5. & 6. klasse og endte et lidt andet sted, har Paul Henrik Borup-Jørgensen fra Teatergruppen Dueslaget skrevet om »aldersgrupperne«.

I BØRNETEATRETS start reagerede man mod den gamle skolescene, som havde for vane at bearbejde kunst tiltænkt voksne, så det kunne ses af børn og virke højnende på dem.

Det nye børneteater gik en anden vej ved at vælge emner, der direkte udsprang af de forskellige aldersgruppers verden og problemer. Desuden tilstræbte man en form, der bragte problem og budskab direkte tilbage i børnenes hverdag og fantasi.

Børneteaterbevægelsen har arbejdet så grundigt med det, at vi helt naturligt taler om småbørns-, børne-, mellemgruppe- og ungdomsforestillinger. Af og til prøver vi at hægte noget med »voksen« på det sidste, eller vi understreger det ønskelige i, at børn og forældre kommer til at se stykkerne sammen ved at kalde hvad som helst en »familieforestilling«.

De forskellige teatre ved efterhånden ret præcist, hvad man kan nå de forskellige aldersgrupper med, og gennem research og prøveforestillinger sikrer man, at emne og form er i øjet på målgruppen. Selvfølgelig kan man ramme ved siden af, og det er egentlig det, Dueslaget har gjort med sin forestilling for mellemgruppen dette forår.

Holdet

To mand frem ... og tilbage startede på idéplanet som en forestilling for 5. & 6. klasse med mulighed for også at kunne spille for 4. og 7. klassetrin. Jeg fik af Dueslaget lov til at starte sådan et projekt og fik bevilget endnu en skuespiller samt honorar til forfatter og instruktør — de måtte findes uden for gruppen, da alle inden for var optaget. Holdet kom til at bestå af forfatteren Bent Høybye, instruktøren Bo Samuelsen, skuespilleren Tommy Frederiksen og mig selv. Bent Høybye skrev teksten til os på baggrund af ideer, vi alle fire var kommet med. Ved prøvestart forelå en synopsis, vi var enige om, plus den første trediedel af manuskriptet. Den del gik vi så i gang med, og forfatteren havde mulighed for at overvære enkelte prøvedage, hvilket igen inspirerede ham til detaljer i de sidste to trediedele af teksten.

Ideerne

I de indledende idéudvekslinger om forestillingen diskuterede vi forskellige temaer og emner, som er aktuelle for den aldersklasse, men på et tidspunkt brød vi med det arbejde og greb det hele anderledes an.

Der er to grunde til, at det skete. For det første har Bo Samuelsen og jeg selv arbejdet så længe med børneteater, at den første måde efterhånden var os lidt fortærsket. Vi ville i stedet gerne tage udgangspunkt i det at fortælle en god historie, som vi selv syntes var spændende, og som skulle være så universel — eller alment menneskelig om man absolut vil — at den kunne sige både os selv og vores mange år yngre publikum noget.

For det andet dumpede — nogenlunde samtidig med at de tanker udviklede sig — et par appelsiner i vores turban. Vi faldt over en fabel



Foto: Finn Heidelberg

af 1700-tals-franskmanden Florian, herhjemme bedst kendt fra det lille vers i en samtidig læsebog: »Den halte ser, den blinde går, ved fælles hjælp de byen når.« Desuden slog det os, at vi, Bent Høybye og Bo Samuelsen fra Ålborgkanten samt Tommy Frederiksen og jeg her i København, sad som på et par øde øer med besværlig kontakt til hinanden og meget isolerede, for det var kun os, det her projekt hang på.

Det udviklede sig gennem breve og enkelte møder til de to hovedtemaer i vores forestilling: 1. Afhængighed og venskab mellem to mennesker, der er nødt til at holde sammen for at klare sig. 2. Drømmen i os alle om den øde ø, hvor man kan komme til at gøre lige det, der passer én.

Børn — voksne

Blandt de mange inputs, vi havde omkring emnet, blev det på et tidspunkt også vigtigt, at vi to skuespillere skulle være »os selv«. Vi skulle ikke lave en historie om to

drengene, men om to mænd — eller fyre, som vi vanligvis kalder dem — i slutningen af tyverne.

Hvis historien og konflikterne blev universelle nok i deres rødder, ville de også tale til børn, og vi kunne undgå det, der til tider er et mareridt for skuespillere i børneteateret, nemlig at forsøge at »ramme« børn i en speciel alder med alle de faldgruber omkring gestik og sprog, som varierer enormt fra egn til egn. Der er ikke noget odiøst i, at voksne spiller børn, hvis de gør det ærligt og uden at tage afstand til barnet, men man kan selv blive træt af det i længden.

I starten af prøveforløbet fik vi kontakt til en klasse på en af Birkerøds skoler. Det var 7 B på Bistrup skole, og selvfølgelig lå de i overkanten af vores aldersgruppe, men vi fandt det af større betydning, at de var en åben flok og meget interesseret i at hjælpe os på vej. Vi præsenterede vores ideer for dem, fik reaktioner på dem, og da teksten lå færdig fra Bent, »spillede«

vi den igennem for dem i et helt råt arrangement. Efter deres reaktioner rettede vi uforståeligheder af og tegnede visse ting tydeligere i den dramatiske løsning.

Prøveforestillinger

Teksten er altså en sammenkædning af fire menneskers ideer, som Bent har fabuleret videre over og bragt sammen til én historie. Den er lidt absurd, fabulerende, leger med ordspil og ordsprog, og den er fantastisk i ordets egentlige betydning med sit univers, der er ganske urealistisk.

I indstuderingen har vi lagt vægt på at gå imod disse tendenser ved ikke at forfalde til fortænkthed eller filosoferen. Det ukonkrete behandles konkret, og det luftige tages der meget håndfast på. Samtidig har vi arbejdet med hverdagens komik ved at dyrke de rollespil, vi voksne har for vane, og som gør os til nogle barnagtige størrelser.

En ubehagelig overraskelse mødte os ved prøveforestillingerne.

Stykket — især teksten — stiller krav om et stort nærvær hos publikum. Fra samtaler med 5.-klassens elever ved vi, at de forstår teksten, og de reagerer befriende jordnært i deres tolkninger af det, voksne har tendens til at starte grublerier på. På den anden side sagde samme flok, at de var så urolige som gruppe, at den enkelte kun vanskeligt kan præstere den opmærksomhed stykket kræver, og vi er derfor tilbageholdende med at sælge forestillingen til elever yngre end 6. klasse.

Glædeligt var det til gengæld, at vores forestilling fungerede ganske glimrende for de lidt ældre børn og voksne, så vi har udvidet aldersklassen opad og tilbyder stykket til folkeskolens ældste klasser, gymnasier, højskoler og andre voksen-grupper, og hvis vi spiller om dagen på en skole, spiller vi gerne igen om aftenen for forældrene, som kan tage ungerne med.

Ved testforestillinger for gymnasieungdom og voksne har vi oplevet et levende og engageret publikum, som følte forestillingen havde noget at sige dem, uden at de behøvede at have et barn med som alibi, og de unge blev ikke fornærmede over at være tilskuere til en børneforestilling.

Plads til de voksne

Børn og voksne reagerer dels på det samme, dels på forskellige ting i forestillingen, og det er lykkeligt at have opnået det, man har drømt om, nemlig at medvirke i en forestilling, der kan ses af alle. For mig er prøvestenen på godt børneteater blevet den, at jeg skal kunne se det som mig selv og blive begejstret, revet med og rørt. Hvor tit har man ikke siddet til en forestilling med en skare begejstrede børn eller unge omkring sig uden selv at være engageret, men med den bevidsthed, at hvis man satte sig i målgruppens bukser, ville man være det.

Ikke alt går til alle grupper af børn. De mindste vil ikke altid kunne få noget ud af de stores forestillinger, og nogle af de halvt store vil lukke af over for noget af det »børnepjat«, vi introducerer for de mindste. På den anden side tror jeg — og jeg har da set en del eksempler på det — det næsten altid vil være muligt at nå både en gruppe af børn og hele skaren af voksne — som dem selv, ikke som pædagoger eller forældre — med en forestilling.

Ikke »kun børneteater« — men teater

Vi er voksne, der spiller for børn, og børnenes reaktioner på vores arbejde er umiddelbare og meget givende, men i længden er det svært altid at tale med andre voksne om, hvordan børnene modtog forestillingen.

Hvis børneteateret skal blive ved med at udvikle sig og inspirere sine udøvere, så de ikke efter nogle år flygter til det, der udelukkende præsenterer sig selv som voksen-teater, har vi brug for voksne som tilskuere, ikke kun som ordensmarskaller og hold-i-håndere. Det er et ønske og et krav til vores publikum, men til gengæld må vi så også komme med noget til dem. Børneteater er ikke »kun børneteater« — det er teater. □

Staten som teaterproducent

Hvis en eller anden — en politiker f.eks. — godt kunne tænke sig at sammenligne det offentlige tilskud til børneteater med tilskuddene til voksneater, har han nu en bog at slå op i. På side 35 i Jørn Langsteds

»Teaterlovgivning« bind 1 kan man læse, at folketinget i 1975 — da man vedtog at oprette Det rejsende Landsteater (af onde tunger kaldet »Det danske Rigsteater«) — vedtog et tilskud til dette svarende til kr. 11.000 pr. forestilling. Mens børneteatrene i samme ombæring blev tildelt et tilskud svarende til kr. 1.000 pr. forestilling.

ER MAN interesseret i en anden og mere aktuel målestok, kan man ligeledes gribe »Teaterlovgivning« og slå op på side 12 i bind 1, hvor man finder en tabeloversigt over den samlede offentlige teater-

støtte, der var på finansloven for 1980. Heraf kan man udlede, at den samlede bevilling til voksneaterdrift var kr. 216.413.600 (Det kgl. Teater, landsdelsscenerne, Det rejsende Landsteater og anden rejsende teatervirksomhed (§15)), mens egnsteatre, RBOT-teatre (Amternes rejsende børne- og opsøgende teatre) og børne- og opsøgende teatre derudover tilsammen ville modtage kr. 14.000.000. Derefter kan man regne ud, at støtten til de små teatre, som væsentligst spiller børneteater, i 1980 ville udgøre ca. 6% af støtten til voksneater. Stadigvæk er der altså i 1980 et langt stykke til de ca. 17%, som børn mellem 3 og 14 år udgør af totalbefolkningen i Danmark.

»Teaterlovgivning« er i det hele taget et overordentlig brugeligt stykke værktøj for alle, der beskæftiger sig med teater:

For at tage det systematiske først, finder man i første del af trykt, foruden teaterloven og loven om Det kongelige Teater, samtlige cirkulærer, bekendtgørelser, vedtægter mv., der gælder inden for

teaterverdenen i dag, samt en fyldig litteraturliste.

2. del indeholder samtlige teaterlove, der er vedtaget i folketinget siden kulturministeriets oprettelse i 1961 + tilhørende referater af debatterne i folketinget + diverse udvalgsbetænkninger og henvendelser til kulturudvalget.

Og 3. del indeholder et omfattende register.

Bd. 1 indeholder derudover 2 meget væsentlige kapitler, nemlig en systematisk kommenteret gennemgang af teaterloven af 4. juni 1970 med de ændringer, der blev gennemført i 1973, 1975, 1976 og 1979 — et arbejde, der ikke er udført før — og, ikke mindst, en historisk gennemgang af udviklingen af teaterlovskomplekset med tilgrænsende sagsområder.

Det er sidstnævnte afdeling (der i virkeligheden indleder værket), der gør »Teaterlovgivning« til mere end et almindeligt opslagsværk.

Det ville have været tilstrækkelig interessant at have teaterlovskomplekset samlet i kronologisk rækkefølge til selvstændige studier, hvorefter udgiveren kunne overlade til læseren selv at drage egne konklusioner.

Det gode ved at få J.L.'s historiske gennemgang oveni er, at han derved hjælper læseren på vej med en forståelse, men hans sprogvalg er af en sådan art, at det ægter til stillingtagen, samtidig med at han sætter statens politik ind i en større sammenhæng:

Statens kulturpolitik set i sammenhæng med statens politik i det hele taget.

Teatrets økonomi

J.L. indleder med en interessant gennemgang af teatrets økonomi, der besvarer spørgsmålet om, hvorfor teatret er en virksomhed af en sådan art, at der bliver større og større forskel mellem udgifter og indtægter, og hvorfor man ikke blot kan rationalisere driften for at ændre på dette forhold.

Forståelsen af teatrets økonomi er en nødvendig forudsætning for at forstå, hvorfor politikerne må vælge mellem at give offentlig støtte til teaterproduktion og at lade være. Sidstnævnte valg har i nyere tid kun partierne »De uafhængige« og »Fremskridtspartiet« været tilhængere af. Alle øvrige folketingspartier har til dato været enige om, at teatret må have statstilskud for at eksistere.

Men der er jo mange andre virksomheder, der bukker under, fordi de ikke kan få udgifterne til at stemme med indtægterne. Hvorfor får så netop teatret tilskud fra staten? Hvad er det, der er så vigtigt ved teatret?

To forskere har for en lille snes år siden givet følgende bud på, hvorfor staten støtter kunstproduktion:

»Uligheden i adgangen kan svare, at kunsten støttes med henblik på at give mere lige muligheder for at deltage i kunstoplevelser.

Kunsten indgår i opdragelsen og kan være med til at udvikle visse evner og kvalifikationer, som ikke kan udvikles på anden måde. Kunsten må betragtes som et offentligt gode, som ikke skal udsættes for markedets love — lige så lidt som en fælles offentlig undervisning skal eller kan.« (cit. side 18, bind 1).

Budene forekommer at være indlysende rigtige.

Det, der er spændende, er at se, hvordan staten gennem sin praktiske teaterpolitik tilgodeser disse udmærkede overordnede formål.

Hør dog først, hvad 70'ernes fremmeste kulturminister Niels

Matthiasen sagde i 1970 fra folketingets talerstol:

»Teatret skal ikke være idyl, det skal ruske op. Spørger man, som nogen gør, om vi i det hele taget har råd til at bruge penge til teater, når vi mangler hospitalspladser, ikke har boliger nok, og der er mange andre ting, hvor penge er tiltrængt, må jeg svare bekræftende, fordi teatret er et våben, der kan bruges, der kan få politikere til at tvivle på deres egen tilstrækkelighed, der kan få vælgere til at tro på, at tingene kan rettes og samfundet kan ændres, fordi teatret kan få det gamle til at vakle og det nye til at gro. Det er derfor, vi har teatret.« (cit. side 27, bind 1).

Når man ser bort fra venstrefløjspartierne, er Niels Matthiasen nok én af de meget få politikere, der så klart har sagt, hvorfor staten skal give tilskud til teater.

De borgerlige partier taler i flæng om, at teaterinteressen skal fremmes. Hvorfor den skal fremmes og hvilket indhold der skal til for at fremme den, taler de ikke om.

Men da socialdemokraterne også i teaterpolitisk henseende er nødt til at lave forlig med de borgerlige partier, hver gang teaterloven skal revideres, har vi sandsynligvis i det forhold et svar på, hvorfor den praktiske teaterpolitik ser ud som den gør, og virker som den gør: En bevaringspolitik.

Det er ikke Niels Matthiasens snak om teatret som våben, der er grundlag for statens tilskud til teater. Det er tværtom de borgerliges ønske om det ufarlige konventionelle teater, der tilgodeses med de største midler.

Demokratisering af kulturen eller kulturelt demokrati

Disse to overfladisk set synonyme begreber er vigtige at forstå for at begribe den kulturpolitiske udvikling. Især er det vigtigt at forstå forskellen:

Det første begreb — demokratisering af kulturen — har at gøre med at skabe mulighed for, at så mange som muligt får mulighed for at opleve resultaterne af den eksisterende kulturproduktion.

Det andet begreb — kulturelt demokrati — har at gøre med at støtte forskellige grupperes egenaktivitet og selvudfoldelse:

».... kulturelt demokrati indebærer, at en så stor del af befolkningen som muligt er med til at forme kulturen og til at prioritere den offentlige støtte til kulturarbejdet.« (Kulturpolitisk redegørelse, 1978, s. 13).

J.L. påviser to skel i den danske kulturpolitik: 1961, da kulturministeriet blev oprettet — og 1977, da sentensen »kulturelt demokrati« blev lanceret.

Det er værd at bemærke, at oprettelsen af kulturministeriet ikke indebar nogen egentlig forandring i kulturpolitikken. Den hidtidige politik med hovedsagelig at støtte etablerede institutioner forandrede ikke. Blot sker der det, at demokratiseringspolitikken konkretiseres i nogle love for forskellige kulturområder, bl.a. for teaterområdet, hvor de to teaterlove (63- og 70-lovene) ser dagens lys. I principperne er der ingen væsensforskelle på de to love.

Det er ligeledes værd at bemærke, at indførelsen af begrebet »kulturelt demokrati« i 1977 ikke medfører en øjeblikkelig forandring af f.eks. teaterloven — og stadigvæk ikke har medført en sådan, der tager hensyn til dette nye begreb.

J.L. gør opmærksom på, at begrebet »kulturelt demokrati« ikke er et

dansk påhit. Det er udviklet inden for Europarådets rammer, hvorfra det har bredt sig til Europa som helhed.

Men hvorfor får indførelsen af det nye begreb i den ministerielle sprogbrug ingen reel betydning?

Ja, enten er politikerne med »forstand« på kultur og kunst nødt til at omgælde sig med florumvundne begreber for at kunne legitimere sig.

Eller også forstår de ikke selv, hvad de siger. Jeg ved ikke, hvad der er værst.

J.L. har imidlertid følgende forklaring på misforholdet mellem politikernes ord og gerninger:

»Diskussionen i denne bog viser noget om, at den politik omkring kulturelt demokrati, som er ved at blive skitseret i de officielle kulturpolitiske udtalelser — også og måske specielt fra socialdemokrater — er det ikke muligt for Socialdemokratiet at føre igennem, fordi man sidder midt i en traditionalistisk kunst- og kulturstøttepolitik, som man ikke tåler for mange spørgsmålstegn ved. Eller som man kun tåler nogle specielle socialdemokratiske spørgsmålstegn ved.« (cit. side 26, bind 1).

Værs' god og spis, kære socialdemokrater!

Teaterloven

Hvis man ser på de seneste revisioner af teaterloven ud fra synspunktet »kulturelt demokrati«, ser det ud til, at politikerne forveksler »kulturelt demokrati« med øget decentralisering og udbygning af abonnementsordninger.

De teaterformer — opsøgende teatre, børneteatre, egnsteatre og amatørscener — der er blandt de nærmeste til at danne fortrop i udviklingen af det kulturelle demokrati, har ikke fået flere penge (muligvis nominelt, men ikke i praksis) til at realisere deres ideer for. Tværtimod har man efterladt dem i et økonomisk morads, der truer dem med kvælningsdøden.

Kulturelt demokrati i praksis, hva' behar?

Skulle man imidlertid lade som om, man aldrig har hørt om kulturelt demokrati og vil se på teaterloven med tanke på Niels Matthiasens ord om teatret som våben, må man konstatere, at man med teaterloven, som den ser ud i dag, nok har pudset geværet — men man har sørget for, at det ikke kan lades med andet end løst krudt.

Teatrene er i dag omgivet af så megen indflydelse fra spareivrige politikere på alle planer, at der er god grund til at spørge, om ikke det i virkeligheden er politikerne, der driver teatret og ikke teaterlederne? Om ikke teaterlovens løfte om, at teaterlederen er fri og uafhængig i alle dispositioner, er blevet til rent blålys? Og man kan spørge, om det ikke er blevet sådan, at når det offentlige gennem sin støttepolitik har så stor indflydelse på produktionsapparatet, som tilfældet er, så forsvinder den fri kunst op i den fri luft?

Ja, ja, det er så nemt at spørge. Men vil/kan politikerne svare? Vil teatret?

Vil man have dokumentation for nogle af de mange spørgsmål ved den danske kultur- og teaterpolitik, kan man hente fortrinlig og uundværlig hjælp i Langsteds værk.

Jeg skal herved anbefale værket på det varmeste. JN

Jørn Langsted: »Teaterlovgivning« 1-3. Forlaget DRAMA 1981-82. (I serien »Arbejder fra Institut for dramaturgi«, udgivet med støtte fra Århus Universitets Forskningsfond).

Statsstøtte til teaterformål

Driftsstøtte 1983-84

Ansøgning om driftsstøtte til professionel teatervirksomhed i henhold til teaterlovens §§ 15, 16 c, 17, 18 og 29 indsendes (i 6 eksemplarer) til kulturministeriet, Nybrogade 2, 1203 K, senest 1. juli 1982.

Bemærk ansøgningsfristen er ændret.

Ansøgningsfristen bedes overholdt, og for sent indkomne ansøgninger kan ikke påregnes at blive taget i betragtning ved fordelingen af støtten.

Ansøgning om driftsstøtte må indeholder oplysning om teatervirksomhedens organisation, bestyrelse og kunstneriske ledelse. Ansøgningen må endvidere indeholde et driftsbudget for den pågældende sæson, opstillet efter den kontoskitse, som ministeriet har udarbejdet.

Eksemplarer af kontoskitzen med vejledning kan rekvireres i kulturministeriet, tlf. 01-13 93 01, lokal 07.

Ansøgning om støtte til enkelt-forestillinger bedes indsendt på et særligt ansøgningsskema, der kan rekvireres i kulturministeriet.

Det er en forudsætning for udbetaling af eventuel støtte, at det pågældende teater har teatertilladelse, jfr. teaterlovens § 1, og at der — hvor dette kræves efter teaterlovens § 8 — foreligger vedtægter for teatervirksomheden og lederkontrakt, der er godkendt af kulturministeriet.

Teatre, der har modtaget driftsstøtte fra kulturministeriet i sæsonen 1981-82, må senest 15. september 1982 indsende særskilt revideret regnskab 1981-82 (i 3 eksemplarer) til kulturministeriet.

Statslån til teaterbygninger og teknisk udstyr

Kulturministeriet kan inden for en bevilling, der maksimalt andrager 2.500.000 kr., yde lån til anskaffelse af teknisk udstyr til brug for professionelle teatre og teatergrupper og til istandsættelse af teaterbygninger.

Ansøgning om lån indsendes (i 6 eksemplarer) senest 1. juli 1982.

Tidligere indsendte ansøgninger, som ikke har kunnet imødekommes, kan indsendes påny.

Støtte til nutidig dansk dramatik

Kulturministeriet kan yde støtte til fremme af nutidig dansk dramatik.

Støtten ydes fortrinsvis i form af antagelseshonorarer, der er fastsat til 5.000 kr. for et helaftensstykke eller 2.500 kr. for et stykke af kortere varighed.

Såfremt rådighedssummen ikke måtte blive opbrugt til antagelseshonorarer, vil der inden for samme bevilling kunne ydes uddannelsesløn til dramatikere, der i en periode arbejder på et teater.

Ansøgningsskemaer fås ved henvendelse til Danske Dramatikeres Forbund, Klosterstræde 24, 1157 K, tlf. 01-11 09 01.

Ansøgning indsendes senest 1. juli 1982 til kulturministeriet.

Mod en feministisk teaterkultur

Kvindeteater i Danmark har en levetid som morgendug. Bedst som det opstår, forsvinder det igen. Hvorfor? Og hvilke krav vil vi stille til kvindeteatret i dag?

AF CHARLOTTE
HOLTEN-MØLLER

KVINDETEATER er kvinders erobring af et medium, kvinder, som vil fremstille deres situation, deres behov og drømme med teatrets virkemidler, skriver Renate Klett i tidsskriftet Theater Heute i 1978. Det kan være én måde at sige det på. For at afgrænse området, kan vi osse stille en lang række spørgsmål op:

— Er det kvindeteater, når Det Kgl. Teater sætter *Jasses piger* op?

— Er det kvindeidentificeret kvindeteater, når forlægget er fra en mandlig dramatikers hånd?

— Skal vi begrænse os til — når vi snakker om kvindeteater — at se på, hvordan arbejdsvilkårene er for enlige mødre i en blandet teatergruppe?

— Skal vi koncentrere os om de grupper, der er rene kvindegrupper og så nærmere undersøge forestillingens dramaturgi og sceniske udtryksformer?

— Eller skal vi koncentrere os om at undersøge de kvindebilleder, det socialistiske teater producerer, og som teatret har forsømt i så lang tid?

Snarere end at afgrænse forvirrer spørgsmålene nok bare. For kvindeteater er ikke bare kvindeteater. Kvindeteater er mange ting. Det har vi set, hørt, oplevet og diskuteret på sommerens kvindeteaterfestival, som arrangeredes i samarbejde med Festival of Fools 3.

Hvorfor kvindeteater-festival?

Kvindeteaterfestivalen er arrangeret af en gruppe på 11 kvinder. Nogen af os kommer fra Kvindescenen, andre er uddannet inden for teaterområdet. Og i stedet for at spørge, hvorfor vi arrangerer en kvindeteaterfestival, siger vi, at vi har den glæde at kunne præsentere en kvindeteaterfestival. For er der noget, der er flygtigt, så er det kvindeteater i Danmark. Kvindeteater i Danmark har en levetid som morgendug. — Besynderligt nok, når vi ser på, hvad vi ellers har skabt af kvindekultur. Fra kvindehuse, kvindelejre til kvindehøjskole, festivaler og Dannerstiftelsen.

I arrangørgruppen har vi forsøgt at finde kvindegrupper, der eksperimenterer og prøver nye veje. Som forsøger at udvikle en kvindelig æstetik, og hvis indhold er kvindeidentificeret. Ikke kvindeorienteret, for så er det noget, der er orienteret omkring kvinden, og vi ønsker, det skal være noget, der ser med kvinders øjne og føler ud fra kvinders situation. Festivalen har mere end et »kvindeligt islæt«. Den har kvinder som udgangspunkt. Ligesom udgangspunktet for årets børneteaterfestival er børn — ikke noget med et barnligt islæt (jo måske. Det skulle lige være de voksne, der blir som børn påny). Det er kvinder, der har gjort erfaringerne, og det er os, der har brug for at arbejde dem. Vi skal med andre ord kunne identificere os med kvindeteatret og ikke orientere os. Vi er orienterede nok.

Basisgruppe — teatergruppe

Men hvorfor er der så lidt kvindeteater i Danmark? Hvorfor er der ingen kvindeteatre, der arbejder

fortsættes næste side



Mod en feministisk teaterkultur

Fortsat fra foregående side

kontinuerligt med kvindeteater? Selv om der har eksisteret kvindebevægelse, kvindelejre, kvindehuse osv. de sidste 10-15 år, er det altid som om kvindeteater er noget, en gruppe kvinder påtager sig som *én* af opgaverne på kvindefestivalen og som så dør ud igen.

Kvindeteater har i lang, lang tid været det, vi kan kalde for lejlighedsteater, altså teater opstået i forbindelse med og til en speciel lejlighed. Til gengæld er der osse eksempler på, at en kvindeteatergruppe har »holdt sig« igennem længere tid. F.eks. den århusianske kvinde-teatergruppe, kvindeklovnegruppen Cirkus Erna (1977).

En af grundene til den forholdsvis lange levetid er den dobbeltfunktion, som kvindeteater ofte har. Dels at fungere som en basisgruppe, en gruppefunktion ud-sprunget af kvindebevægelsen. Basisgruppen »er det forum, hvor vi altid føler, vi kan komme og læse noget af. Men hvis gruppen går hen og blir primært en basisgruppe, så sker der netop det, at den blir for indadvendt, og så ville vi ikke gide at være sammen.« (Cirkus Erna i 1978).

Cirkus Erna betragter sig som en amatørteatergruppe og opstod under forberedelserne til den første jy-ske kvindefestival i 1977. Gruppen er ikke organisatorisk forbundet med nogen del af kvindebevægelsen, men føler sig i høj grad som led i den. Kvindebevægelsen har brug for os, siger Cirkus Erna, »men osse på en måde, der ikke er så god som kvindebevægelsens idémagere. Det er netop det, vi ikke vil være at vi kommer til at fungere som nogen, der ringer og spørger: Hør, ku' I ikke lige hjælpe os. Vi står og mangler en god idé til et underholdende indslag! — Så får vi monopol på fantasien.« (Cirkus Erna 1978).

La Maddalena-teatret i Rom — en kvindeteatergruppe, der formelt ledes af Dacia Maraini — har forladt den åbne amatørfunktion med ca. 40-50 kvinder til en lukket teatergruppe med professionelle krav til arbejdet og produktet, og til udviklingen af en kvindelig æstetik. »Det er ikke nok at være kvinde og have lyst til at spille teater. Kvinder må osse kunne forpligte sig selv til at blive dygtigere,« siger Dacia Maraini (Theater Heute, 78).

»Det er heller ikke nok,« siger Dacia videre, »at have et godt tekstgrundlag. Du skal osse kunne omsætte den til scenisk forestilling.«

Baggrunden for disse udtalelser er, at La Maddalena ikke vil lave det samme didaktiske teater (køkkenrealisme), som de gjorde, da de startede i 1973. Et teater, der vil oplyse og informere. Gruppen vil dybere ned og fremvise kompleksiteten i problemerne, detaljerne. Og et sådant teater kræver andre former, mener Dacia.

Et autonomt kvindeteater

I dag står diskussionen måske der, hvor vi befinder os i et dilemma mellem at arbejde professionelt med kvindeteater og på amatørbasis. Ved professionelt forstår jeg et kontinuerligt kollektivt teaterarbejde, som indeholder seriøs skuespillertræning, personlig kreativ udvikling på grundlag af egne evner (ikke den traditionelle skuespilleruddannelse og stjernesystem) med henblik på et resultat, på et produkt og med udgangspunkt i kvinders erfaringer. Amatørarbejdet tager osse udgangspunkt i egne erfaringer, f.eks. ved rundesnakker, basisgruffefunktionen prioriteres

højt og højere end det sceniske udtryk.

Der stilles ikke professionelle krav til noget slutresultat — det er heller ikke sikkert, der kommer noget. Kontinuiteten i arbejdet prioriteres lavt. Herom siger Dacia Maraini, at »det jo desværre ikke er sandt, at det frie initiativ og spontaniteten automatisk giver gode resultater. Det kan ske i heldige tilfælde, men i længden går det ikke. Omvendt kan fraværet af en vis professionalisme fremtræde ikke som en mangel, men snarere som en ubekymret ligefremhed, som noget forløsende sjovt.« (Theater Heute, 1978).

Vi kan osse drage den konklusion, at det ikke er noget dilemma, men et valg. At kvindeteatergruppen må tage det udgangspunkt, der er mest hensigtsmæssigt. At arbejde professionelt og kontinuerligt kræver *tid*, og det kræver, at gruppen underkaster sig det herskende bevillingssystem med krav om et vist antal produktioner. Det herskende bevillingssystem og et kvindeidentificeret kvindeteater — måske to uforenelige størrelser.

Cirkus Erna har tidligere udtalt, at gruppen ikke er interesseret i nogen form for professionalisering, fordi den mener, det er meget væsentligt for teaterarbejdet, at deres primære erfaringsgrundlag hentes fra andre sammenhænge, fra arbejdslivet. Spørgsmålet er, om de professionelle grupper har mindre check på og prioriteter i mindre grad det, som foregår ude i samfundet, i arbejdslivet og mere koncentrerer sig om teaterudtrykket, om deres egen kreative udvikling, hvor

work-shop-tanken er et bærende princip. I disse work-shops kan kvinder afprøve sig selv og deres teatrale kunnen og dykke ned i deres egen fortid — måske på bekostning af en større politisk sammenhæng mellem form og indhold?

Jagten efter et kvindeligt teatersprog

Der går grænser mellem professionelt teaterarbejde og teaterarbejde på amatørplan, trukket op af f.eks. spørgsmålet i hvor høj grad gruppen føler sig forpligtet på at dygtiggøre sig. Der går osse grænser mellem verbalt/non-verbalt teater. Vi har i arrangørgruppen bestræbt os på at prioritere det nonverbale, men blandt de danske grupper kniber det. De findes simpelthen ikke med et kvindespecifikt udgangspunkt.

Festivalens grupper arbejder forskelligt. Nogle af dem helt uden ord og dialog, men nok med lyde, med kropssproget og dansen, mimen, klovnefiguren, det rituelle, musik og rytmer, det surrealistiske.

»Et nyt teatersprog lader sig kun opdyrke kollektivt — ikke kollektivt af en gruppe, men derimod kollektivt af alle kvinder i samfundet. Fordi kvindebevægelsen har eksisteret i mange år nu, er der selvfølgelig osse opstået nye værdier og nye kvindemyter — et nyt verdensbillede. Med årene vil der opstå nye visioner. Sammen med dette nye verdensbillede vil der osse opstå nye udtryksmidler, nye sproglige koder og formidlingsformer, netop fordi de gamle ikke slår til længere. Processen er i fuld gang. Tænk bare på det nye forhold »privat og offentligt«, som i mellemtiden har sat sig igennem på alle områder. Det var noget, der udgik fra kvindebevægelsen og som man nu genfinder overalt, når man snakker politik og arbejder politisk ud fra egne erfaringer. At ophæve opsplitningen

mellem arbejde og privatliv — at forbinde de enkelte komponenter i stedet for at adskille dem — det er en praksis, der stammer fra feminismen,« siger Dacia Maraini.

Kvindelig mimiker og klovn

Vi jager videre, og med overskiften »Actions speak louder than words« skriver Guardian Women om den engelske mimegruppe Three Women og deres forestilling *High Heels*, som var en af festivalens forestillinger. Hvorfor en ren kvin-demimegruppe, spørger Guardian Women.

»Indtil i dag har kvindelige mimikere forsøgt at efterligne mændene og mimet »den sjove lille mandkarrikatur«, perfekt arbejdet frem af Marceau og hans ligesindede. Det synes vi er tåbeligt. Vi sagde ikke: lad os danne en feministisk mime-gruppe, men vi fandt ud af, at vores erfaringer som kvinder var vores materiale,« svarer Three Women.

Om mimen som kunstnerisk udtryksform sir gruppen, at mime har stør.3 mulighed for at gå bagom virkeligheden. Vi viser scenebilleder fra kvinders hverdagsliv, men i en surrealistisk form. Et ord kan have to eller tre forskellige meninger — mime er meget mere præcis.

Three Women kritiserer mimen for at være mandlig domineret, fordi den understreger og fremhæver kroppens anspændthed i stedet for kroppens omskiftelighed, smidighed. Gruppen afviser illusionen i det mimiske udtryk for illusionens skyld. Bagved den mimiske gestus ligger en genkendelighed og en forestillingsverden. Det er den, gruppen vil formidle til andre kvinder.

Kvindelig æstetik handler osse om humor, om fantasiudfoldelse på scenen, ud fra en feministisk synsvinkel at turde være grim og gro-

tesk på scenen og lave grin med sig selv og andre kvinder og tage konsekvenserne af denne selvkritik. Humor og grotesken er et af Cirkus Ernas mange varemærker, » ... for er der noget, der er blevet defineret som humorforladt, gråt og trist, så er det kvindebevægelsen, og derfor kan det godt være en overraskelse for nogle, der går rundt med de enorme fordomme om kvindebevægelsen at se, at vi faktisk godt kan lave noget, der er sjovt. — Foruden, at det iøvrigt er en god gammel myte om kvinder, at de ikke har humoristisk sans. Det kan vi godt hamre en pæl igennem med Cirkus Erna,« sagde Cirkus Erna i 1978.

Især klovnefiguren har Cirkus Erna benyttet meget i sine forestillinger, fordi klovnen er humoristisk, fordi klovnen er udtryk for en frihed, der betyder, at man kan gå langt i sine udtryk uden at ende i karrikaturen. »Klovnen er ligesom kvinder, børn og fulde folk: de siger sandheden. Klovnene accepterer ikke umiddelbart givne moralsæt, men kræver at forstå *alt* ud fra deres egne forudsætninger. De stiller alle de spørgsmål, som ikke må stilles, så modsætningerne efterhånden træder frem.« (Cirkus Erna i 1981).

Kvindelig æstetik

Det er kvindekultur, når kvinder arbejder sammen. På festivalen ville vi undersøge, hvad der kendetegner en kvindelig teaterkultur. Teatermediet har været præget af en mandlig tænkemåde forankret i en mandlig livserfaring.

I arrangørgruppen har vi snakket meget om kvindelig æstetik. Vi synes to elementer går igen:

Det er følelsernes teater om kvindegruppernes/-solisternes egne oplevelser af virkeligheden eller ud fra forlæg, som de kan identificere sig med. Og det er teater om en væren frem for en logisk og lineær udvikling, herfra og dertil. Det handler om en væren i nuet, i den aktuelle tilstand, som både bevæger sig i alle retninger og på samme tid står på stedet. Som publikum kan man få en følelse af, at der ikke sker noget på scenen og samtidig føle, at det gør der i allerhøjeste grad.

I dag er det i kvindeteatret ikke kun et spørgsmål om et politisk korrekt udgangspunkt: hvad udsiger vores forestilling? Er det noget, vi kan stå ved? Er den politiske analyse korrekt? Heller ikke »køkkenrealismen« — den med den tårnhøje opvask, som vi altså ikke *vil* finde os i mere — er tilstrækkelig til at udtrykke kvinders erfaringer og til at producere visioner. Kvinde-teatret må være kendetegnet ved en sammensmeltning af form og indhold. Teatret skal ikke blot i det indholdsmæssige, men osse i det formmæssige udtryk undersøges ud fra en kvindelig synsvinkel.

Kvindeteaterfestivalen sluttede med et seminar d. 19.-20. juni, hvor forskellige teatergrupper fortalte om deres egen udvikling, tilhørsforhold til venstrefløjen og kvindebevægelsen, om tabuer uden for kvindeteatret, arbejdsprocesser og visioner.

— Skal en kvindeteaterforestilling altid ende med et »sammen er vi stærke« efterfulgt af et a-li-olio-laj? Med andre ord: hvilke krav vil vi stille til kvindeteater anno 1982?

□

Litteratur:

Om La Maddalena-teatret i Rom, af Renate Klett i Theater Heute 1978. Interview med Dacia Maraini, italiensk forfatter og teaterarbejder, Theater Heute 1978. Teater og græsrodsbevægelser. — Aktuelle tendenser i århusiansk kultur. Speciale fra Institut for Dramaturgi, skrevet af Hartvig Dolberg, Kirsten Due Kjeldsen, Astrid Holst og Charlotte Holten-Møller. 1979.

Edwina Lee Tyler



Skolen oppefra og nedefra

AF ELIN ANDERSEN

PÅ et tilsodet podium, en ruin fra en nedbrændt skolestue sidder en folkeskolelærer med et blåt øje i pjalter af noget, der for tre kvarter siden var en habit — en scene forude løb han over brandtomten uden en trævl på kroppen. Han lægger sin hånd på skulderen af en skoleelev fra högstadiet, som han har hentet fra publikum, og siger med en mild og inderlig autoritet: »Jeg er den vigtigste person i dit liv / I det mindste nu. Og tilstrækkeligt langt ude i fremtiden til, at du kan se nogen ende på det.

Forældre glem dem.

Tag dine filmstjerner og rockhelte, rul dem sammen og send dem tilbage til Hollywood.

Jeg vil påvirke dig 40 gange mere end dem alle tilsammen.

Du kan også godt stille dine filipensede teenagerforelskelse i bero, for det er faktisk sandt, videnskabeligt sand og bevist, at dine følelser for mig vil være mere langvarige og stærke«

Pigen lytter opmærksomt og desorienteret. Hun tager ham ikke for pålydende. Scenemiljøet indbyder ligesom ikke til det, og scenen er — ligesom den forudgående — set gennem et hulspejl, der gør denne lærer og fem, seks andre så menneskeligt synlige.

Ikke langt fra den nedbrændte skole i en tidligere automobilhal på Sweagatan, hvor Unga Klara nu har deres teater, kan man få timer efter møde denne lærer som type igen, nu i en tidligere biograf på en biografteaterscene, bred men uden dybde og i en ganske anden scenografi. Her optræder typen ikke momentant, men kontinuert og her skal han tages for pålydende. Det er på Fria Pro's midlertidige faste scene på Wullinsgatan i forestillingen *Den blomstertid nu kommer*. Karl Bengtsson hedder han her, og vi følger ham fra nyfødt — præsenteret som dukke på scenen — og til han lægger sin slidte skolelærerhabitjakke og går på aftægt, med skæve skuldre i grå strikketøj.

To forestillinger på samme tid — med læreren som central figur — begge kritiserer skolen fra en position til venstre. Dermed er deres fællesskab som forestillinger også ophørt. Det er meningsløst at sammenligne dem, så forskellige er de i hele tilgangen til en skoleproblematik, i genre, stil, udtryk og teknik.

Og dog har de fælles rødder i de frie grupper frirum i 70'ernes alternative teatermiljø. Kan de ikke rimeligt sammenlignes på konkret forestillingsniveau, ægger de dog som kontraster til diskussioner om skole og teater, politik og virkelighed. Og ganske enkelt: hvad vil de to teatre de unge, hvis virkelighed også er at gå i skole?

Den barndomstid — den blomstertid

Først *Den blomstertid nu kommer*. Det er en forestilling, der er omgærdet med diskussionslyst. Allerede i foyeren møder man dens tema som slagord: »Kunskap är makt«. Man kan købe særtryk af artikler, f.eks. »Kunskaper och betyg« (karakterer eller ikke karakterer har været et væsentligt emne i 70'ernes skoledebat). Et fyldigt program med et historisk rids over spørgsmålet om kundskabstilegnelse i artiklen: »Låt gå eller Rottingpedagogik« skrevet af stykkets forfatter Gunnar Ohrlander, forfatter, journalist og jævnlig dramatiker for Fria Pro gennem mere end 10 år. Hans bog »Kunskap i skolen« fra 1981 kan

I dette forår har man i Stockholm kunnet opleve hele tre forestillinger, der har taget skolen op til kritisk behandling.

Først kom »Fläskhästarna« af Unga Klara, Stadsteaterns børneteaterensemble og »Klassefiende« på Dramaten. Senere kom Fria Pro til med »Den blomstertid nu kommer«.

Et medlem af redaktionen har set de to: »Fläskhästarna« og »Den blomstertid nu kommer«.



Et stilehæfte — og en poetisk titel med sørgerand. Ironien i titlen skal ingen være i tvivl om.

stadig købes i boghandlen.

Der er nok at tage fat på.

Og det er ikke usædvanligt for Fria Pro at levere diskussionsmateriale. Tværtimod. Hele den ene foyerevæg er beklædt med klip fra gruppens bedrifter siden 1971. Få grupper i Sverige eller herhjemme kan opvise en tilsvarende trofasthed mod det kampberedte debatmateriale. Jeg husker hvor fræk og frisk *Typerne och Draken* (om typografstrejken på DN-ekspressen) var på

Danmarksturné for nøjagtig 10 år siden. Sådanne stykker har fulgt hinanden slag i slag: *Pjäsen om Norrbotten* kaldte til kamp mod af-folkningspolitikken og udmærkning af hele landsdele. *Mäster Palm lever om* til kamp for socialismen i Sverige. »Elin« *Operation Morgonrodnad* til kamp for nationale uafhængighed. Det har de stået for. De behøver ikke at efterrationalisere, de holder kursen. Der er noget respektindgydende ved en så-

dan konsekvens.

Stykket, eller stykkerne kunne man sige, for der er et knæk på midten, handler om Karl Bengtsson, født af en proletariseret småbonde i 30'erne. Han tilkæmper sig viden under sin fattige opvækst ved sin lærerindes hjælp, opnår stipendium og kommer til Stockholm for at studere til lærer. I anden akt starter han sin tvivlsomme karriere som folkeskolelærer, hvor han hvirvles ind i efterkrigstidens skolereform-

iver, uden at kunne forankre sig i nogen af de pædagogiske ideer fra højre og venstre, der diskuteres som grundlag for den nye folkeskole: enhedsskolen.

Karl opgiver henimod vor tid sin kamp for den gamle folkeskole fra 30'erne, der bygger på et princip om en moralsk engageret opdragelse (som en mors strenge kærlighed) sammen med kravet om kundskabstilegnelse.

Første akt er et episk drama, hvor skolehistorie skal gennemlyses af livshistorie. Midt på scenens baggrund står et forgyldt træ med skolebøger og bladgrene. En komposition over temaet livets og kundskabens træ. Det er et statisk, men stemningsskabende symbol for identitet mellem vækst og tilegnelse i Karls liv, når Karl, gestaltet som en barfodet, proletarforknyttet knægt, sidder og drømmer i træet, og når lærerinden læser en stump af »Niels Holgersens vidunderlige rejse« for ham i den lille skolestue foran. Træet skaber både en idé og et billede af proletarbarnets opdagelse af en helt ny verden gennem bogen og det beskytter mod fattigdommens sociale og menneskelige trusler.

Men træets forgyldte grene er for korte til parolerne. »Kundskab er magt« har lærerinden som motto, men viser snarere ved sin opdragelse af Karl, at kundskaber kan give identitet. Træet står der indifferent, mens den bevidste proletar med knyttnæver i lommen kræver arbejderkundskaber i skolen. Og det gør det fortsat, da den sortklædte præsteautoritet udlægger kundskabens træ som et rent syndefaldssymbol.

Der er nu engang skabt en stemning omkring liv og tilegnelse, som ikke dækker hverken de politiske eller religiøse paroler. Men den mangelfulde dækning er også en pointe. Bogkundskaberne kan ikke erstatte det levede liv, hverken kærligheden eller klassekampen kan man læse sig til.

Karl har fået skyklapper på, men når dog at finde sin pige på sin sky og kejtede facon i »Folkets park«, men klassekampen, som han jævnligt konfronteres med, bider ikke på ham.

Den blomsterløse tid

Så forsvinder træet. Og hermed også interessen for *individet* Karl. Nu er vi i 2. akt i et diskussionsdrama, hvor der i stedet for personer gestaltes personifikationer af ideer og principper, og her må Karl, der nu er udklækket folkeskolelærer leve videre på scenen som type på en pædagog, der forsøger at fastholde sine principper i konkurrence med de andre: højrefløjens spanskrørspædagogik og især: de socialdemokratiske skoleideer fra efterkrigstiden til i dag, som Fria Pro tilegner størsteparten af deres ironi, satire og indignation.

Tage Erlander åbner 2. akt i vel-lignende karikeret streg. Han søger ideer til skolereformen: enhedsskolen. Fra den ene side kommer en dansende bajads med paryk og 1700-talskostume broderet med papirark og byder sig til. Det er en komposition over Rousseau, der vil sælge sit barn- og naturevangelium til Erlander. Fra den anden side Pestalozzi i sort kalot, der dunkende tungt med stokken erindrere om det møjsommelige oplysningsarbejde i det fattige barns tunge hverdag, en pædagogik bygget på moral, strenghed og kærlighed fra 1800-tallet. Erlander vælger Rousseau, naturligvis i en tillempet, teknifice-

fortsættes næste side



Skolen oppefra

Fortsat fra foregående side

ret form, og det bliver grundlaget for den »lad stå til«-pædagogik, som Gunnar Ohrlander og Fria Pro oplever som skoleondets rod, værre end noget højre kan finde på. Karl skal manipuleres ind i den ideologiløse og pensumfrie enhedsskole med dens to »udarter«: showpædagogikken og kreativitetspædagogikken. Karl shines op af modefolk til en »forestilling« med klassen i leopardskinsjakke og fin mappe. Han slæbes modvilligt ind i lærerforsamlingens sensitræning, hvor lederen bruger trygheds- og sanseøvelser som påskud til at overgramse kvinderne. Alt imens »lad-stå-til«-pædagogikkens resultater i skolen — hærværk og vold — lærercommentarer forløbet fra kulisserne. Karl finder sit 3. standpunkt i en idé om anskuelighed og memorering.

Heller ikke det er ideelt: han får ideen liggende på gulvet efter et fald fra et par stole, som hans kone har anbragt ham på, for at han dog endelig kan se hullerne i taget. Nu ser han dem, men i stedet for at reparere taget vil han nu iværksætte sin nye indlæringsmetode, den med anskueligheden.

Karl ænses hverken hjemmefronten, klassekampen eller børnenes sociale problemer, kun den moralsk engagerede opdragelse med kundskaber i. Karl må abdicere fra katederet og står så der træt og skæviskuldreret og samler stykkets morale, der omtrent lyder: der må kunne bygges på en lærertype som mig, der ser barnet som et sprødt ler, man kun kan forme og respektere ved at stille krav til det.

Barnet har ret til kundskaber.

Det tøjlede

Det kan være lidt meningsløst at hævde, at der her er tale om to dramaer, fordi det er en dramatik, vi efterhånden har mødt så ofte før i 70'ernes gruppeteater, at det må siges at være en genre for sig. Mest storslået oplevede vi formen i det store spektakulære svenske teltprojekt: *Vi äro tusinden* for nogle år siden. Her blev ligeledes den enkeltes historie: proletarpigen Ellens opvækst og liv fra århundredeskiftet opgivet ca. halvvejs til fordel for hurtig tegnede figurer og karikaturer fra historiens kamp- og magtcentre. Men det er en form, der efterlader et savn. Ikke mindst i dag, hvor vi har brug for mere nuancerede kritiske billeder af virkeligheden.

Ingen teatre har som gruppeteatrene i 70'erne mestret at fremstille en dialektik mellem individ og samfund i forenklingens klarhed og kortscenens form. I tidens løb har der været en række interessante oplæg til et episk drama, der ikke har noget med Brechts episke teater at gøre, men nok tilhører samme tradition. Når det så ofte er blevet ved oplægget, skyldes det, at politikken og diskussionslysten har taget magten fra lysten til at fastholde en dramatisk synsvinkel. Individet slippes, dialektikken mellem den lille og den store historie forskydes ud på klassekampens store scene mellem kampindstillingerne her.

Det har hverken været dårligt eller forkert, men et led i en proces i teatrets livtag med virkeligheden. Men i dag, hvor politikken, ikke mindst på venstrefløjen er helt uigennemsigtig og opsplittet, kommer de kunstneriske problemer ved genren og dens stil *agit-prop* tydeligt frem. Ikke mindst i *Den blomstertid nu kommer*, der bevarer agit-prop i ren form. Kortscener, parallelsener gerne både to og tre i



Hjemkundskabslærerinden med en kollega.

bredden, aldrig i dybden, med kontraster vendt ud mod publikum, ikke mod hinanden. Hurtigt tegnede figurer, masser af rolleskift; åbent scenemiljø med antydninger. Sange, der bryder ind og samler alle i tableauer. Det hele båret frem i rask tempo af ironi, satire og indignation.

En frontalstil, der kræver sit publikum frontalt, dvs. et usædvanligt homogent publikum, som kan mobiliseres som et kollektiv i samklang med det, der er på scenen. En tysk teateraktivist og dramatiker i 20'erne sagde begejstret om agit-prop, at den satte tese og antitese

på scenen, mens publikum gjorde syntesen i salen. En sådan enestående sammenhæng mellem æstetik og politik er der ingen anden teaterform, der kan opvise. Men kan vi ikke som publikum mobiliseres — og det kan vi ikke i dag — leder vi i stedet efter nuancer og udtryk på scenen, der ikke findes, fordi agit-prop aldrig har tænkt sig at vise dem. Den er en forside-æstetik, der notorisk bygger på fortrængning, ikke fordi den er indskrænket, men fordi den har valgt at gøre det. Entydighed, oplevelses- og følelsesmæssigt er dens mål i hver eneste scene. Blot

et enkelt eksempel fra *Den blomstertid*:

Karl har sin første time som folkeskolelærer, engang i 50'erne må det vel være. Børnene sidder ved deres pulte (låger i scenegulvet), mens Karl spankulerer omkring sit kateder og vil have dem til at rejse sig op og sige godmorgen. Men de fniser bare og gør nar af ham bag hans ryg. Her er mange dramatiske muligheder, men det må der ikke være.

I en parallelsener står hans kone og stiller spørgsmål ind i skolescenen til ham: hvorfor vil du have, de skal rejse sig op, Karl, hvorfor skal de sige godmorgen, etc. Hun båndlægger Karls og vores bevidsthed. Oplevelsesresultatet bliver: Det er synd for Karl, at han bliver en fiasko, men han må se at blive en mere tidsvarende pædagog.

Det ikke tøjlede

Men bibetydninger kommer der jo alligevel, for ikke alt kan lægges ind under en oplevelsesstrategi. Nogle af dem, endda ret påtrængende. F.eks. i kvindebillederne i denne forestilling. Fria Pro har naturligvis ikke overladt kvindepolitikken til sig selv. Men kun én figur er optaget i deres politiske æstetik, og det er den stålsatte kadre. Hende, der med hænderne i siderne som en bunden urkraft slynger de politiske krav og den sociale indignation ud fra scenen. Alt andet, kvinderne laver her, tegner konturerne af en kvindelighed, der ikke overstiger de hvide ankelsokkers niveau. De nuser og pusser omkring Karl Bengtsson både som fnisende skolepiger og som voksne kvinder. Det er synd og skam, for Fria Pro har stærke og dejlige kvinder.

Stræber en sådan forestilling efter entydighed i udtrykket, må man til gengæld sige, at dens resultat eller den diskussion, den kan vække i offentligheden, i høj grad kan blive tvetydig. Fordi den på sit abstrakte skolepolitikniveau kræver kundskaber og eksamen ind i den svenske folkeskole i 1982. Ganske vist må man forstå, at det er for at styrke de svage i skolesystemet. Men hvor er forskellen på højrefløjens

krav om karakterer og fast pensum og dette standpunkt, hvis sociale indignation alene er hentet fra 30'ernes arbejderklasse og dens krav om kundskabstilegnelse og viden for fattige børn dengang. Kundskab er magt var dueligt slagord for en klasse i en veldefineret kulturkamp i 30'erne. I dag kan det komme til at betyde nøjagtig det modsatte i den tilsyneladende klasseløse enhedsskole: Mere magt til dem, der kan i forvejen og endnu færre chancer for selvtillid for dem, der ikke kan. Den aktuelle arbejderklasse, som Fria Pro solidariserer sig med, er også forsvundet i abstrakt (skole)politik.

Jeg vil håbe for Fria Pro, hvis de kommer til Danmark, at Erhard Jacobsen *ikke* ser deres forestilling.

Under beherskelsens niveau

Forestil dig på et podie, ved et kateder, på en scene eller i en forsamling, hvor du skal gennemføre noget og genkald dig de sekundvise fornemmelser af, at det hele bryder løs, det der ikke *må*, fortrængninger, angsten, synerne. Prøv at fryse den vibrerende fornemmelse, inden du får den overvundet: kropens særlige anspændthed, antennerne helt trukket ud, sanseapparatet skruet op på fuld volumen. Det dunker i hovedet efter en idé til at kontrollere situationen. Har du det? Ja, så er dit sind parat til *Fläskhästarna* på Unga Klara.

Her får du den følelse spændt ud mellem to poler af lyd i højeste alarmberedskab og stilhed, mens du involveres i en aktion og et omsluttende billede af alt det, der er brudt løs og den desperate kamp for at betvinge fantomerne og gennemføre det, der er pålagt af indre og ydre tvang.

Vi føres på plads i en stor, sort hule, der viser sig at rumme de tilsovede, halvt nedbrændte rester af skoleinventar: væggene beklædt med sorte stencils og A4'ere, rester af et par orgler og noget, der ligner et kateder strøet i rummet. Langs den ene væg sortsvedede lærerregler, der kun kan åbnes med brækjern. Det ulmer stadig herinde. Et

Det er hårdt at være lærer — også uden smudstillæg.



par »eksplosioner« gør hver gang mere rum synligt. Til slut er hele den store tidligere automobilhal én stor ruin med brændte landkort draperet ned fra loftet, et stort udspændt fiskenet med bøger, hulter til bulter og på et tidspunkt en lærer, der spræller i det.

Alt er skolemateriale, men en række associationer melder sig: til ruiner fra en svunden tid, et spøgelseshus, et rædselskabinet — et teater.

De eksplosive udvidelser af rummet giver forestillingen en slags struktur i tre etaper, eller måske fire, for den ender ude på gaden. I løbet af dem føres vi oplevelsesmæssigt gennem skolen og dens skematimer som et sanseligt og (over)følsomt sted. Skolen lyder: skrig og tramp fra 200 elever, en disciplineret lyd fra lærerværelset, en uhorlig hvisken fra en elev, der skal svare. En sprukken stemme fra en lærer, der har talt og talt. Disco-dunk fra transistorer, og så stilheden, der måler afstanden mellem skolen og livet uden for som uendelig. Skolen lugter, så der må bruges gasmasker. Her er spøgelse og her ageres i højt gear. Ind imellem stilheden som før og efter en kamp. På rejsen gennem skolens sanselighed — den gøres ikke bogstavelig, for vi flytter os kun 90°, når ny brandtomt indtages — føres vi af et lærerteam på 6 plus et spøgelse fra fortiden. Med dem lider og kæmper vi os gennem skoledagen i ruinerne.

Men tro ikke, det er en tragedie, vi overværer. Det er en grotesk komedie, gennemsyret af ironi og humor. Ikke mindst på grund af spillestilen.

Unga Klara har en kropslig stil, men deres kropssprog er konkret og let forståeligt. Der er noget western i dem: tre skud fra hoften, men de hurtige reaktioner er under fuld kontrol. I denne forestilling bruger de kropstrykket maksimalt. Nervesystemets impulser sendes direkte ud i en præcis markering. Her er de følsomme lærere som gennemførte figurer, alle med snært af noget, der hører læreren til som type: en fin hvidklædt rektor, som helst vil have det hele på fransk, et par nybegyndere, som har gode ideer og entusiasme, et erfarent lærerpar med færre illusioner og en hjemkundskabslærerinde med mottoet: det bliver, som det bliver.

Slagmarkens energier

Som det absurde teater kan anbringe personer i et scenemiljø uden de agerer i det efter dets pålydende, således færdes disse lærere i ruinerne, som om intet var hændt. Det er vilkårene. For verden kan forgå, som de siger, men timerne må bestå. Tvangen forhindrer dem i at se. Og der er netop spændvidden mellem lærergerningens indbyggede tvang: kundskaber skal indpodes, og det, der i skolelivet modarbejder den, ikke mindst angsten for ikke at slå til over for eleverne og kollegerne. Den spændvidde, der giver forestillingen sin ustandselige »high energy«.

Fortid og genkendelse er kappet af på forhånd. Det viser sig under præsentationen af lærerne, at de alle er nye på stedet. Papirerne på dem er låst inde på rektorkontoret og ingen nøgle er efterladt. De har ganske vist et navn og et fag, men det giver dem ikke identitet i en moderne svensk enhedsskole. Klokken ringer til time. Et kampsignal, et fysisk chok og de bryder ud i et oratorium, stemmer, lyd og orgel omringer os i rummet. Hvad vil der ske i mødet med eleverne i klasseværelset. Hvis blot: »En lyd / organiseret i stavelser / i ord / meninger, / forståeligt / De taler, de svarer / hvad er der da for grænser / det er let / at være lærer.« Bønnen om at kunne beherske situationen.



To talerør for en ungdomskultur i Sverige

Det er præcist den, der ikke opfyldes her. De er tilbage som efter et første slag. Lærerkandidaten kunne ikke finde sin klasse, der var ingen elever. »Det hænder, du må gå ud og lede efter dem og sige til,« siger kollegaen. Andre har hørt bankesignaler, hemmelige meddelelser: »Jeg er låst inde i materialerummet.« Deres fine lærertøj er ved at hænge i laser nu, hvor de kommer i procession med hver sin ødelagte undervisningsrekvisit: en flækket skulptur, et flosset landkort. De er på spor af en fortid, af nogen, der har været her før, i materialerummet. De finder et skelet. Wauw. »Det er en kollega, det kunne være dig, det kunne være mig,« gisper lærerinden. »Det er homo sapiens. Det skelet vi bruger i undervisningen. Uden tvivl. Homo sapiens,« siger den kloge lærer.

Hvad en lærer kan finde på

Men vejen til fortiden er klar, og ind kommer nu et spøgelse brusen- de på skinner i loftet med hovedet nedad. Han kommer elegant på benene. Adjunkt Ruin. Deres gamle lærer og største skræk. Han er en lige så blandet figur som han ser ud. En klovn, en nar, en profet i lyserøde balletsko, hvidmalet ansigt og for stor sort habit. Han kommer både fra fortiden og fra de indre skolelærerlandskaber og kan udøve adskilligt over de hudløse lærere. Giv den stroppe, udøse mildhed, falde mystisk ind i sig selv. Som ruin af et gammelt dannelsesideal kan han de gamle lærerattituder og overgribende metoder, f.eks. den med at få talrækken, grammatikken og sproget indeholdt i verdens skabelse. Han kan holde en demagogisk og monologisk stil som reminiscenser fra en tid, hvor autoritet,

kald og metode gik op i en højere enhed.

Hvad med de yngre lærere, der har valgt ikke at tro på noget. »Ingen drømme. Lugtfrit.« De kan naturligvis ikke bruge den stil, men opfindsomme er de ihvertfald i deres moderne metodefrihed. Alle kneb gælder, når kundskaber skal sniges ind i hovederne på eleverne. Hjemkundskabslærerinden holder sine timer på blankvers. Eleverne tror, de har konsumentkundskab. I virkeligheden lærer de Shakespeare, siger hun stolt. Lærerkandidaten bruger en ged i musikundervisningen. Det skulle være så godt det med pædagogikken og naturen — et forsøg værd? Usikker er han derimod ikke i en ustyrlig morsom katedersituation, hvor han rablende præcist forsøger at indfange alle de kommunikationsveje, der går i et klasseværelse. En time i geografi: »Nævn tre større byer i Manchuriet og 4 trævareproducerende stater på den sydlige halvkugle. Hvad sa' du? Har du glemt bøgerne. Kedeligt. Vil Sven dér være så venlig at spytte ud tyggumm. Du kan hente bøgerne i dit så er det på tide at komme ud og hvorfor kommer du fo jo ... det var altså Manchuriet ... hvis du spidser blyanten, så kan du vel ... hvor er Erik forresten ... gå og hent bøgerne håber det ikke er noget smitsomt ... nej, jeg så ikke Dallas i fredags ... hvorfor kommer du her så sent, kan du forklare det? ... Sue Ellen så lad være at gå til gymnastik det er let, tryk på pennen Manchuriet var det etc.«

Kan man ikke længere bruge den demagogiske autoritære form, er der en anden variant: den inderlige overtalelse, som vores pjaltede lærer i indledningen til artiklen her demonstrerede. Eller fortælle en hi-

storie, f.eks. et eventyr om flæskeheste, binde eleverne (os) med historiens fascination, så længe den varer. Nogen mening behøver den ikke have. Men under alle fiduserne vibrerer kampen for at få betydning og identitet — lærer eller ikke lærer. Den er genkendelig.

Nu brænder den

Men kampen får en udgang. Det sørger adjunkt Ruin for.

Selvom lærerteamet dræber ham i slowmotion — han har jo ingenting at gøre i den moderne skole — opdager Ruin ikke, han er død. Så let slipper man ikke af med sine spøgelse. Senere forsøger de at begrave ham i en plint sammen med skelettet og med et begravelsesritual som over en kollega, der er omkommet ved en arbejdsulykke i skolen.

Men Ruin forsvinder først, da han har fremstillet den mest sande indlæringsmetode og derefter kaseret den som ligegyldig, for virkeligheden er en skole, der brænder. Herefter maner han sig selv i jorden med et ubeskriveligt selvmord (en pegepind langsomt op gennem kroppen). Så indstiller lærerne kampen. Rektor Ingabritt river det sorte tæppe ned, som har tilsløret bilhallens store udstillingsvindue: »Riv murene ned. Lad virkeligheden erstatte skolen«, foreslår hun. De vover sig ud på gaden. Den rigtige, Sweagatan. En sidste ironi: vi bliver tilbage i ruinen og kikker gennem ruden på dem. Det er dog næppe Ingabritts antiskoleprogram, der er stykkets morale. Hvis det har nogen, er det mere enkelt i retning af: nu er der fri passage begge veje. Skolen her, virkeligheden der, med andre ord: skolen er blevet virkelig.

Fläskhästarna skal mødes på op-

levelsnesniveauet, der, hvor man kan håbe at nå unge, der ved, hvad skolen som oplevelse er. Her er nok at reagere på. Skoleungdommen er ikke blot til stede som lydkulisser og angstprovokationer i lærernes bevidsthed. De sidder i salen som vidner til et underbillede af deres skolevirkelighed, genkendelig på flere niveauer.

Det har været et eksperiment for Unga Klara at få skolebørnene til at acceptere dette med de midler de nu engang har på teatret: at vise billeder og spille følelser ud på fuld volumen. Eksperimentet er faldet forskelligt ud. Nogle elever har (på de voksnes vegne??) set denne skoles undertekst som en fordrejet virkelighedsimitation. De har skrevet til teatret: vores skole er i hvert fald ikke sådan et beskidt sted, og vores lærere ikke sådanne neurotikere. Andre har modtaget provokationen, som jo egentlig kun består i at møde dem på lige fod med et udspil. De har svaret: sådan er det, livet på vores skole. *

To teatre — to forankringer

Hverken *Den blomstertid nu kommer* eller *Fläskhästarna* er skoleteater i den form, vi efterhånden er fortrolige med. En problemorienteret indfaldsvinkel til sociale, følelses- og kammeratskabsmæssige problemer, knyttet til bestemte aldersgrupper og set ud fra deres synsvinkel. Begge forestillinger har valgt den voksnes synsvinkel med læreren som ledefigur, og det er skolen som helhed, der interesserer dem. Ingen af dem vil vise, hvordan skolen bør se ud i dagens Sverige eller give normer for den »gode lærer og den rigtige pædagogik«. Fria Pro

fortsættes næste side

Skolen oppefra

Fortsat fra foregående side

udbygger ikke deres pædagogiske alternativ konkret. Karl er jo ikke uden videre idealet. De vil hellere diskutere skolepolitik i offentligheden. Unga Klara vil slet ikke diskutere om skolen og lærerne er gode eller dårlige, men have os til at acceptere skolelivet som en realitet, en proces.

Ingen af dem føler sig trygge ved den moderne enhedsskoles ideologiløse overvej og begge lægger skolen i ruiner. Den ene forestilling rigtig nok mere gennemført end den anden. Men mens Fria Pro ser skolehærværket som et resultat af »Lad stå til«-pædagogikkens slappe krav til børnenes kundskabstilægnelse, er skoleruinen på Unga Klara også en sammenfattende metafor for den mislykkede samklang mellem skolens kundskabsformidling og de kundskaber, børn faktisk har. Årsagen skal næppe søges i den ene eller anden pædagogik eller indlæringsstrategi, men i selve tilværelsen som proces, hvor børn isoleret fra voksenverdenen erhverver sig kundskaber om livet på deres fæcon. *Fläskhästarna*s kritik rækker længere end til skolen mod det moderne samfunds svælg mellem børne- og voksenverdenen.

Som teatre står de i forhold til skolen frie af bestemte forventninger: Fria Pros forestilling er ikke designet til skoleungdommen specielt, og *Fläskhästarna* absolut ikke som et debat- eller undervisningsoplæg i en skoletime på högstadiet. Men ingen af dem er flydende øer uden forankring. *Den blomstertid*

nu kommer lægger ikke skjul på sit tilhørsforhold til den del af venstrefløjen, som har mødt kriseårene med krav om genetablering af normer og synspunkter, som arbejderklassen stod for i 30'erne og dengang havde sine grunde til dette. Det vil sige et sted tæt på det svenske kommunistparti SPK, der i dag både vender sig mod hårde stoffer, pornografi og USA-flipper i samme pulje. Unga Klara kan ikke på samme måde tages til indtægt for et parti eller bestemte bevægelser:

»Man kan sige, vi er forankret i 68-traditionen, i noget vi kan sætte på begreb som »socialistisk frihed«, sider Per Lysander, forfatter til *Fläskhästarna* og dramaturg på Klara. *Flere bevægelser har i tidens løb støttet os, f.eks. VPK eller kvindebevægelsen, men de har opgivet os igen, fordi vi ikke har kunnet/villet leve op til deres krav om entydighed. Vor loyalitet og solidaritet omfatter mere en barndommens politik. Men vi mener det er op til os selv, hvordan vi vil formulere den på scenen. Vi er antipædagogiske på en måde. Teatret er en oplevelse og erfaring i sig selv. Men teatret og kunsten indeholder en type kundskaber, der på mange måder ligner dem, børn erhverver sig selv. Her vil vi gerne møde dem, hinsides de gode hensigter.*

To teatret med udgangspunkt i 68-traditionen. De er gået hver sine veje, politisk og kunstnerisk. De skal ikke her stå som repræsentanter for det svenske alternative teatermiljø i dag, men have lov at stå for sig selv og antyde en spændvidde i et teatralt møde mellem 68'erne og næste generation. Her har de vidt forskellige styrkemidler at byde på. Fria Pro vil styrke ungdommen ved at give dem skolekundskaber. Unga Klara ved at respektere de kundskaber, de har.

Get that feeling!

Gad vide, hvad ungdommen vil 68'erne. Stockholms undergrund f.eks. Ja, det er jo for det første tunnelbanen. Denne statelige stads officielle underbillede, som man gysende suges ned i af rullende trapper og gange og ind i grønne, røde eller terracottafarvede grotter, forstærket af neon. Ved nedgangen står afrikanerne i kioskerne og ved billehullerne. Men man kan også møde akademikere, der distraet lægger Hegel til side for at billettere. Moderne kunstnere har fået lov til at udfolde sig her i de sprængte klippehælvninger og kappes med reklameindustrien om undergrundspublikums opmærksomhed. Her kommer alle i en evig rullende neonbelyst strøm: pæne kontor-mennesker, børn, pensionister, pun-kere. De sidste sætter deres præg på neonbilledet sent om aftenen, men også på gadebilledet om dagen. Punkten, den løse etikette på en ungdomskultur, metropolerne, en storbyfeeling, udtrykt i en æstetik, der synes at kunne bruge adskilligt fra forudgående generationers stil i vilkårlig rækkefølge. Skodesløse kostumer til begge køn: habitjaker, spidse sko, bukser i ballon eller snævre som gamacher holdt sammen med sikkerhedsnåle, huller her og der. Ultrakort farvet hår og så de sminkede ansigter, som om det var statister i en kabaret fra 20'erne. David Bowie ... ikke forknytte, ustandseligt i bevægelse. I et æstetisk opgør mod den gamle hippiegenerationens puritanisme i 70'erne.

Jeg følger sådan en punkerstrøm op i dagslyset og går efter et par stykker ind i en »Bistro Bohème«. En pastelfarvet spejlbeklædt café med høje, hvide stole, hvor små femmes fatales sidder livstrætte og ser sig selv i spejlets fordobling. Bredt farvede øjenbryn, store røde læber, cigaretrør, sorte gamacher og vippende spidse støvler. De kunne sagtens være högstadieelever. Alle i rummet er gestisk nærstyret af den nyeste punk og funks infernalske decibel over højttaleren. En gammel 68'er føler sig godt udenfor her og så samtidig en snigende fornemmelse af et déjà vu, som at blive flyttet et sted tilbage til 20'ernes bohémeliv og dets udlevelse i dekadencen. Jeg tilhører en generation, der altid har skullet forstå, hvad der skete rundt om en. For at bevare selvkontrollen? Bag denne her 20'er association er nok bare den triste konstatering af ikke længere at tilhøre første generation.

Gaden er denne ungdomskulturs scene og medium. Men den interesserer sig også for teater at dømme efter dens talerør tidsskriftet NIO NIO. Her kan man i det sidste nummer finde en artikel om den franske teatermand Antoine Artaud under synsvinklen: teater for den højre hjernehalvdel. I den skulle især den ikke-verbale intelligens husere, dvs. tolkning af komplekse lydmønstre, rumopfattelser og tolkning af synsindtryk ud fra et helhedsperspektiv. Efter sigende er reklameindustrien også vældig interesseret i denne halvdel. Billeder, oplevelser, æstetik, lad det strømme hvorfra det vil, synes kulturprogrammet at være.

Skulle disse unge, der naturligvis hverken udgør Stockholms eller Sveriges ungdom, men er mest iøjnefaldende for turistene, skulle de have brug for at gå i teatret sådan i gammeldags forstand, tror jeg i det mindste *Fläskhästarna* ville tiltale de højre hjernevridninger. □

PS. I sidste nummer gjorde vi Per Lysander til forfatter af stykket »Sprit«. Der er han ikke, men var dramaturg på forestillingen »Sprit« på Unga Klara. »Sprit« er skrevet af Börje Lindström. (red.)

Repertoirenyt ★ Repertoire

Repertoirenyt er en løbende orientering om tilføjelser, ændringer og korrektioner i forhold til det repertoire, der er anført i repertoirebrochuren TEATER 1982-83 (»Den røde brochure«).

Som det gælder for repertoirebrochuren kan det ikke garanteres, at alle de omtalte forestillinger under repertoirenyt er refusionsberettigede i henhold til teaterlovens § 16 d.

I det hele taget er hverken redaktionen, Samarbejdsudvalget eller Børneteatersammenslutningen ansvarlige for de omtalte forestillingers kvalitet, politiske holdning eller pædagogiske udformning.

Teater- værkstedet Den Blå Hest

Postbox 208, 8000 Århus C.
Tlf. 06-13 25 15

Argonautertoget

»... myten er det nærmeste vi med sprogets hjælp kan komme den absolutte sandhed.«

Amanda Coomaraswamy

Argonautertoget er baseret på en gammel græsk myte om helten Jason og om hans enestående og eventyrlige rejse for at erobre skindet fra den gyldne vædder.

Jason er den retmæssige arving til tronen, men hans farbroder, der har taget magten i landet, tvinger Jason til at bestå en vanskelig prøve, førend han kan blive konge: han skal drage til det fjerne Kolkis for at hente »det gyldne skind«.

Jason bygger skibet »argo« (= det hurtige) og drager ud på det farefulde »Argonautertog«.

Mange prøvelser kommer han ud for, og med prinsesse Medeas hjælp og heksekunster erobrer han »det gyldne skind« og vender sammen med Medea hjemad. Fra nu af er han afhængig af hende, og hendes påvirkning har umyndiggjort ham.

Myten om Argonauterne og Jasons rejse efter »det gyldne skind« var i Grækenland ligeså velkendt og elsket som Homers »Odysseen«, og der er mange ligheder mellem de to store rejser. Men Jasons og Medeas historie er ældre end Odysseen, hvori der fortælles, at en ballade-cyklus om skibet Argo's rejse var »på alles læber«.

Som alle andre myter, legender og eventyr indeholder Argonautertoget mange tolkningsmuligheder. Vi bestræber os på at holde forestillingen lige så åben som selve fortællingen er det. Argo's rejse bliver for os til publikums og

hver enkelts rejse, det både i bogstavelig og overført betydning.

Et af de grundlæggende spændingsforhold i forestillingen ligger i mødet mellem Jason og Medea, sol og måne, det lyse og det mørke.

Den kortvarige forening af disse modsætninger sprænges i slutningen af historien på meget dramatisk vis.

Forestillingen har en visuel karakter, der består af sceniske billeder, symboler, farver, rekvisitter, kostumer og store bevægelser i rummet, som også kommer til at involvere publikum. Udreisen såvel som hjemrejsen har forskellige spillesteder, og bevægelsen mellem disse indeholder en dramatisk handling.

Musik og lyd danner en anden vigtig del af helheden, og stemningen understreges yderligere af det natlige sceneri, hvori forestillingen bliver placeret.

Spillet om Argonauterne inspireres af dionysiske processioner, fra hvilke de ældste, græske teaterformer udsprang, fra de senere katolske optog og fra den nordiske solvogns rituelle rejser.

Varighed: ca. 1 time 30 min.

Pris: kr. 10.000 + 22% moms, ialt 12.200 kr.

Cirkus 3

v. Jan Kierulf
Engelsborgvej 33, 2800 Lyngby

Cirkus 3

(for aldersgruppen 3-9 år)

Cirkus 3 startede for et par år siden bare for sjov (det er det forresten stadig). Der var nogle, der skulle bruge underholdning til en amatørfestival i Birkerød. Det blev en stor succes, og kort efter var der i nabobyen Farum et andet arrangement i samme stil, hvor Cirkus 3 igen optrådte. Sådan kom der så efterhånden flere efterspørgsler, hvilket til sidst bevirkede, at Cirkus 3 satte sig sammen i en svensk ødegård julen 80 og lavede detnummer de nu kører med.

Cirkus 3 er et traditionelt gammeldags klovnenummer med de tre typiske klovneskikkelser.

Der er de to dumme, søde klovner, som overhovedet ikke vil nogensomhelst noget ondt. Binalto og Charlie — og den alvorlige, selvoptagede, musikalske, hvide klovn Alfredo.

Handlingen er følgende:

Binalto og Charlie kommer ind og hilser på børnene og hinanden. Viser så hinanden nogle forskellige numre. Det være sig: Trylle en finger til to — mime jonglering med æg, glaskugle, tygegummi, ballon. Balancere med en spand vand på et kisteskaft. Og gå på line.

Lige pludselig kommer Alfredo så ind — højt syngende og spillende på guitar — totalt ligeglad med de to andres optræden. Nu skal børnene nemlig høre operra, og Binalto og Charlie skal bare sætte sig og være stille. Det kan de jo selvfølgelig ikke, og de forstyrrer ham

Stanislavskijs Teaterreformer

af Mogens Karlsen.

- er en introduktion til Stanislavskijs »System«.
- er udgivet på Institut for Dramaturgi, Willemoesgade 15 D, 8200 Århus N.
- kan rekvireres gratis på ovenstående adresse.

Teateruddannelser – men hvor?

Som studievejleder på Institut for Dramaturgi, Århus Universitet, modtager jeg ret ofte henvendelser om teaterskoler, mimeskoler, dp-skoler mv. i USA/Europa. I den anledning har jeg påtænkt at få opbygget et ajourført kartotek over ovennævnte uddannelser i Europa/USA, men iøvrigt også uden for dette geografiske område. Jeg håber, at alle læsere vil hjælpe mig i denne opbygning af et teateruddannelseskartotek ved at indsende adresser/materialer mv. til undertegnede på følgende adresse:

Studievejleder Bendt Lund Nielsen
Institut for Dramaturgi,
Willemoesgade 15 D, 8200 Århus N.
Tlf. 06-13 67 11, lokal 194.
Kontortid: torsdag kl. 13-15.

KURSER

Dansk Amatør Teater Samvirke (DATS) arrangerer hvert år en række kurser i sommertiden.

I år er der f.eks.:

UNGDOMSKURSUS 27/6-4/7

KLOVNERI – GØGLERI 3/7-9/7

EGNSSPIL 27/7-2/8

Kontakt DATS og hør om kurserne og nærmere betingelser — tlf. 04-65 11 03.

Cirkus 3



Repertoirenyt ★ Repertoire



Teatergruppen Dueslaget

med et båthorn og et andekald, så han bliver rasende. Det ender dog med, at operraen lykkes ved hjælp af børnene, Binalto og Charlie og selvfølgelig Alfredo. Det næste der sker er, at Charlie og Binalto har badebukser på inden under, men de kan ikke svømme. Dette medfører en forrygende scene, hvor Alfredo forgæves prøver at lære dem at svømme. Men Charlie og Binalto forstyrrer og afbryder med diverse vandsprøjt, hentning af svømmeudstyr, misforståelser osv., osv. i en så stigende grad, at Alfredo til sidst bliver så rrasende, at han opgiver svømmeundervisningen og fortæller, at han har fødselsdag, og at han havde tænkt sig at dele sin fødselsdagsskage med dem, men »Nu han spise den selv« Resten skal ikke røbes her!

Formålet med stykket er at få børnene til at indse, at man selvfølgelig godt kan lave teater selv uden at være professionelt uddannet i f.eks. jonglering eller gå på line. Det gælder om at sige: »Det der — det gør vi, og så gør vi det.« Samtidig prøver gruppen også at inddrage børnene så meget som muligt, så de bagefter føler, at de har været med.

Cirkus 3's baggrund er, at alle tre til daglig arbejder med børn. To af dem er samtidig musikere — og Jan spiller fodbold.

Teatergruppen Dueslaget

Hestekøbgård, 3460 Birkerød
Tlf. 02-81 99 44

Hvor er min skytsengel?

Forestillingen *Hvor er min skytsengel?* om hvad 8-årige Maja, der bor sammen med sin mor, føler og oplever, da hendes

mor en dag kommer hjem med en kæreste.

Forestillingen får en ny skuespiller pr. 16/8-82, idet Anne Grete Lænkholm overtager Mè Michelsens rolle som moderen Anna.

Forestillingens turnéperiode i efteråret 1982 bliver:

Vest for Storebælt: ugerne 33, 36, 39, 43, 46.

Øst for Storebælt: ugerne 32, 34, 35, 37, 40, 41, 44, 45, 47.

To mand frem og tilbage

et spil om magt og afhængighed i et venskab.

Som det kan læses mere udførligt andetsteds i dette nummer af Børneteateravisen, har vi valgt at ændre aldersgruppen for denne forestilling til »fra 12 år«.

Musikteaterforestillingen »Det kører bare!«

Forestillingen spiller stationært i Huset Teater i København i perioden 20. aug. til 5. september og kan herefter bestilles på turné således:

Vest for Storebælt: uge 37.

Øst for Storebælt: uge 38 og 39.

Børneteatret Filuren

Vestergade 3 B, 8000 Århus C
Tlf. 06-12 53 66, dagligt 10-16

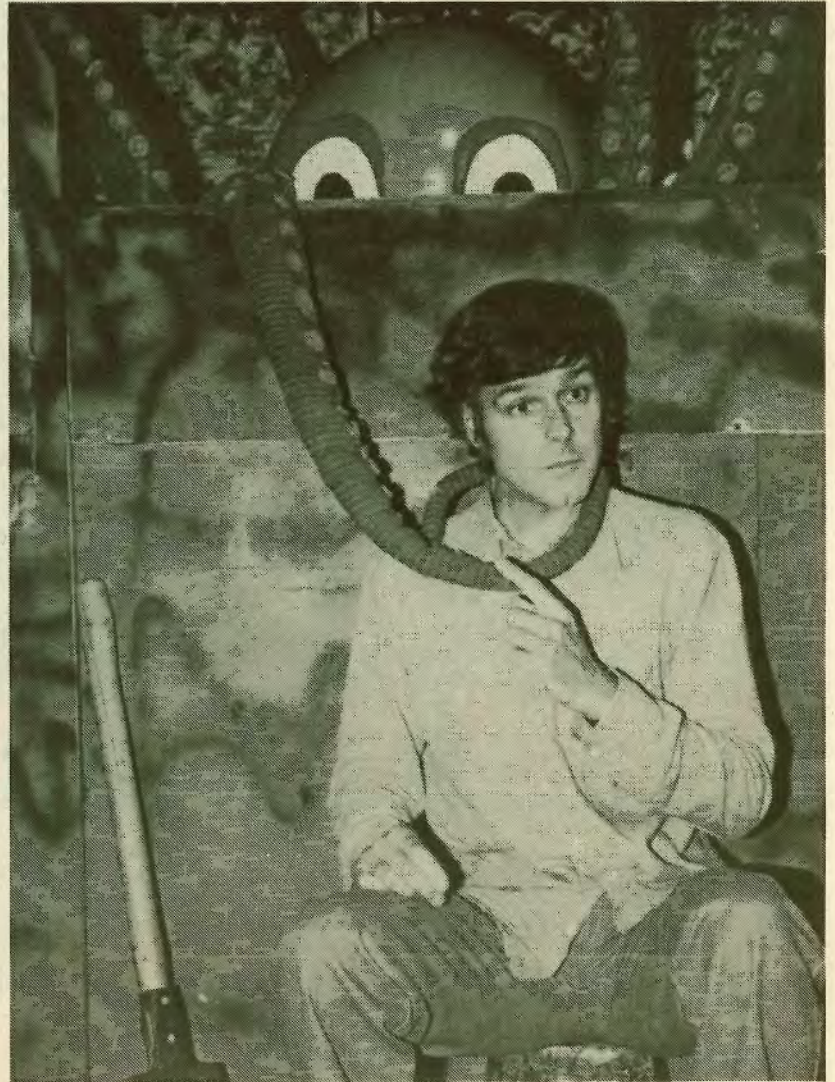
Dag og nat

Rettelse til turnéperioden i den røde brochure:

Forestillingen spiller opsøgende i følgende perioder i sæson 82/83:

4. oktober til 17. oktober 1982 samt 14. februar til 27. marts 1983.

Fire af hovedrolleindehaverne fra teatergruppen Masken.



William McFetrich

Teatergruppen Masken

Østergade 2, 4800 Nykøbing F
Tlf. 03-85 78 81, man.-fre. 11-14.

Jorden rundt i 80 dage

Omkring Maskens store familieforestilling *Jorden rundt i 80 dage*, der opføres i efteråret, er der fremkommet nye oplysninger og visse ændringer, som ikke er medtaget i børneteater-brochuren.

Alle kender Jules Vernes *Jorden rundt i 80 dage*, men for få har indtil nu haft mulighed for at se Leif Petersen/Jesper Jensen/Bent Axens humorfyldte, sprællelevende udgave, der i sæson 1980-81 spillede for fulde huse på Folketeatrets lille scene Hippodromen.

På medbragt podie med publikum på to sider kaster teatergruppen Masken sig nu over opgaven, således at også folk uden for København — især de der bor øst for Storebælt — får en chance for at lære et stykke nyere dansk dramatik med bid og vid at kende.

Rollelistens store persongalleri klares af 7 skuespillere, og 2 musikere tager sig af den musikalske side af forestillingen. Bent Axen har samlet velkendte musikstykker, salonmusik og blandet med nykomponeret musik, som understreger de skiftende stemninger og lokaliteter i den handlingsfyldte forestilling.

Børn fra 10 år vil kunne have glæde af stykket — kort sagt en rigtig familieforestilling.

Spilleholdet kommer til at se således ud: Mette Bentzen, Morten Fussinger, Søren Hellerup, Peter Kær, Palle H. Petersen, Michael Schmidt og Bent Værenstrøm. Instruktoren står Stine Eriksen for.

Manuskript: Leif Petersen og Jesper Jensen

Musik: Bent Axen

Varighed: ca. 2 timer

Spillelokale: min. 20×13 m (til podie og tilskuere), loftshøjde 4,5 m over spillepladsen

Tilskuerantal: max. 300

Aldersgruppe: 10-11 år (familieforestilling)

Turnéperiode: 4/10-15/11 1982

Særlige krav: Total mørklægning, stemt klaver

Medvirkende: 7 spillere og 2 musikere

Instruktion: Stine Eriksen

Pris: kr. 12.000,- + moms kr. 2.640,-, ialt kr. 14.640,-

William McFetrich

Svanemosegaardsvej 15,
1967 København V
Tlf. 01-39 00 37

Cirkus på Jens Hansens bondegård & Den store detektiv

— To dukkespil af William McFetrich

Cirkus på Jens Hansens bondegård handler om rotten Ronald, som lader sig sende som postpakke fra England til Jens Hansens bondegård, hvor han iscenesætter en cirkus-forestilling med dyrene som artister. Stykket blev oprindeligt lavet på Decenter, hvortil William McFetrich var inviteret fra Frankrig af Elsa Gress for syv år siden.

Den store detektiv er en cocker-spaniel, som er en morsom udgave af Sherlock Holmes. Den jagter en forbryder jorden rundt, og i hvert land møder vi et udsnit af befolkningen, der agerer til folkemusik fra de pågældende lande.

Fantasi og humor kendetegner begge forestillinger, der hver har 20 usædvanlige dukker, som danser og spiller til kendte klassiske musikindslag.

Forestillingerne er i fransk stil, og dukkerne er de klassiske marottes, handskedukker og dukker lavet af daglige brugsting. Efter forestillingen kan scenen drejes rundt, og man demonstrerer, hvorledes dukkerne er lavet, og hvordan man manipulerer dem.

William McFetrich har turneret i Frankrig med sine marionetforestillinger for »Univers Enfants« og har lavet workshops for børn og voksne. Her har deltagerne haft lejlighed til at lære at lave deres egne dukker samt lære at manøvrere dem.

Desuden har vi også i år en speciel jule-forestilling, og yderligere oplysninger kan fås på telefon 01-39 00 37 mellem 8 og 11 eller efter kl. 19.00.

Hvad vil vi med børneteater?

Iben Melbye

- har skrevet nedenstående kritik på baggrund af børneteaterfestivalens forestillinger i Hjørring.
- er forfatter til 9 børne- og ungdomsbøger.
- anmelder børne- og ungdomsteater i bladet »Daginstitutionen«.
- har skrevet dramatik til teatergrupperne Skifteholdet, Artibus og Svalegangen og til B&U-afdelingen i Danmarks Radio.

ENDNU et år har jeg med stor nysgerrighed deltaget i børneteaterfestivalen, det er jo her man får muligheden for at opleve udbuddet af forestillinger.

Først og fremmest arbejder jeg som børnebogsforfatter, men jeg kan se nogle lighedstræk mellem en del af børnelitteraturen og børneteateret — selv om medierne naturligvis er forskellige — og har her lyst til at nedfælde nogle af de tanker, jeg har gjort mig.

- Hva' vil vi med børneteater?
- I ikke prioriteret rækkefølge drysser jeg nogle svar ud af ærmet:
- Informere og opdrage.
 - Kopiere/affotografere et stykke af børnenes »virkelighed«.
 - Rokke og bevæge.
 - Underholde.
 - Give en oplevelse.

Men er der så stor bredde i udbuddet? Jeg synes, vi er endt i en lidt fastlåst situation, hvor pædagogikken på den ene side, kopieringsdillen på den anden i for mange tilfælde er blevet en modsætning til kunsten. Og sådan behøvede det jo ikke være. Tilsvarende reagerer vi på fantasi og realisme som modsætninger i stedet for at skabe en fantasifuld realisme og en fantasi, der er forankret i realiteter.

Vi er i Danmark enestående, hvad angår temaer/emner, vi tør behandle og beskrive for børn: skilsmisse, død, seksualitet, angst osv., temaer som er tabuer i meget højere grad i andre lande. Og selv om vi tilhører en kultur, der ikke er meget for stærke følelser som smerte, fryd, lidenskab, angst, vrede osv., så er der dog kommet visse stykker om nogle af disse følelser.

En masse stykker er baseret på opførelser i skoler og til debatbrug for lærere og elever bagefter, men det behøvede jo ikke skabe det lidt snævre udbud i temabehandlingen. Der behøvede ikke være så mange stykker om et efterlyst emne eller idé ikklædt en historie, i værste fald med det pædagogiske eller politiske budskab strittende op af historierne, med »nu skal du høre her, min ven-holdning«.

Der må kunne laves stærke historier, hvor de samme oplysninger og holdninger er dybt integreret i handlingen og sproget og personerne og spillet, og som osse kan bruges til debat.

Socialrealisme er selvfølgelig ikke dårligt i sig selv, men ofte for dårligt lavet. Den genre kræver osse ægthed, dynamik og godt sprog og fremførelse. Jeg synes, der laves for meget teater, hvor man mener man kan kopiere virkeligheden, både virkeligheden og affotografere den. Der laves research og så mener man, at man kan flytte sprog, gestik, historie og personer direkte ind på papiret, ja, sådan kan det i hvert fald virke. Når så researchgruppen ser prøver og bliver begejstrede, så er stykket jo godt nok. Men vel er det ej, det er aldrig nok, heller ikke at man kan svare: jamen, sådan er de jo, sådan gør de jo! Og jeg må tilstå, at jeg synes der laves for mange fattige stykker på den måde.

Undervurdering af børn

Jeg synes selv, det er spændende at gå ud og lave research, men når man har været ude og lyttet og skrevet notater og båndet, så må man lægge stoffet til side, og så må man selv til, der skal ske noget i en selv, og man skal transformere stoffet, ikke bare kopiere. Man skal sparke af fra den affyrringsrampe, researchen er, ellers hæver man sig jo ikke over reportagen.

Ved at gå meget ud på research blandt børn, bliver vi måske nok kloge på børn, men ikke nødvendigvis på at skrive og lave teater. Vi har satset så meget på, at børnene skal have teater, som handler om dem selv og deres virkelighed, men det skal ikke betyde, at vi ikke skal give dem udfordringer, og de børneforestillinger synes jeg, der findes alt for få af. De kan vist hurtigt tælles de frodige, frække, farverige, smertelige og overraskende stykker! Dem med et legende sprog, et sprog med stærke billeder eller med et gennemsigtigt sprog, hvor til-

skuerne digter videre. Der skal være et bagland bag sproget.

Jeg tror, vi undervurderer virkeligheden og børnene. Undervurderer børnenes egne tanker, associationer og billeder. Det bliver skåret for meget ud i pap, hvad tilskuerne skal mene og tænke, føle og opleve. Der bruges for meget étplanssprog, et sprog som bare skal tages på sine øverste knapper, men sådan er virkeligheden jo slet ikke: der er mange sprog mellem os, osse det udsagte, osse det sprog der siges, hvor der menes noget andet, osse undertonerne og bagtankerne. Der er modsætninger i alle mennesker, osse i dets sprog, og man må ikke aflive konfliktstoffet ved at tale sig fra det på en udvendig måde. Vi giver i hvert fald heller ikke børnene et sprog ved at kopiere deres. Og sproget er så vigtigt for ens identitet. Det at kunne sætte sprog på oplevelser og tanker, at kunne slås gennem sprog osv. er vigtigt, ikke mindst i en tid, hvor osse børn overfaldes af et uhørt billedboom (i høj grad ikke kvalificeret billedsprog!).

Det må være vigtigt at skabe personer af en vis sammensat karakter frem for meningsbærende typer (inden for den socialrealistiske genre!). Det udenpå beskrivende og forklarende bliver ikke dybt nok, det rammer genkendelsen, men flytter ikke, rækker ikke. Det er stærkere at ramme ind gennem maven med f.eks. grin eller at det gør ondt — end at lave massive forklaringer. Det hele er jo ikke et veltilrettelagt handlingsforløb: intet foregår kronologisk i vores tanker og følelser, der er drømme, associationer, vi går ud og ind af vores erindringer, der er løgne og fortællelser osv.

Ærlig og præcis kritik

Jeg tror, vi pakker børnene alt for meget ind, de ved meget mere om livets uventede kast, om grumheden og angsten og lidenskab og fryden. Det kan da ikke være os, der ligger under for, at børnene skal pakkes ind i overtilrettelagte historier, som lige når at vende oppe i hjernevindingerne med genkendelses nik.

Jeg plæderer i hvert fald for, at der bliver skabt flere komplekse stykker, og de ville netop ikke nødvendigvis blive urealistiske.

Jeg ville osse ønske, at vi var bedre til at give konstruktiv kritik og tage imod den. Med at give en sådan mener jeg f.eks., at man ikke slår knude på sig selv for at sige, at måske har man ikke ret, men man er ikke helt sikker på, at sproget f.eks. er helt overbevisende — men at man i stedet kunne sige, at spro-

get ikke fungerer af den og den og den grund. Hvis vi vandrer rundt som de ømme tæers brigade, får vi ikke flyttet os nok.

Kunne man ikke forestille sig, at dramatiker og spillere og instruktører havde folk udefra som kritikere

i prøveforløbet. Ikke bare målgruppen, men voksne som er vant til at vurdere sprog/fremførelse/formidling på anden vis, folk man er tryk ved, og som kan og tør formulere en skrap og ærlig og præcis kritik!

□

Børneteateravisen

- ★ sendes 4 gange årligt til daginstitutioner, skoler og andre potentielle aftagere af børneteater.
- ★ kan købes i abonnement af private for 20,- kr. pr. år.
- ★ bestilles og afbestilles skriftligt ved BTA/Samarbejdsudvalget, Frederiksborggade 20, 3. sal, 1360 København K.
- ★ be'r dig melde evt. adresseændring el. udeblevne numre til det lokale postkontor (herfra orienteres BTA).



Børneteaterbrochuren

- ★ er en rød bog i A5-format.
- ★ er udkommet i 1982 (kommer hvert år i begyndelsen af juni).
- ★ sendes til de samme som Børneteateravisen.
- ★ bedes du lægge mærke til — spørg på det lokale postkontor, hvis den ikke er kommet.