

BØRNE

TEATER

AVISEN

NR. 39 MARTS 1983



LAUTROP

Festivaler i foråret:

En anden slags teater — læs side 20

Børneteaterfestival 1983 — læs side 11

BØRNE TEATER AVISEN

NR. 39 MARTS 1983

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

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

Børneteateravisen udsendes tre gange årligt til alle interesserede.
Private abonnenter betaler 20 kr. årligt tildækning af
forsendelsesomkostningerne. Bestilling og afbestilling af abonnement
foretages skriftligt til Børneteateravisen/Dansk Teatercentrum.
Meddelelse om adresseændring, udeblevne numre eller lignende rettes
i første omgang til det lokale postkontor. Børneteateravisen/Dansk
Teatercentrum orienteres af Avispostkontoret om ny adresse. Kontakt
kun Børneteateravisen/Dansk Teatercentrum ved fortsat fejllevering
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:

EN BØLGE AF LOKALSPIL

Over hele landet er lokalspillene kommet på
mode igen — Lise Poulsen skriver om fællestræk
ved lokalspillene *side 4*

DEN HALVE BY ER MED

— når der spilles Gosmer-spil. Annette Bram
har talt med nogle af de involverede fra Gosmer-
spillet 1982 *side 6*

REGERINGENS HUMANISTISKE TRUMFKORT

— kaldte Politiken Danmarks kulturminister. Vigga
Bro fra Banden kommenterer *side 7*

INSTITUT FOR DRAMATURGI

— er måske ikke tilstrækkelig kendt.
Jørn Langsted råder bod på dette *side 7*

DRAMATIK ER IKKE NOGET MED AT HOPPE RUNDT

fortæller dramapædagog Dorothy Heathcote
der har undervist i Danmark *side 8*

BØRNETEATERFESTIVAL 1983

Læs om den kommende festival *side 11*

DRAMATURGEN I GRUPPETEATRET

— Signalement af en eksperimenterende
teatergruppe, Smugteatret fra Norge *side 15*

BØRNEAVISEN – DØD I UTIDE

Annette Bram fortæller den triste historie *side 17*

EGNSTEATER PÅ CUBA

Eva Marie Møller og Peter Seligmann har
besøgt Teatro Escambray på Cuba *side 18*

EN ANDEN SLAGS TEATER

— omtale af Hvidovre-festivalen *side 20*

REPERTOIRENYT

side 21

Ude og hjemme

Navneskifte

Fra 1. januar 1983 har sekretariatet
for Samarbejdsudvalget vedr. børne-
teater og opsøgende teater ændret
navn til:

**Teatercentrum i Danmark
v. Udvalget for børneteater og
opsøgende teater**

— i daglig tale: Teatercentrum.

Adresse og telefon som hidtil:

**Frederiksborggade 20, 3.
DK-1360 Kbh. K
Tlf. 01-15 69 00.**

Rettelse

Ved en redaktionel forglemmelse
blev det ikke oplyst i BTA nr. 38, at
billederne til artiklen side 10 om
Bandens nye teaterbygning i Oden-
se var taget af Steen Katz. De var
taget fra bogen »Et blåt øje«, der se-
nere vil blive anmeldt.

Vi undskylder!

red.

Fremstød for børneteater

Teatercentrum i Sverige har i fe-
bruar indbudt teaterjournalister til
et »barnkalas« med børnemad og
børneteater.

Teatercentrums børneteatergrup-
per har i 1982 spillet 4000 forestillin-
ger for 400.000 børn og voksne. Allig-
vejl kniber det med at få journalis-
ter og kritikere til at tage børnete-
tret alvorligt.

Det minder om noget, vi kender til
herhjemme.

Nu har kritikerne i Sverige så fået
en chance til at vise deres gode vilje.

Holstebro Egnsteater begæret konkurs

Holstebro Egnsteater er d. 22/12-82
begæret konkurs, indgivet af besty-
relsen. Det vil i realiteten sige Hol-
stebro kommunes kulturudvalg, da
3 af 4 besatte pladser er besat der-
fra. Konkursbegæringen er indgivet
på grund af et driftsmæssigt under-
skud.

1. november skiftede teatret ad-
ministrator. Den nye administrator
blev hurtigt klar over, at der var
stor uorden i regnskaberne, og at
der var et langt større driftsunder-
skud end spillerne på teatret, ban-
ken, kommunen ja selv revisoren
vidste. Den tidligere administrator
havde kort forinden fremvist tal,
der viste et underskud på 85.000 kr.,
dette underskud opstod i sæson
80/81 i fuld forståelse med kommu-

I klemme i en paragraf

Det koster penge at kalde sig cirkus,
når man er et teater. Det har »Ver-
dens lilleste Cirkus« måttet erfare.

Ifølge teaterlovens § 16 d gives
der refusion ved udgifter til køb af
børneteater. Og teater er — siger

teaterloven — ikke noget med cir-
kus, varieté, collage eller »den
slags«. Biblioteker, der har haft
»Verdens lilleste Cirkus« på besøg
er blevet nægtet refusion, fordi de
har købt »cirkus« og ikke »teater«.

Det har fået nogle bibliotekarer til
at protestere, og de skriver bl.a. til
kulturministeriet:

Flere børnebiblioteker i Vestsjællands amt har i ef-
teråret 82 haft børneteaterforestillinger (»Store Claus
og lille Claus«) af gruppen »Verdens lilleste Cirkus
Variété Teater«. Der er tale om en helt almindelig
professionel børneteaterforestilling, som intet har
med »cirkus, varieté, cabaret, collage m.v.« at gøre,
hvorfor det forekommer os ganske uforståeligt, at
denne gruppe ikke er refusionsberettiget ifl. mini-
steriets tolkning af teaterloven, dette må simpelt-
hen bero på et fejlskøn.

Der er især tale om særdeles fint og dygtigt ud-
ført børneteater, hvorfor bibliotekerne fremover ge-
rne vil benytte denne gruppe (hvilket ikke vil blive
tilfældet uden refusionen), og vi beklager meget, om
en så velspillende gruppe skal kvæles i starten på
grund af en ministeriel »tolkning«.

for børnebibliotekarerne i
Vestsjællands amt

Bente Rasmussen
Holbæk bibliotek

Lene Spang
Trundholm bibliotek

Lea Sørensen
Høng bibliotek

nens tilsynsførende, Jens Otte Ny-
strup, formand for kulturudvalget
og for teatrets nye bestyrelse. Det
opstod bl.a. ved indkøb af en brugt
bil.

Endvidere havde den tidligere ad-
ministrator fremlagt regnskaber,
der fremviste et mindre overskud i
sæson 81/82. I den overbevisning
gik teatret ind i sæson 82/83, dog
uden det reviderede regnskab for
81/82, der først forelå efter admini-
stratoren var rejst d. 1. november.

Dette regnskab viste et under-
skud på 282.081 kr.

En opgørelse pr. 1. november 82
viste, at underskuddet var vokset
til 548.000 kr. Fra dette skal træk-
kes 65.000 kr. til et lysanlæg, som
kulturministeriet har garanteret,
via et pantebrev. At et underskud
kan fremstå på den måde, skyldes i
høj grad dårlig revision og mangel
på uanmeldt kasseeftersyn, der el-
lers var aftalt med revisoren, og at
alle henvendelser fra revisoren ikke
er nået længere end til administrato-
ren.

Teatrets personale fik fra Teater-
rådet støtte til, at statsaut. revisor
Finn Nielsen og William Rasmussen
gennemgik regnskaberne, og et mø-
de blev etableret med bestyrelsen.

Som det ses på Finn Nielsens re-
degørelse ville 75-100.000 kr. fra
kommunen og dermed tilsvarende
fra staten, kunne løse den nuværen-
de situation.

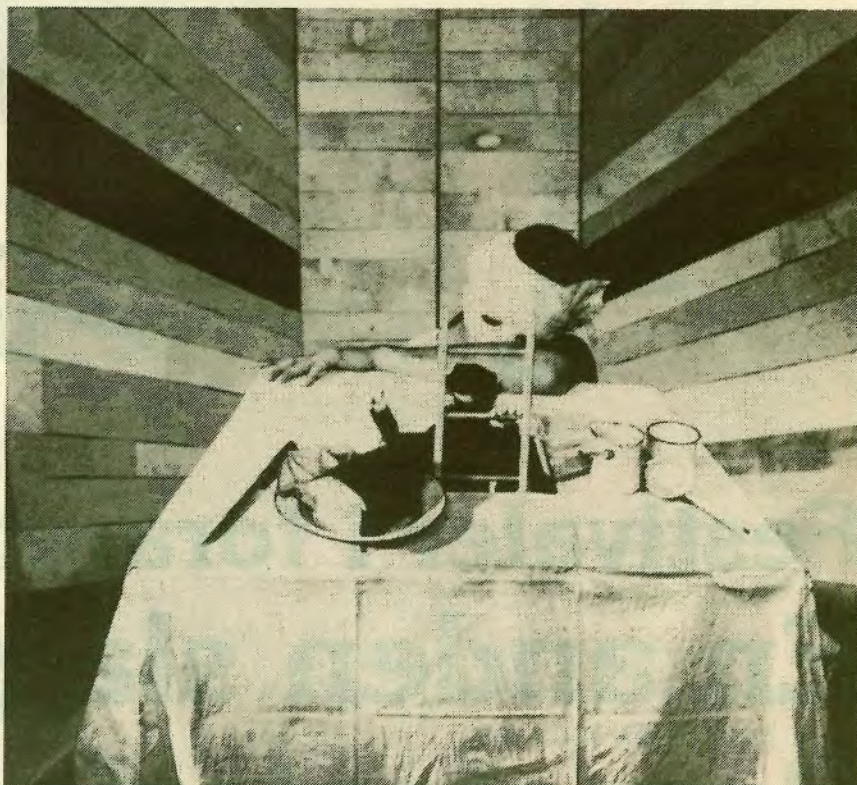
Det har der ikke været vilje til i
kommunens kulturudvalg. Tilsyne-
ladende har bestyrelsen udelukken-
de set det som sin opgave at lukke
teatret. Det har de til gengæld også
været dygtige til. Man har f.eks. ik-
ke indsendt pantebrev på det af kul-
turministeriet bevilgede lysanlæg,
sådan at leverandøren indgår som
simpel kreditor.

Alle beslutninger er taget uden
om teatret, hvis situation forekom-
mer at være en lejlighed for kommu-
nen til en borttrædning af teatret.

Med venlig hilsen,

Personalet på
Holstebro Egnsteater

En anden slags teater:
— Hinderik de Groot
medvirker på festivalen,
der afholdes på Hvidovre
Medborgerhus i dagene
d. 25.-30. marts.



Det bevæger sig

I krise- og opbrydningstider er der tradition for at teatret sættes på underholdningsopgaver. For mens næsten alt i dagliglivet bliver mindre: lønnen, arbejdet, de sociale ydelser og indflydelsen på ens egen situation, bliver behovet for underholdning større.

Og dog er det aldrig så enkelt, at teatret — som i gamle dage religionen — bliver opium for folket i den forstand, at teateroplevelsen skal erstatte, hvad vi ikke kan få opfyldt i virkeligheden. Teatret appellerer også til andre slags behov: for fordybelse, indsigt og følelsesmæssig koncentration — også i krisetider.

Selv om teaterunderholdningsindustrien vokser støt — og somme tider på bekostning af et egns-teater eller to, skyder der fortsat nye alternative teateraktiviteter op: nye børneteatre, lokal- eller egnsspil, danse- og mimegrupper, cirkusteater f.eks. De internationale kontakter er bedre end de har været i mange år. Vi kan opleve spændende udenlandske gæstespil, ikke blot på årlige festivaler, men også jævnt fordelt hen over året.

Tiden fremmer det indadvendte, nostalgiske og egoistiske, har vi længe sagt til hinanden. Men samtidig ser det ud til, at lysten til at prikke hul på kropspansret, sætte sig i bevægelse og søge fornyet kontakt med ens egen krop og dens udtryksmuligheder er stor. Udbuddet landet over i undervisning og workshops med kropsbevidsthed, kreativ bevægelse, klovne- og mimeteknik og andre af teatrets grundlæggende udtryksformer tør tages som vidnesbyrd på en interesse for at gå på opdagelse i egne ressourcer og sammen med andre finde elementære udtryk for, hvad der rører sig i én af

angst, usikkerhed, længsler og ønsker.

Der er måske nok selvoptagethed i dette, men ikke indadvendt isolation.

Der er noget i børneteatret aktuelt set, som bekræfter denne søgen. At dømme efter præsentationen af de forestillinger, der vil kunne ses på festivalen i Esbjerg i april, går mange børneteatre på opdagelse i det frirum, børn skaber sig — midt i deres afhængighed af og isolation fra de voksne. Et rum for fantasi, drømme, længsler og angst.

Et fantasirum, der har været brugt til lidt af hvert i børneteatret og traditionelt er blevet befolket på scenen med eventyrets prinser, prinsesser, trolde og hekse. De præsenterer sig stadig — eventyrfigurerne, men må give plads for et par andre velkendte figurer: *klovn* og *gøgler*.

Mange børneteatret søger bevidst i deres præsentation at knytte an til en gøgler- og cirkustradition — også selv om de skal langt tilbage for at finde den — helt til middelalderen.

Klovn og gøgler kan naturligvis også blive

klicheer eller blege figurer på scenen, men teaterhistorisk har de ofte vist sig at være gode ledefigurer til humorens rødder i en social og folkelig fantasi. De er i sig selv signaler for en søgen efter nye udtryksforråd, og når de befolker scenen, vidner de om overskud — trods alt — og energier, der som et teater udtrykker det: »ikke kan spares væk.«

Set herfra hvor vi står: det bevæger sig — det forandrer sig

Hvordan det sker i børneteatret netop nu kan man f.eks. få et indtryk af på festivalen i april.

Redaktionen



Deres egen historie

Lokalspil er en ny — eller rettere genoptaget — form for stort, ikke-professionelt teater.

Fra Gråsten i syd til Børglum i nord, på Fyn, Sjælland og Bornholm har man de senere år kunnet opleve »selvvirksomt« teater i lokalsamfund. Igangsat ud fra princippet: Har man lyst — har man lov.

Og mange nye spil er på vej.

Lise Poulsen, dramaturg med speciale i »Teater i lokalsamfund«, deltager i »Gosmerspillet« 1981, skriver om fællestræk ved lokalspillene.

Annette Bram, tidl. Team-teatret og redaktør af Børneavisen, fortæller om »Gosmerspillet 1982«. Hun har talt med medvirkende voksne og især børn.

En bølge af lokalspil

AF LISE POULSEN

I 1982 afsatte Kulturministeriet over tipsmidlerne 400.000 kr. til samarbejder mellem amatørteatre/skoler/foreninger og dramatikere/journalister til fremme af lokal dansk dramatik og for at fremme brugen af forsamlingshuse. 22 ansøgninger kom ind, og ialt 15 projekter fik bevilliget penge. Over halvdelen af projekterne har allerede haft premiere, og de resterende vil i den kommende tid løbe af stablen. Dette er den foreløbige kulmination af den »lokalspilsbølge«, der de sidste par år har rullet ind over landet, og derfor er tiden måske inde nu til at forsøge at gøre status over, hvad disse lokalspil har betydet for den samlede teaterbevægelse i Danmark.

LOKALSPIL eller egnsspil er ikke noget nyt fænomen. I 40'erne havde man hjemstavsspil, hvis væsentligste motiv var at appellere til den danske nationalfølelse og på den måde være med til at opbygge et værn mod besættelsesmagten. Ikke så sært havde disse spil deres største gennemslagskraft i Sønderjylland, hvor fjenden var mest åbenbar og nær på folk i deres hverdag. Idag er det ikke nationalfølelsen, der er drivkraften i spillene, men nok mere en søgen efter sine rødder i en historieløs tid.

Omkring Gråsten har over 100 mennesker igennem 2 år været involveret i et større forskningsprojekt omkring teglværksindustriens historie. Projektet mandede i 82 ud i et større friluftsspil om teglværksarbejdernes liv i perioden fra 1870 til 1930'erne. Foruden spillet lavede man også en række radioudsendelser, hvor gamle teglværksarbejdere fortalte om deres liv, og på Sønderborg Slot blev der vist en udstilling over det uddøende håndværk og industri. Hele projektet kom i stand via et samarbejde mellem amatørscenen »Det lille teater«, DATS, folkemindeforskere fra Københavns universitet, en dramatiker, instruktør og så selvfølgelig lokalbefolkningen. Projektet blev endvidere bakket op af AOF og de lokale fagforeninger, og kommune og amt ydede økonomisk støtte.



Billedet her og billedet på næste side er fra Ø-gruppens Hammershus-spil »Jens Kofoed og heksene«, 1982.

I Sparkær ved Skive har amatører for 5. år i træk spillet deres »Bilingspil«, alle baseret på egnens historie og traditioner. Sparkæregnen var domineret af tørvegravningen, og spillene har vist forskellige sider af livet i byen og i tørvemosen. Spillene er udelukkende blevet lavet af amatører fra Sparkær Amatørteaterforening.

I Hvidbjerg ved Thy opførtes i 81 et spil om ridderen Jens Glob, der myrdede biskoppen af Børglum. Det er en historie, der er knyttet til egnen som »fælles gods«. Spillet blev opført over 3 dage på de formodede autentiske steder, og det indbefattede utrolig mange folk fra hele Thyholm kommune. Manuskriptet og instruktion blev udført af en lokal amatørteatermand.

På Hammershus på Bornholm opførte 110 mennesker, professionelle skuespillere og amatører i

sommer historien om »Jens Kofoed og heksene«. Det var egnsteatergruppen Ø-gruppen, der for 3. år i træk stod som initiativtager til spillet. Manuskriptet var skrevet af en lokal forfatter og instrueret af en professionel instruktør.

Jeg har fremhævet disse 4 eksempler for at vise mangfoldigheden af lokalspillet — og rækken er lang endnu. Jeg vil stoppe op her og i det efterfølgende se på spillene under ét.

Historien er konkret

I takt med centraliseringen af hele vores samfund er de små lokale samfund ved at forsvinde. Lokale miljøer ødelægges og de små arbejdspladser, skoler og forsamlingssteder lukkes. Med alt dette forsvinder der hver dag et stykke kultur. Folk føler sig mere og mere

rodløse — hvor hører man egentlig til? Hvad er vores historie og baggrund?

Interessen for historie er da også netop nu i stærk stigning. Lokalhistoriske arkiver er blevet etableret, lokalhistoriske bøger og erindringsbøger udgives en masse, og vi ser altså også nu teaterforestillinger med lokalhistoriske og historiske emner.

Teglværksprojektets formål var bl.a.:

- at beskrive teglproduktionens historie på stedet for derved
- at medvirke til, at beboerne i denne teglværksegn oplever deres nutid på baggrund af fortidens erhvervs- og samfundsmæssige forhold,
- at medvirke til, at beboerne føler sig engageret i lokalsamfundets udvikling og trivsel,
- at medvirke til, at den vågnende

interesse for lokalt mytisk eller historisk stof ikke bliver nostalgisk, men udmøntes i et egnsspil, hvor publikum bliver sig deres historiske bevidst.

Det lokalhistoriske tema har samlet mange forskellige folk omkring sig inden for lokalsamfundet, og dette skyldes nok, at folk har en umiddelbar interesse i det. Der er en personlig motivation tilstede. »Jeg kan huske, min bedstefar fortalte mig«, osv. Historien bliver konkret og håndgribelig. Historien skaber identitet og samhørighed — »dette er vores historie«. Der er altid en vis portion nostalgi tilstede, og det skal der også være, men det må aldrig tippe over og blive drivkraften. Når vi »graver« i historien idag, må det således være for at få et grundlag og forudsætninger for at forstå den tid, vi lever i idag.

Lokalspillets sociale funktion

Der er gang i fritidsaktiviteterne i øjeblikket. De voksne styrter til aftenskolekurser og foreningsmøder, og børnene til ridning, fodbold mm. Skal man ud og more sig, foregår det på diskoteket eller biografen i den nærmeste større by.

Dilettantforeninger er imidlertid også begyndt at blomstre op igen efter en hensygnende tilværelse på ca. 20-25 år, hvor fjernsynet vandt folks opmærksomhed. I dilettantforeningerne (eller for den sags skyld også i de fleste amatørscener) er det stadig kun de voksne, der deltager, hvorimod folk i lokalspillene mødes på tværs af alder og erhverv. Lokalspilsprojekterne foregår netop også i lokalsamfundet, og folk skal ikke væk fra det hjemlige miljø. I vores opsplittede samfund er dette efterhånden et særsyn, idet de forskellige samfundsgrupper isoleres mere og mere (plejehjem, fritidshjem, men også i fritidsaktiviteterne som drengefodbold, pige-gymnastik osv.). Det er ikke længere så almindeligt at forskellige mennesker mødes og udveksler erfaringer, hjælper hinanden — bryder generationskløften.

I mange amatørscener er der optagelsesprøver og begrænset spillerantal. Lokalspillene er derimod aldrig lukkede aktiviteter — har man lyst, har man lov. Spillet indrettes efter de medvirkende og ikke omvendt. Er der flest kvinder med, ja, så skrives der flere kvinderoller. Nogle har måske ikke umiddelbart lyst til at stå på scenen, men vil ger-

ne være med i fællesskabet, og der er brug for folk af alle slags. Er du god til at huske, til at sy, snedkere eller sætte plakater op, er der brug for dig. Det praktiske arbejde fordeles efter dem, der har mest tid. Således var det i Gosmer efterlønsmodtagerne, pensionisterne, husmødrene (ikke dem med små børn) og arbejdsløse, der trak det største læs.

Lokalspillene har ofte inddraget andre aktiviteter end lige netop teater. I Teglværksspillet og »Liv i Fattiggården« (Svendborg) lavede man en udstilling sideløbende med spillet. Man har samarbejdet med folkedanserforeninger, lokale musikere, og spillene er blevet dokumenteret via film, fotos og bøger. Der er blevet arrangeret fester og sammenkomster for alle interesserede, og selvfølgelig har prøverne altid været åbne for alle nysgerrige og interesserede.

Demokratisk arbejdsproces

Der er mange funktioner, der skal varetages i arbejdet med et lokalspil. Arbejdsområder og ansvar delegeres ud i arbejdsgrupper: kostumegruppe, PR-gruppe, osv. Det er med til at udvikle selvstændighed og lysten til selv at tage et initiativ. Dette er vigtigt at holde fast i, idet de færreste idag i deres arbejde oplever hele arbejdsprocessen fra start til slut. Inden for lokalspillet (— og dette gælder selvfølgelig også inden for mange teaterformer) kan man igennem arbejdsfællesskabet se at noget lykkes — se frugten af ens arbejde, og det giver én følelsen af personlig sejr.

En solstrålehistorie fra Bornholm fortæller, at en af de deltagende børn fik i det følgende skoleår at vide fra klasselæreren, at sommerens oplevelser i Hammershusspillet havde haft større betydning for barnets udvikling end et helt år i skolen.

Princippet om en demokratisk arbejdsproces er en af de vigtigste principper, man bør holde fast i inden for amatørteatret. Amatørteatret skal være et alternativ til den kommercielle kultur, og det skal have mulighed for selv at bestemme rammerne for arbejdet, produktionstid, repertoire osv. Dette set i modsætning til det professionelle teater, der (desværre) er underlagt nogle stramme og utilfredsstillende produktionsbetingelser.

Lokal forankring og publikum

Initiativet til et lokalspil er for alle spillenes vedkommende kommet fra lokale amatørteaterfolk og/eller professionelle teaterarbejdere. Dette har været vigtigt for potentielle deltagere, idet teaterfolkenes erfaringer har skabt en vis tiltro til projektets mulige gennemførelse. Skal et projekt imidlertid få en bred opbakning fra starten, er det vigtigt at gøre brug af det allerede eksisterende kulturelle »netværk«, som f.eks. foreningslivet — men også fagforeninger, AOF osv.

Ved Teglværksprojektet lagde initiativtagerne et stort arbejde i at gå ud til de lokale foreninger og institutioner og få dem til at bakke op omkring det og udbrede kendskabet til projektet. Først på et senere tidspunkt kontaktedes pressen, og da viste mange mennesker allerede, hvad det drejede sig om, og man følte ikke, at man fik trukket noget ned over hovedet.

Et lidt uheldigt eksempel på forkert planlægning er projektet »Roearbejderliv«, der blev projekteret fra AOF centralt i København — dog i samarbejde med AOF i Vordingborg. De hyrede en forfatter, instruktør og scenograf til projektet og fastlagde premieren. Fra centralt hold glemte man imidlertid at spørge de formodede deltagende amatørteatergrupper. De havde, da de blev spurgt, allerede fastlagt deres kommende repertoire, og måtte sige nej, selvom de var meget interesserede. AOF blev en erfaring rigere og en hel del kroner fattigere til de allerede engagerede professionelle folk.

Senere bearbejdedes manuskriptet dog om til radioteater, hvor amatørteaterfolkene medvirkede.

De fleste amatørteaterforestillinger spilles for et publikum, der har en eller anden form for tilknytning til aktørerne. Det er helt udpræget i dilettanten og mindre udpræget i amatørteatret i byen. Dilettantkomedierne må have en fest som trækplaster, mens publikum til lokalspillene kommer pga. indholdet og teateroplevelsen.

Hvordan måler man, om et lokalspil er en succes? Det er en succes, hvis deltagere har haft det rart i processen, og det har været udbytterigt at deltage. Det smitter helt klart af på forestillingen, for har de det ikke godt med hinanden, kan man ikke spille ud over rampen — det er ikke professionelle skuespillere. Men successen afhænger også af, om byen kan lide det, og de kan stå inde for det. Kan man det, er der fulde tilskuerpladser hver aften.

Her er jungletrommerne stadig den bedste PR.

Lokalspillene har haft en utrolig publikumssøgning. Det er overvejende de lokale, der ser det, men også mange fra de omkringliggende byer. Det er familieforestillinger for børn og voksne. Der er en stor aldersspredning blandt publikum — fra børn til gamle fra plejehjem, og f.eks. i Gosmer kommer der folk, der normalt aldrig går i teatret. Det er så ethvert professionelt teater må blive grøn af misundelse.

Professionelle teaterarbejdere og amatørteaterfolk

Det er som sagt aktive amatørteaterfolk og professionelle teaterarbejdere, der har taget initiativ til spillene. De er i en forstand ledere (positivt ment), men de skal passe på ikke at gøre sig uundværlige, så der ikke kan skabes nye initiativer uden dem. Det har der været en tendens til i Hammershusspillet og »Liv i Fattiggården«, hvor det henholdsvis var Ø-gruppen og Bagårdteatret, der har stået med hele ansvaret for produktionen, såvel det kunstneriske som økonomiske. Amatørerne har ikke her turdet binde an med at tage initiativ til at fortsætte, selvom lysten har været der, bl.a. fordi spillene har været i en størrelsesorden, der kan tage modet fra enhver amatør. Samtidig har de professionelle teaterarbejdere været totalt udbrændte efter sådan et projekt, og de har ovenikøbet lidt store økonomiske tab ved det. Så er det, at man skal begynde at tænke på at ændre præmisserne for det. Dette skal ikke forstås på den måde, at de professionelle bør trække sig, for de gode resultater er netop nået gennem et positivt samarbejde mellem professionel og amatør.

Et virkelig stort skridt for hele teaterbevægelsen herhjemme er, at professionelle og amatører er begyndt at arbejde sammen. Hvor der tidligere kun var hån tilovers for amatørteatret fra de professionelle side, og modsat lå amatørteatret ofte på maven for det professionelle teater i forsøget på at plagiere deres repertoire og spillestil, er fronterne nu ved at blive blødt op. I et lokalspil må man nødvendigvis respektere de styrker og svagheder, de deltagende er i besiddelse af, og

på den måde drage nytte af hinanden i arbejdet mod et fælles mål. Nogle er professionelle på det lokale, på historien, på et håndværk. Andre er professionelle på at instruere, skrive replikker, sætte lys osv. Som den svenske instruktør Arne Andersson udtrykte det i sin afskedstale til de ca. 200 medvirkende i »Spelet om Norbergstrejken 1891-92«: »I har i hænderne, hvad jeg har i hovedet.«

Hvad er godt lokalspil?

Spillet skal være en udfordring både for de professionelle og amatørerne. Lokalspil er som alt andet teater en kreativ proces, der skal udfordre og stimulere de medvirkendes skabertrang og personlige udvikling.

Teater skal appellere både til følelsen og fornuften, og selvfølgelig skal lokalspil være en teateroplevelse for publikum.

Men hvilke kvalifikationer og æstetiske krav og kriterier skal man vurdere et lokalspil udfra? Ved dette spørgsmål går det slet ikke at vurdere spillene under ét, idet de hver især har deres egenart, der udgår fra de folkelige traditioner på egnen og fra de medvirkendes teateropfattelse og erfaring.

At se forestillingen »Liv i Fattiggården« (Svendborg 81) var for mig en stor teateroplevelse med dets blanding af totalteater og tætte, intime optrin og situationer. Historien var i og for sig meget enkel (baseret på en autentisk hændelse i 1899), og oplevelsen lå først og fremmest i de enkelte figurers fremtræden — såvel fra de professionelle skuespillere som amatørerne. Det vidnede om et utroligt arbejde med hver enkelt figurs dybde og karaktertræk, der helt klart netop var bygget op omkring personen bag rollen. Dette kræver selvfølgelig stor menneskekundskab fra instruktørens side og et godt øje for den enkelte spillers muligheder, når der arbejdes med improvisation og figurtegnning. Dette omfattende figurtegningsarbejde har helt klart haft stor betydning for de medvirkendes personlige udvikling. Samtidig var der ingen deciderede hovedroller. Der var mange personer på scenen hele tiden, i masseoptrin, hvor de enkelte figurer gik sammen til et kollektivt udtryk.

Men det var for mig igen en lige så stor oplevelse at se »Billingspille-

ne«. De manglede meget i dramaturgisk bearbejdelse af teksten, og de dramatiske optrin. Det, der imidlertid var fascinerende her, var spillernes ægte udstråling og troværdighed. Den gamle smed fra Spar-kær spillede den gamle smed, gårdmandskonen bondekone og børnene børn i gamle dage. De havde hver især kropsholdningen, dialekten og sproget i sig, som de spillede ud til publikum på deres egen poetiske og jyske måde. Jeg, der kom udefra, forstod ikke så meget af dialekten, men for det lokale publikum var det også en stor kulturel oplevelse at høre sit eget sprog udtrykt fra en scene og genopdage minder fra en svunden tid, da alle arbejdede i tørvemoserne.

»Billingspillene« er udelukkende lavet af amatører på egne betingelser. Hvert år har de spillet et nyt afsnit af egnens historie, og for hvert år er deres stillingtagen til modsætningerne på egnen blevet mere markant. De synes selv nu, at de er ved at være tomte for ideer, men de vil ikke stagnere i deres skabende proces. Derfor har de i år ansøgt tipsmidlerne om 10.000 kr. til dramaturgisk bistand i skriveprocessen og instruktionsarbejdet.

Nyskabelse nedefra

Lokalspillet har været med til at bane nye veje for kunsten og kulturen og udviklet nye udtryksformer for teatret. Det har vist, at amatørteatret kan være nyskabende og har nogle styrker, som intet professionelt teater kan hamle op med.

— Og amatørteatret er bedst, når det finder sine egne udtryksmidler, er spontant og spiller, fordi det har noget at fortælle. Amatørteatret må bygge videre på gruppeteatrenes traditioner for brugskunst og demokrati, og ikke gå ind i konkurrencen med det professionelle teater om publikumsbelægningen — og i kampen om publikums gunst lukke virkeligheden ude af teaterrummet.

Hvor lokalspillene bevæger sig henad i fremtiden er svært at gisne om. Man kan kun håbe, at det ikke stivner i en fast form, men hele tiden udvikler sig henimod nye udtryksformer og samarbejdsmuligheder. Der findes ingen model for lokalspil. Det skal derimod tage udgangspunkt i det potentiale, der findes på stedet — i de folkelige traditioner i lokalsamfundet — i dets mennesker og steder.

Man kan kun håbe, at Kulturministeriet vil fortsætte med at støtte disse projekter, og at kommunerne i fremtiden vil være mere villige til at øge tilskud til sådanne initiativer. □



DET er den jyske beskedenhed, der præger folk fra Gosmer, når de selv skal fortælle om deres Gosmerspil. Alligevel er det næsten ikke til at komme udenom, at Gosmer-spillene er blevet en succes. Succes i den forstand, at dette midtjyske lokalspil nu tre år i træk har samlet fulde huse, når det er blevet vist i landsbyens forsamlingshus, at det har opnået presens og offentlighedens bevågenhed og har fået kulturministeriets godkendende stempel i form af en manuskriptstøtte på 25.000 kr. Det har givet et overskud på 9.000 kr., hvoraf forsamlingshuset får de 4.000, og 5.000 kr. lægges til side til næste års spil. Og hvad der er nok så vigtigt er, at folk i Gosmer selv synes, det er blevet lettere at snakke med hinanden og give hinanden en håndsrekning, efter at de er begyndt at spille teater.

Det er omkring halvdelen af Gosmers ca. 100 indbyggere, der er involveret i spillet enten som skuespiller, forfatter, scenograf, kostumier eller regissør. Fællesskabet i en landsby som Gosmer har dårlige vilkår, ikke mindst efter at byens sidste forretning, købmandsbutikken, måtte lukke i november. I Odder, som ligger syv kilometer nord for byen, er der sidste år kommet et par discountforretninger, og dem har sammenholdet omkring købmanden ikke kunnet hamle op med.

Gosmer består af 31 huse, hvoraf de seks er gårde, der er en kirke, et forsamlingshus, en smed og en tømrer. Ud over landmændene er der nogle pensionister, nogle er på efterløn, og resten arbejder i Odder eller Århus. Et par af kvinderne er dagplejemødre.

Op igennem halvfjerdsene er der flyttet en del nye ansigter til byen, og selv om den er lille, kender alle ikke hinanden. Det har været forsøgt at holde »åbent hus« i forsamlingshuset men uden held, for det viser sig, at folk skal have noget at mødes om.

Det kan være teater.

Deres egen historie

— Jeg ved ikke, om vi har en dybere mening med stykket, det er nok bare vores lyst til at dykke ned i vores egen historie. Samtidig opstår der et godt kammeratskab med mange festlige minder, og det er ikke det ringeste at samle på i disse tider.

Sådan skriver Lilly Møller i programmet til Gosmer-spillet 1982, som har fået titlen »De gode gamle dage — eller var det?« Lokalspillet blev vist seks gange i november for fulde huse, det vil sige for omkring 700 mennesker i alle aldre fra nær og fjern.

Det handler om landsbyen — Gosmer eller et hvilket som helst andet sted i Danmark — i 30'erne. Historien udspilles i købmandsbutikken og omkring en husmandsfamilie. Vi følger, hvordan krisen sammen med livets øvrige genvordigheder rammer det lille samfund. Spiller løber over 21 scener. De fem er rene børnescener, som er flettet ind i historien, fordi halvdelen af de medvirkende er børn.

Købmand Bjørn, der nu er gået på pension, men som på scenen genindtager sin gamle rolle bag disken, afslutter forestillingen med en epilog, hvori han bl.a. siger:

Så er til ende vort Gosmer-spil der ved fælles hjælp er blevet til. Som kunst det vel ej kan betragtes stort, men det er i hvert fald hjemmegjort.

Det er tant og fjas

Lena Bjørn, købmandens datter fra Gosmer, er bidt af teater. Hun er uddannet dramaturg og har alle tre år været primus motor i Gosmer-spillene. Hun har siddet i manu-

skriptgruppen og været den, der endeligt redigerede teksten, og hun har fungeret som instruktør. Lena fortæller:

— En aften i efteråret 81 samlede vi de gamle mennesker i Gosmer og lod båndoptageren køre. Vi bad dem fortælle, hvad de kunne huske fra krisen i 30'erne. Det er der nok kommet en del ud af. Meget af det stof vi ellers har brugt er historier, jeg altid har kendt, som jeg har hørt hjemme eller af andre fra Gosmer. Vi arbejdede hele efteråret med manuskriptet. Vi læste bøger om krisen dengang og gik rundt og snakkede med folk.

Skrev I manuskriptet færdigt, for I gik i gang med prøverne?

— Nej, vi havde bestemt, at vi i år ville prøve at improvisere ud fra det, vi i forvejen havde bestemt skulle med i stykket. Nogle syntes,

som vi aldrig havde kunnet skrive os frem til.

Familieforestilling

I manuskriptgruppen sad både folk, der har oplevet krisen i 30'erne på deres krop, og I andre som kun kender den tid fra bøgerne. Kunne I finde ud af at samarbejde?

— Jeg tror, det har været godt med den blanding. Mens vi skrev, diskuterede vi bl.a. »fattighjælp«. Min far sagde, at det kun var dem, der var nogle drog, der fik fattighjælp. Jeg protesterede: Det kan du da ikke mene! Men det var nok sådan, at folk ikke ville tage imod fattighjælp, hvis de havde skam i li-

børn og voksne på én gang?

— Alle parter har været utrolig glade for det. Det har selvfølgelig også sine besværligheder. Børn lærer meget — især når der er mange. Men det er så sjovt at have dem med. Man får så meget igen. Det er også skægt for børnene at være sammen med deres forældre på den måde. Det er jo tant og fjas, og man slipper tøjlerner lidt. Selv om det ikke er børneteater i den forstand, blir det automatisk familieforestilling, når der er børn med på scenen.



»De gode gamle dage — eller var det?« spørger ensemblet i Gosmer-spillet 1982, her samlet foran forsamlingshuset.

Den halve by er med



Sonja, Jesper og Helle er enige om, at de ikke kunne tænke sig at bo andre steder end i Gosmer, og da slet ikke i storbyer som Århus eller København.

vet, som det hedder. Vi andre har ligesom et ideologisk filter, der forbyder os at sige det.

— På den anden side er det heller ikke sådan, at de der selv har oplevet det, altid har ret. »Det der med tvangsauktioner, det var nu ikke så slemt,« sagde nogle af de gamle. Men vi havde faktisk nogle tal, der viste, at det var slemt, også her på egnen.

Gosmer-spillet 1982 var en rigtig familieforestilling. Halvdelen af de medvirkende var børn, og på tilskuerrækkerne i forsamlingshuset sad gamle, midaldrende, unge og børn side om side og fulgte spillet meget intenst i stive toenhalf time.

Hvordan var det at arbejde med

Hvad er forskellen på at arbejde med børn og med voksne?

— Børn har ikke så mange hæmninger, og de er ikke så beskedne, hvad roller angår, som de voksne. De voksne vælger selv deres roller, men vi har fordelt dem blandt børnene. Ellers ville de stærkeste hapse de store roller med det samme. Men vi har nu prøvet ikke at lave nogen primadonna-roller.

— Som voksen står man ikke frem og siger, man godt vil have en stor rolle. Da vi i starten sendte lister rundt, skrev stort set alle voksne sig på praktisk arbejde. Så måtte de lokkes med løfter om små roller, som så alligevel blev til store roller. De voksne tror, de ikke kan og holder sig tilbage. Og så er der nok også et gran af Jante-loven i det.

Lærer på en anden måde

— Når man står på scenen, får man projektørlyset i øjnene, så man ikke kan se publikum. Så blir man ikke nervøs, siger Helle på 12 år, da jeg snakker med tre af børnene fra Gosmer-spillet, lige før de skal på scenen, og jeg spørger dem, om de er nervøse.

Børnene har været med til at interviewe folk om 30'erne, men det er de voksne, der har fundet ud af, hvordan stykket skulle være.

— Jeg har snakket med min bedstefar på 66, der arbejdede som karl på en gård. Jeg har fundet ud af, at det var forfærdeligt dengang. Der var så mange, som ikke kunne få arbejde, fortæller Sonja på 10.

— I stykket skal vi pudse et komfur, og så finder man ud af, at de dengang ikke bare kunne købe noget moderne pudsegrej. Man lærer om det på en anden måde, når man selv skal spille det, mener Jesper, som er 10 år.

— I dag putter man bare det snavsede tøj i en vaskemaskine. Det kunne man ikke dengang. Da måtte man bruge vaskebrædt. Og hvis man skulle ringe, måtte man op til købmanden.

Svært at tie stille

Har det været svært at lære rollerne?

— Nej, siger Sonja. Men det er ligesom, at man kan de andres roller bedre end sin egen. Man synes, at det man selv skal, er det sværeste.

Hvordan er det at spille sammen med voksne?

— Det er dejligt. Men nogle gange går det helt i fisk, og så sprækker vi af grin. Vi må jo ellers ikke larme ude bagved, men nogle gange kan vi simpelthen ikke holde op med at grine, fortæller Sonja.

— En gang gik det helt i fisk, supplerer Jesper, fordi hunden, som er med i stykket, tissede på scenen. Folk skreg af grin, og der gik kluder i to scener.

Hvad er det vigtigste for jer ved at være med?

— Det er, at vi husker vores roller! kommer det prompte fra Jesper. Jeg kan mine udenad, når de andre kan deres.

— Det er godt, nu mens vi spiller stykket. Men det har også været spændende at samle stoffet, mener Helle. □

Planlagte lokalspil i den kommende tid

Af planlagte spil den kommende tid kan følgende nævnes (listen er ikke komplet):

Teglværksspillet »Til arbejdet — liv eller død«, 17.-21. juni 1983 v. Iller Strand.

»Under åben himmel«, et spil om Martin Andersen Nexø's barndom juni 1983 i Nexø. Nexø Amatørszene.

»Billingspil 1983«, 3.-4. juni, Sparkær byfest.

»Men skorstenen står der endnu« — et spil om andelsmejeriet, Jannerup, amatørgruppen Sekskanten. Premiere 4. marts 1983.

Spillet om Kastup glasværk og en forstadskommunes udvikling. Premiere aug. 84.

Regeringens humanistiske trumfkort???

AF VIGGA BRO, BANDEN

NÅR den ny kulturminister Mimi Jacobsen — af Politiken udnævnt til »Regeringens humanistiske trumfkort« — udtaler sig, så virker hun så rimelig, så fornuftig. F.eks. når hun udtaler sig om børneteater — som hun bestemt ikke har noget imod. Det eneste hun forlanger er, at når et teater sender en brochure ud, må man af den kunne se, hvad det er for et stykke man køber. Beskrivelsen må passe til stykkets faktiske indhold.

Det er jo en udtalelse, man ikke kan andet end falde for: Hvis jeg køber en spegepølse, vil jeg gerne vide, hvad der er i den; hvis jeg køber en hamburgerryg, vil jeg vide, om den er pumpet eller ej. Men selv om spegepølse føles så dansk, så den næsten burde være under kulturministeriet, så er spegepølse og teater ikke det samme. Spegepølse er konkret. Teater er abstrakt.

Lad mig give et eksempel: To personers brochuretekst til forestillingen *Flagermusen*:

Eks. 1: »Snyd ikke Dem selv for denne operetternes klassiker. Gennem flere generationer har hele Europa nynnnet med på de dejlige melodier, og leet af de uskyldige løjer i denne elegante forvekslingskomedie. Man skal aldrig give en undskyldning for at lave noget godt, men netop i en krisetid, trænger vi vel mere end nogeninde til varme og ægte livsglæde.

I hovedrollerne ser man bla... blabla, og man kan særligt glæde sig til gensynet med bla-bla, der spiller rollen som bla.«



Eks. 2: »Denne forestilling handler om en degenereret overklasse, hvis væsentlige interesser har indskrænket sig til druk og hor. Den handler osse om et korrupt fæng-

selsvæsen i opløsning: Fangevogteren er stærkt alkoholiseret. Fængselsdirektøren er erotoman og lystløgner, og det er ikke småting han lader sine drukbrødre foretage sig i

fængslet. Dette bitre stykke har noget, man kunne kalde en morale: Kun hvis man snyder, bedrager, horer og drikker lige meget, kan der komme balance mennesker imellem, kan ægteskabet gå videre osv.

Der sidder et orkester i orkestergraven og filer løs, med det resultat, at man kan have svært ved at høre sangene, som stykket osse indeholder nogle iøvrigt meget smukke eksempler på.«

Dette eksempel her er taget fra et voksenteaterstykke, og jeg har brugt det, fordi alle kender *Flagermusen* — alle voksne ihvertfald — og det er jo dem, der snakker børneteater, børnene bliver faktisk aldrig spurgt. Men man kunne tage et hvilket som helst børneteaterstykke og beskrive det lige så forskelligt som jeg har beskrevet *Flagermusen*. Fordi: Man ser ikke et teaterstykke objektivt. Man opfatter det gennem sine egne holdninger, sit livssyn og sine fordomme.

Succes på børneteater

Må børneteatrene til at spørge sig selv: Skal vi beskrive vore stykker, som vi ser dem eller gennem Mimi Jacobsens øjne?

Dette spørgsmål er ikke bare et udslag af en livlig fantasi. Mimi Jacobsen har allerede efterprøvet sine ideer i praksis. Teatergruppen Rimfaxe opførte for nogle år siden et stykke om vold. Mimi Jacobsen insisterede på, at beskrivelsen i brochuren ikke passede til stykket. Og hun påtog sig selv at give den rigtige beskrivelse. Hun gjorde det fra Folketingets talerstol, hun gjorde det i radio og på TV (hvor jeg var til

stede i studiet). Ingen, der havde set stykket, forstod, hvorfra Mimi Jacobsen havde fået disse ideer om, hvad stykket virkelig indeholdt eller hvorfor, og hvordan hun havde fundet frem til alle disse skumle bagtanker, som Rimfaxe skulle have haft med at skrive *deres* opfattelse af stykket og ikke Mimi Jacobsens.

Det var en god forestilling, Rimfaxe havde lavet, men det var Mimi Jacobsen, der fik succes. Resultatet af hendes anstrengelser var uhyggeligt: Den ene skole efter den anden bad om at blive løst fra deres kontrakt. Forestillingen blev spillet nogle få gange, og teatret sad tilbage med et kæmpeunderskud.

Jeg talte med en lærer, som havde set stykket, fundet det fremragende, men alligevel været med til at afbestille det. »Ja,« sagde han, »ingen forældre kommer og ser det (selvom de altid er velkomne), ingen i skolenævnet kommer og ser det, alligevel efter den hetz og al den blæst, der har været om stykket hvis vi viser det, skal det nok passe, at nogen gør os helvede hedt, så vi helt bliver frataget retten til at vise teater i skoletiden. Så hellere »sælge« et enkelt stykke, det er jo svært nok i forvejen.«

Et lille raffinement ved det hele: Mimi Jacobsen havde slet ikke set det stykke, som dog var centrum i hendes mærkesag det år. (Det indrømmede hun i TV-udsendelsen). Nogen havde fortalt hende om det. Om *de* så havde set det, melder historien ikke noget om Regeringens humanistiske trumfkort

Institut for Dramaturgi – hvad er det?

AF JØRN LANGSTED

Nogen har fortalt mig, at det kunne være en god idé kort at fortælle om, hvad Institut for Dramaturgi er for noget. Der skulle rundt omkring rotere forskellige misforståelser om dette sted, siger den samme »nogen«.

INSTITUT For Dramaturgi er ikke et producerende teater, selvom der produceres mange teaterforestillinger på eller i tilknytning til instituttet. Institut for Dramaturgi er heller ikke en alternativ teaterskole, der uddanner teaterfolk, selvom nogle af de studerende, der har gået her, senere får arbejde i det professionelle teater.

Institut for Dramaturgi er et universitetsinstitut på Det humanistiske Fakultet ved Aarhus Universitet. Dvs. det er et sted, hvor der forskes og undervises. Man kan også sige, at det er halvdelen af en ældre villa i universitetets Trøjborg-kompleks. Eller man kan sige, at det er ca. 150 tilmeldte studerende (heraf er ca. halvdelen aktive), 2 sekretærer, 3 faste lærere/forskere og et antal deltidslærere.

Hvis man lidt slagordsagtigt og flot skal formulere en profil for instituttet, kan man sige, at vi søger at lægge det an som »refleksionssted for samtidens teater.«

Det betyder, at vi er aktualitetsrettede i vores arbejde, men samtidig arbejder med historiske perspektiver og udviklingsperspektiver. Selvom vi arbejder i forhold til det aktuelle teater, så er vi uden for dette teater, betragter det lidt fra siden, men søger kontakter, viden og informationer fra det.

Disse ting er med til at give instituttet en selvstændig profil i forhold til andre steder ud over verden, hvor der på universiteter arbejdes med teater. Institut for Dramaturgi peger nemlig to steder hen. På den ene side er der tale om et videnskabeligt arbejde, der stiller nogle bestemte typer af krav, og på den anden side er der tale om et arbejde sammen med og i forhold til teaterpraksis, og det stiller nogle andre krav.

Nu er det ikke sådan, at vi på instituttet opfatter os som tjenere for en teaterudvikling, som vi skulle komme halsende efter. Som refleksionssted skulle der netop være muligheder for, ja pligt til i perioder at være på afstand og skabe sig overblik og i andre perioder at gå i tæt clinch med det levende teater. Og vi mener heller ikke, at alle offentliggørelser herfra partout skal kunne nyttiggøres i det praktiske teaterliv.

Sammenhængen mellem universitetsinstitut og teater er for os at se mere dynamisk og mere kompleks end som så. Men det betyder ikke, at den er uproblematisk.



Vi ser i det daglige arbejde både grøften med det overteoretiske, praksisfjerne vand på den ene side og grøften med det prakticistiske, teorifjendske vand på den anden. Og der vil givet være ting på instituttet, der kan beskyldes for det ene eller det andet ekstrem.

Men som man bl.a. vil kunne se af de senere års offentliggørelser omkring dramapædagogik, teater- og kulturpolitik og børne- og ungdomsteater, så bliver der arbejdet med emner på Institut for Dramaturgi, der i høj grad er af betydning for det praktiske teaterarbejde.

Vores ambitionsniveau for ud-

viklingen af instituttet har vi rimeligt højt. Og vi mødes da også jævnligt med forskningsønsker fra forskellige grupper uden for instituttet. Og vores gode vilje skal der ikke herske tvivl om, men på den anden side må man også se i øjnene, at der kun er tre fastansatte forskere på instituttet (Chr. Ludvigsen, Janek Szatkowski og Jørn Langsted), og at disse tre også har andre arbejdsopgaver, således at kun 40% af deres arbejdstid er til rådighed til forskning. Det svarer sammenlagt til 1,2 heltidsansat. Og dette forskningsomfang skal ses i forhold til, at det professionelle teater årligt vel har

en samlet omsætning på ca. 425 mill. kr. Og hertil kommer amatørteateraktiviteter, derunder teater i bevægelses- og græsrodssammenhænge. Forskningen har altså helt givet ikke for stort et omfang.

I vores arbejde opererer vi med et meget bredt teaterbegreb. Vi begrænser ikke feltet til professionelt teater, men søger at anskue og arbejde med teatermediet på mange felter og også at være med til at udvikle det på nye områder. Og som led i studieforløbet finder vi det helt afgørende, at de studerende har mulighed for at arbejde praktisk med teater, og at de har mulighed for at følge en teaterproduktionsproces uden for huset. Disse kontaktflader og erfaringsmuligheder, der åbnes allerede i studietiden, mener vi er afgørende vigtige for relevansen af det samlede arbejde, der udføres af såvel lærere som studerende på Institut for Dramaturgi.

Som det måske fremgår, er vi modtagelige for ethvert forslag om samarbejde. Adressen er:

Willemoesgade 15 D,

8200 Århus N.

Tlf. 06-13 67 11

Vi udsender hvert år en årsberetning, hvor man kan orientere sig nærmere om vores arbejde. Den kan rekvireres gratis på ovenstående adresse.

Jørn Langsted er for øjeblikket institutbestyrer på Institut for Dramaturgi.

Dramatik er ikke noget med at hoppe rundt!

— siger den engelske dramapædagog Dorothy Heathcote, der i efteråret 82 underviste i Danmark for første gang

AF JOHN ANDREASEN,
INSTITUT FOR
DRAMATURGI, ÅRHUS

»JEG har set børn, der har lavet improvisationer i 4-5 år — og de har ikke lært noget som helst!«

Selvfølgelig har de det, tilføjer hun, men ofte ikke meget andet end attituder. Arbejdet er ikke gået tæt nok på dem. I drama bør man tænke *indefra* et problem, ikke *om* det, siger D.H. Man skal konfronteres direkte med et problem — ikke for at »fåle hvordan det er,« men for at tage afgørelser og tage forpligtende ansvar på sig.

Det betyder ikke, at dramaarbejdet skal være gravalvorligt og salvesfuldt, men tages seriøst — osse selv om der arbejdes på en morsom måde.

Derfor skal man heller ikke lave situationer, som ikke giver deltagerne ansvar, som ikke presser dem til at yde noget — og man skal ikke lave noget, som de i virkeligheden ikke kan lave, f.eks. et flystyrt. Det kan man godt, men det vil ikke være tilstrækkeligt reelt, det *er ikke* et flystyrt. At tumble rundt på gulvet og lege faldende fly gør efter hendes mening den drama-time meget kort og oplevelsen og erkendelsen næsten lig nul. Derfor skal det laves på en anden måde — og alligevel blive en stærk oplevelse og viden om flystyrt (The Grace Element). Se senere eksempel.

En ny guru?

Dorothy Heathcote — en ny guru? — Udspekuleret manipulator? — Narcissistisk exhibitionist? — Naivt-humanistisk frelser? — Ahistorisk opleve- og endeløs snakkemaskine?

»Jeg er amatør, og jeg er forsker — noget af et tankekors, ikke sandt?« siger hun selv.

Jeg oplever hende som en fantastisk personlighed med en enorm viden, kunnen og situationsforneelse. En lynhurtig analytiker og praktiker på samme tid — en stor pædagog og spiller, uforbederligt optimistisk og en bredt favnende humanist med en stor historisk, social, teatermæssig og psykologisk viden og interesse. Meget generøs med at lære fra sig

Drama foregår i hovedet

»Drama is all in the head«, er et af hendes provokerende slagord. I dramaarbejde med børn handler det ofte alt for meget om at få dem til at spille, til at være kreative frit svævende i luften uden at få tanker/refleksionerne med. Handler alt for meget om udvendig teknik i forhold til erkendelse gennem drama. Hun lægger ellers selv megen vægt på teknik — er selv en meget nuanceret håndværker og analytiker, der osse arbejder med teater, dramatekster, forestillinger (bl.a. Brecht, Lorca og Shakespeare).

Men hendes mål er først og fremmest at skabe en bedre skole, bedre mennesker, ikke bare bedre dramatik

Og med pen og papir

Meget af grundlaget for hendes dramaarbejde er et skolesystem i England, hvor sociale problemer resulterer i dårlige uddannelser for manges vedkommende.

Og så er dramatik sådan en bekvem metode til at få et dårligt system og et uninspirerende pensum til at glide ned? Det kan det være, ja. Men det kan osse være progressivt, anvendes progressivt til at skabe større forståelse for sammenhænge, give mere mod på at se og udtrykke nye sammenhænge — navnlig på tværs af en skarp skemaopdeling, ændring af arbejdsrollerne med elever som små modtagermaskiner og læreren som passer »kundskabspumpen« og kontrollerer resultatets »brugbarhed« — ofte uden selv at lære ret meget — tilsyneladende.

Og hvad nyt skulle der så være i det?

Det viser jo bare endnu engang, at projektarbejde, andre skemastrukturer, inddragelse af eleverfaringer og inkorporering af »virkeligheden« uden for skolen er nødvendigt?

I en tid, hvor der tales om, at man skal lære dansk i dansktimerne og historie i historietimerne osv. — og hvor der skæres ned på alverdens ressourcer såvel inden for undervisnings-, institutions- og fritidsområdet, kunne disse gamle krav måske have fornyet aktualitet? At gøre mennesket til noget helt i stedet for en parteret elektronisk bipbipmaskine med modtagelse af millioner af flimrende indtryk — næsten med et krav om ikke at samle dem, sortere og skabe nye og bedre helheder

Afbildninger — og narrepakker

Afbildninger benyttes i de fleste fag. Afbildninger/fremstillinger er »in«.

De har altid været velanset. Når man ikke kan være i direkte kontakt med en aktuel begivenhed, et sted, eller en person, *må* man bruge en afbildning (tale, skrift, tegning osv.). Skolens læreplaner er grundlagt på tanken om fremstillingens og afbildningens agtværdighed.

Dramatik er osse afbildning — af livet i sociale situationer. De fleste andre typer fremstillinger betragtes som alvorligt ment og som resultat af arbejde og dermed vigtige, mens dramatik betragtes som »bare« leg — osse selv om man dér ofte laver de samme ting/opgaver som i andre fag — og lige så seriøst. Men



Dorothy Heathcote

»Pen og papir« betyder ikke absolut ord og kun skriftlig udtryksform, men netop udfoldelse på mange måder — i tegning, skrift, regning, opbygning af situationer. Et utal af udtryksmåder — inden for en dramatisk ramme.

Dramatik er afbildning

Dramatik er en del af virkeligheden som alt andet. Men situationerne er konstrueret (som meget andet i virkeligheden) og kaldes fiktive og regnes dermed for mindreværdige, for mindre vigtige end anden åndelig »hardware«.

I matematik afbildes nogle størrelses- og kraftforhold uden selv at være disse. I geografi afbildes landområder — uden at være disse landområder. Og det gøres på mangfoldige måder. Uden at nogen kalder det uvirkeligt eller sætter spørgsmålstegn ved relevansen af det. Og man tegner sågar planer for ændringer af områder

Ligeså i dramatik — her afbildes i krop og tale mv. nogle forståelser af virkeligheden, nogle ønsker for virkelighedens udvikling — i allerhøjeste grad virkeligt. Men ligesom med kortene og de matematiske udregninger »kun« afbildninger, men ligesom disse vigtige for at udvikle mennesker og miljø. Og uden at gøre krav på at kunne udsige alt om virkeligheden, kunne løse alle problemer.

Det påstår historie, matematik og andre fag vel heller ikke om sig selv? Alligevel regnes de for mere virkelighedsnære, relevante, seriøse end dramatik-arbejde.

resultaterne er oftest flygtige. Forestillingen eller dramatismen eksisterer kun en vis tid med mindre den båndes. Andre afbildninger eksisterer i bøger eller på anden håndfast måde — og signalerer derfor mere seriositet?

Spørger D.H. og påstår, at mange af de afbildninger, der normalt bruges i skolen, serveres som »narrepakker« (dummy runs). Ikke med vilje, men må pga. systemets krav til eleverne om indlæring af stof på bestemte måder — som dementierer børnenes reelle muligheder for at få indflydelse på udfaldet. Det meste foregår som udenadslære og uendelige gættekonkurrencer. Børnene bruger ustyrlig meget tid på at gætte sig til, hvad læreren nu forventer, og forsøger at leve op til det i stedet for at være i et reelt udviklende samarbejde.

Børn og fiktion

Børn kan i almindelighed godt skelne mellem om det de laver er »virkelighed« (»er«) eller »fiktion« (»som om«). Alle kender undtagelser, men generelt set

»Problemerne starter, når udenforstående opfatter vor »som-om-verden« i dramaarbejdet som farlig for vor virkelighedssans. Faktisk er det tværtimod. Når vi reflekterer over vores tilværelse, selv vha. fantasi og spil, så sigter vi netop ind imod virkelige hændelser, for drama må hele tiden dreje sig om menneskelige sammenhænge (celebration of Mankind), selv når man tilsyneladende arbejder med dyr, trol-



Dramaet er inde i hovedet — siger Heathcote. Det siger også denne fyr, der illustrerer det nystartede Teater 83's forestilling »Inde i mit ho'de«.

de eller hekse.« Det må pædagogen ikke glemme.

Børn er ikke skuespillere

Det er en gammel pædagogisk strid, om man skal lade børn spille for andre — en strid som ikke kan afgøres klart til nogens fordel.

Børn spiller masser af skuespil — bevidst eller ubevidst. Men de fleste børn har i modsætning til skuespilleren egentlig ikke accepteret at blive kigget på — og vurderet som spillere, mener D.H. De fleste føler sig iagttaget. Og så lærer de mere. Det betyder ikke, at de ikke skal spille, at de ikke skal arbejde med produkter, men kun være i en eller anden abstrakt proces. Nej, men hun mener, at de lærer mere ved at spille uden at skulle kunne holde en rolle i skuespillerteknisk forstand

Hun interesserer sig for det dramatiske pres, som får deltagerne til at beskæftige sig seriøst med et problem — måske på en ny måde for dem. Og hun fortæller dem ikke, hvad de skal tro eller mene, men hun presser dem til at formulere sig på forskellige måder gennem dramatikarbejdet. Prøver snarere at udvide deres nysgerrighed, åbenhed, forsøger at få dem til at se bag overfladen af tilsyneladende facts.

Og det er her, hun har udviklet en lang række teknikker og forbedret andre. Man kan naturligvis kun give et signalement af hendes principper og arbejdsmetoder i en artikel — et spinkelt uddrag af over 30 års arbejde.

Investering

Før egentlig action er mulig, må man finde frem til elevernes interesser, for de skal ikke bare fjolle rundt i hovedløs selvudfoldelse. Gennem et udviklet system af spørgeteknik starter hun action før den egentlig er igang — får på én gang rede på deltagerens interesse og evne til at gå igang med et emne — bl.a. gennem teknikken lærer-i-rolle, som omtales senere.

Hun opererer med fem sammenhængende lag i menneskelig udfoldelse: action, motives, investment, models, universals.

Centralt står den enkeltes personlige investering — det, den enkelte er interesseret i at arbejde med og yde noget for. »Man må være klar til at »betale noget« for sit engagement. Det koster at ville noget — men egentlig blir man rigere af »kamp« end af at holde sig udenfor, holde sig tilbage«

Investeringen bestemmer dybest set, hvad man kan og vil i en rolle — hvilke motiver figuren kan handle ud fra og hvilken action, det kan medføre.

For at kunne skabe en rolle og bruge sin energi på det, trækker man på nogen modeller, nogen faktiske eller fiktive personers handlinger og tanker, som man bevidst eller ubevidst beundrer eller hævnes af (f.eks. forældre, kammerater, idoler osv.). Og dybest set, mener D.H., trækker man osse på en række universelle, almenmenneskelige forbilleder og oplevelser (egentlig inspireret af Jungs tanker om arketyper).

Når hun skal drage nogen historiske paralleller, bruger hun tit vendingen »at være i familie med« (in the brotherhood of). Hermed mener hun, at nogle grupper — delvis på tværs af historiske forskelle — har haft samme vilkår, samme status og dermed udgør et fællesskab dybt i vores bevidsthed. F.eks. en lang række undertrykte, en række herskere, mødre, børn.

Man kan betragte dette syn som udtryk for manglende historisk viden, som forsøg på at fjerne alle historiens forskelle og harmonisere modsætninger.

Men man kan lige så vel — og nok

mere rigtigt — se det som en hjælpeteknik til at få overblik over et stort stof. Og se muligheder for at trække moderne paralleller, så eleverne bliver interesseret i at forstå andre tiders vilkår, få dem igang med det.

Og dybest set forsøge at arbejde for at skabe større menneskeligt fællesskab og en bedre fremtid — celebration of Mankind igen.

Et lidt specielt eksempel på denne brug af parallel-tænkning (analogi) benyttede hun engang i undervisning af embedsmænd ved en engelsk gasforsyning. Folk, som sad fjernt fra kunderne og havde indflydelse på deres dagligdag — uden at kende til den. Heathcote lavede undervisningslokalerne om til et kloster med de specielle regler for inddeling af dagen, kommandoveje osv., som hersker der. »Mange en-

mærke på, hvor barnet sidst er set. Med læreren som pennfører kan eleverne i fællesskab skabe dette område — der behøver ikke være lavet en tegning i forvejen).

Denne åbning til dramatikken må være så lille og alligevel engagerende, at den pirrer elevernes nysgerrighed, giver dem lyst til at fortsætte, til at udforske grundigt.

4. Skift tid (bare lidt — f.eks. »for et par timer siden«). Det øger elevernes koncentration, nysgerrighed, styrker fornemmelsen af »som om« — mange har brug for at skelne mellem virkelighed/sin egen virkelighed og en rolle for at turde behandle osse personlige problemer
5. Tænk episodisk i stedet for at arbejde med en fortløbende histo-

rik, så eleverne ikke bare føler, de er til forhør eller overhøring.

Det samme gælder brugen af mimik, gestus, stemme for at ændre lærerens rolle — få, enkle, klare signaler. Og evne til at aflæse elevernes

8. Træf kun én afgørelse ad gangen — og få eleverne til at gøre det egentlig. Ellers skal de tage stilling til for mange muligheder på én gang, for mange veje at lade dramaet udvikle sig af — og bliver bare frataget et vigtigt ansvar.

Dagliglivets ritualer

D.H. opfatter mange situationer som ritualer — såvel private som offentlige. De stiller forskellige krav til den enkeltes måder at reagere på, kræver meget forskellige



Heathcote opererer med fem sammenhængende lag i menneskelig udfoldelse: Action, motives, investment, models, universals.

gelske husmødre har egentlig status som i 12. århundrede: må udføre mange »ordrer«, har en travl, skemalagt dag, får ikke meget at vide udefra etc. Og de fjerne embedsmænd kender ikke meget til denne travle hverdag, som ikke kan stå på pinde for dem til hver en tid, men må passe ind i resten.« Eksemplet skulle seriøst og humoristisk sætte sagen på spidsen og skabe en ny erkendelse om andres levevilkår.

Krav til godt drama-arbejde

Eleverne skal ikke suggereres til at glemme, at de er i et klasseværelse eller lignende. Men de skal arbejde med opgaver, der er betydningsfulde og konkrete nok til, at de føler tilstrækkelig interesse for at arbejde med dem — som kan give direkte erfaringer, følelsesmæssigt og intellektuelt engagement og som tvunger dem til at træffe afgørelser.

Nogen af hendes krav til en god drama-situation er følgende:

1. En generel og fælles ramme, hvor alle i princippet har samme rolle (f.eks. betjente) eller hver enkelt i hvert fald kun har én rolle inden for rammen.
2. En klar situation (f.eks. en mor, der er nervøs for, at hendes barn er forsvundet). En central situation, hvor der er plads til flere synspunkter på, hvad der er sket og skal gøres.
3. Et konkret, fysisk udgangspunkt for at gå igang (f.eks. en skitse over området, hvor barnet kan være forsvundet — med

rie planlagt på forhånd. Arbejd grundigt med de enkelte episoder — få mulighederne i dem afprøvet i stedet for at forsøge at nå en masse i et gevaldigt tempo. »Det skal tage lang tid, uden at eleverne keder sig. De skal arbejde langsomt og føle, at tiden flyver afsted.«

»Frygten for at miste ankomsttid, før de fleste pædagoger til at bruge så lidt rejsetid som muligt. Dvs. at de kommer til at miste en række muligheder for erkendelse undervejs af frygt for ikke at slippe helskindet frem til en slutning.«

6. Stop op undervejs. D.H. afbryder ofte dramaet undervejs — gerne hvor det er bedst eller mest spændende, for så ved hun, at eleverne er lettest at få igang igen efter snakken. Hun markerer stoppene ved at skifte fra lærer-i-rolle til at være D.H. — i det hele taget markerer hun tydeligt, omend det ofte er med små midler, overgang fra rolle til ikke-rolle og fra rolle til rolle. Hun gør det for at fremme refleksionen. Der skal være plads til at undre sig og stille spørgsmål undervejs, mener hun, ellers lærer man ikke nok af det. Ikke bare leve sig ind og udfolde sig problemløst
7. Tal enkelt og forståeligt. D.H. mener, det er nødvendigt, at pædagogen lærer at tale i et »restringeret« sprog — lærer at bruge få, men velvalgte ord for at få arbejdet igang og videre. Det kræver en udviklet spørgetek-

grader af rollespil. Mønstre, der gentages — ofte uden den store, personlige involvering. Se f.eks. de mange spilleregler, man ofte må kende til for at begå sig i hospitals-systemet, bistandssystemet osv. — en masse stiliserede samværssituationer. Som osse i vid udstrækning går igen i hjemmelivet.

Kendskab hertil øger pædagogens muligheder for at lave godt drama-arbejde. Ud over ovennævnte kan man f.eks. osse benytte sig af konventioner og spilleregler fra følgende — og D.H. betragter ikke konventioner som noget absolut negativt: Teaterforestilling, ceremoni (messe, bryllup, kroning o.a.), leg eller konkurrence, tale (foredrag, prædiken o.a.), demonstration af en hændelse, prøve, ufrivilligt midtpunkt (falde på gaden, svare på spørgsmål man ikke har lyst til, mens andre ser på o.a.), frivillig optræden iøvrigt (læse historie op o.lign.). Alt for meget drama-arbejde foregår med nogen som ufrivilligt midtpunkt, mener D.H. — i stedet for at man låner konventioner fra de andre »ritualer«. De kan både beskytte den enkelte og udvikle erkendelsen om menneskers forhold til hinanden. Gennem dem kan man se ind bag mange dagligdags hændelser, se essensen af dem. Et af Heathcote's fortrin er hendes evne til lynhurtigt at abstrahere fra det konkrete, se principper bag — og lige så hurtigt at skabe konkrete situationer på abstrakte begreber.

Mangfoldige metoder

D.H. bruger mange dramaturgiske og teatermæssige metoder i sit arbejde — osse selvom deltagerne ofte ikke skal forsøge at udvikle og holde en rolle i skuespillerteknisk forstand. Ikke bare for at skabe god dramatik men for at bygge gode udviklings- og indlæringsituationer op. Desuden fremmer rollesituationer en grundlæggende forståelse for formens betydning i et arbejde, mener hun.

Et af hendes yndlingsmidler er *analogien*, hvor en aktuel problematik lægges ind i en situation i en anden tid, et andet sted, med andre folk, men som i virkeligheden belyser et aktuelt problem her og nu. Det gøres for at skabe distance til nuet, for ikke at blive forstyrret for meget af deltagerens egne erfaringer, for at kunne se på dem med nye øjne — at se det ukendte i det kendte, som Brecht anbefalede. Her bruges f.eks. legender, sagn, eventyr, myter

En anden teknik, hun benytter sig meget af, er *ekspertkappen* (To mantle the Expert).

Deltagerne udnævnes til eksperter på et eller andet område — uanset om de er det eller ej. De er naturligvis ikke eksperter i traditionel forstand, en flok selvtilstrækkelige udviklingsguruer og skråsikre vækstfilosoffer. De skal tværtimod blive dygtigere, gå i gang med at undersøge noget. På den måde afgrænses emnet for dramaarbejdet, og eleverne får deres »rolle«. Og kravet om undersøgelse skaber mange muligheder for at sætte sig ind i et problem, blive grebet af det og alligevel have en vis god, følelsesmæssig distance (ikke blive tankeløs opslugt eller revet med), idet de skal rapportere om deres resultater på forskellige måder. De kan f.eks. være betjente, forstfolk, søfolk, osv.

Pædagogen må naturligvis bakke elevernes nye rolle op og udvikle den henad vejen — og får hermed givet dem et stort ansvar, idet der ikke arbejdes hen mod et helt bestemt resultat, som er bestemt fra starten.

Og muligheden for at arbejde med forskellige materialer og udtryksformer er uendelig.

Vidnesbyrd eller bevismateriale (evidents) er osse noget, D.H. benytter sig meget af — ikke bare i undervisning i forskellige fag. Det er konstruerede genstande, dokumenter, breve mv. — enkelte, centrale rekvisitter til udforskning. F.eks. brev fra en gammel dame, som beder om hjælp til et eller andet. Brevets papir, skrift, eventuelle pletter på det, antydninger af hvor og hvornår brevet kan være skrevet, hvem den gamle dame er, og hvad hun er optaget af og meget andet — alt må undersøges i detaljer for at »eksperterne« kan gøre noget for hende. Og her må pædagogen kende antydningens kunst ...

Og endelig, hendes nok mest centrale fortjeneste: *Møde med en rolle* (lærer-i-rolle og person-i-rolle). Mødet med en rolle kan tvinge deltagerne til at påtage sig mere afgrænsede roller. Herigennem kan situationen i spillet ændres og deltagerne konfronteres med forskellige problemer og holdninger.

Lærer-i-rolle

Det kan foregå på utallige måder — og der kan skiftes mellem pædagogen som »sig selv« og pædagogen i en rolle eller flere roller frem og tilbage ved hjælp af små virkemidler: ændring af stemme, kropsholdning, gestus, mimik — men ikke nødvendigvis ved hjælp af ændring i påklædning.

Hun mener, at kostumer og rekvisitter mv. skal bruges sparsomt og med omtanke — såvel af lærer som

fortsættes næste side



I England er der mere samarbejde mellem drama- og teaterarbejdere end herhjemme. Her er den engelske kvindeteatergruppe Beryl and the Perils på spring.

Dramatik er ikke noget med at hoppe rundt!

Fortsat fra foregående side

deltagere. De skal hjælpe med til at udvide deltagernes erkendelse i stedet for at tage unødigt opmærksomhed, få dem til at agere udvendigt og tænke overfladisk.

Lærer-i-rolle kan bruges på forskellige måder. Det kan f.eks. være:

1. en person, der kommer udefra eller er uden for gruppen og stiller spørgsmål (journalist, budbringer, funktionær o.a.). Personen er ikke aggressiv og ønsker at vide noget om gruppens arbejde (som gartnere, afrikansk stamme, folk ved Kong Arthurs Hof o.a.).

2. en, som ikke længere vil være med i fællesskabet eller stiller spørgsmålstejn ved gruppens arbejde. Så må gruppen prøve at overbevise outsidersen om fort-

sat at være med. På den måde forsøger hun at presse dem til større sammenhold, bevidsthed og grundighed i arbejdet.

3. en helt neutral rolle som gruppe-medlem på linie med de andre deltagere, en skyggerolle (shadowy role). Her er hun hverken i opposition eller har nogen markant position, der kan tage ansvar fra deltagerne.

Som regel vælger hun en rolle midt i et hierarki — hverken for lidt eller for meget indflydelse (styrmand, bestyrer, budbringer, assistent o.lign.). På den måde kan hun være i kontakt både med dem under hende på rangstigen og dem, man kunne forestille sig var ovenover. Og på den måde får eleverne lejlighed til at tage de endelige afgørelser »selv«, får autoritet til det.

Lærer-i-rolle kan bruges på mange måder. F.eks.:

- a. »Jeg ved det«, som hun kun bruger, hvor lærerstyring absolut er nødvendig. Ellers ikke, da den tager ansvar og selvtillid fra eleverne.
- b. »Vil I vide det?« er en blødere udgave af a., hvor eleverne inviteres til at bede om oplysninger/viden. Den afløses som regel hurtigt af et fælles forsøg på at finde svarene eller at få eleverne selv til det.
- c. »Jeg har en idé om udviklingen« (...) kan hun bruge for at summere op på arbejdet undervejs, så man kan se konsekvenser af det eller (som nødløsning) for at komme ud af en blindgyde.
- d. »Jeg har ingen anelse« benytter hun oftest — inspirerer eleverne til selv at tage initiativer.
- e. »Det hjælper ikke at spørge mig« — en variation af d., som giver eleverne hele ansvaret for udviklingen — når de kan klare sig selv.
- f. »Den interesserede lytter« — er altid nødvendig i pædagogisk arbejde. Pædagogen må provokere de ressourcer frem, som eleven har men måske ikke er klar over eller ikke selv tør bruge.
- g. »Djævelens advokat« — en mere »aggressiv« form, som kan benyttes til at provokere en enighed frem i gruppen, tvinge den til uddybning, tvinge til at overbevise »advokaten«. En problematisk men virkningsfuld form brugt med omtanke.

Person-i-rolle

Er betegnelsen for at bruge en anden person udefra i rolle — som regel klædt ud. En klart defineret rolle, som pædagogen og den anden har aftalt på forhånd — og som støttes/styres af pædagogen. Personen skal ikke selv tage nye initiativer men svare på spørgsmål, som den i rollen faktisk kunne have gjort. Og dirigeres så videre af pædagog og elever. Det kan f.eks. være en fremmed i et område, en blind eller såret, en haltende dukke, en prinsesse — afhængig af dramaets emne. Personen benytter sig mest af ikke-verbale signaler — og virker måske lidt mystisk. Det giver større udfordring til eleverne og vækker deres nysgerrighed.

Man må kunne undre sig og stille spørgsmål i løbet af drama-arbejdet. Personen-i-rolle samler gruppen om et problem — og udfordrer

oftest dens sans for omsorg. Personen-i-rolle behøver ikke spille skuespil i traditionel forstand, skal ikke præstere den store rolle, men give liv til nogle holdninger i eleverne.

Dorothy Heathcote eksemplarisk

Man kan selvsagt ikke give et eksempel som skabelon for hendes drama-arbejde og så sige, se sådan arbejder hun. Eksemplet er snarere taget med for at repetere nogle af hendes principper og metoder — og fordi det blev lovet i begyndelsen af artiklen. Nemlig et om flystyr.

Hvordan man kan lave et flystyr — deltagerne ønskede selv emnet (investering) — så det bliver konkret, nærværende og noget de lærer noget af? — uden at lave det? og få det til at gå langsomt uden at de keder sig og tværtimod får en stærk oplevelse af det (The Grace Element)?

D.H. gjorde det bl.a. på følgende måde — såvidt jeg husker:

Hun underviste en gruppe unge i USA. Forinden lavede hun en række store kuverter med forskellige efterladenskaber fra passagerer (vidnesbyrd) i et nedstyrtet fly (fiktion). Hver kuvert var mærket med et nr. for et sæde i flyet og British Airways-mærke på (flytning i tid og rum). Hun kom som »repræsentant for flyselskabet« (lærer-i-rolle) og overlod materialerne til de unge, som undersøgelsesgruppe (ekspertkappen). Deres opgave blev nu at identificere de enkelte dræbte (pen og papir) og markere dem med navn på et stort kort over flyets sæder (ceremoni/ritualisering).

Derefter hjalp hun dem til at tage beslutning om at identificere en enkelt passager »fuldstændig« ved at sammenstykke kuvertens vidnesbyrd med tilkomne røntgenbilleder o.a. (pen og papir). Spillet udviklede sig over lang tid — uden fast plan om slutning (episodisk arbejde). For at give en stærkere personlig fornemmelse af katastrofen fik hun »ekspertterne« til at lave et kortvarigt museum over ulykken ved hjælp af statueteater (demonstration af en hændelse/ritualisering). Nogle elever agerede passagerer i de sidste minutter før styrtet — frosset som statuer. På deres skulder var anbragt sedler med passagerers navn og personlige data — og ved enkelte var der anbragt en båndoptager med indtaling af personens tanker og tale i de sidste øjeblikke (pen og papir). Resten

kunne så gå rundt og se på dem, tænde båndoptager mv.

Men for at undgå en blot og bar suggestion og frygtfornemmelse blev eksperterne til sidst opfordret til at lave en videoproduktion om muligheden for flystyr — til brug ved undervisning af kommende stewardesser (mere »pen og papir«). På den måde kom de til at bearbejde en stærk følelse konstruktivt og bevidst. De fik en stærk oplevelse af flystyr uden at være med i et og uden at »hoppe rundt«. Opgaverne og den dramatiske opbygning af spillet holdt deres opmærksomhed fanget.

Teaterarbejde — pædagogik — forskning

I England er der en længere og grundigere tradition for at beskæftige sig pædagogisk og forskningsmæssigt med drama- og teaterarbejde end herhjemme.

Idag er et af de centrale begreber Theatre in Education (TIE). Inden for TIE mener man, at der bør bygges bro mellem teaterarbejde og dramapædagogisk arbejde inden for skolesystemet. Flere TIE-teams består af skuespillere og dramapædagoger for at sikre såvel et højt dramatisk som pædagogisk niveau. De tager enten rundt til skoler eller samler børn i såkaldte dramacentre. Et samarbejde som naturligvis ikke er problemfrit al den stund, der er tale om forskellige uddannelsesbaggrund. Gruppernes opgave er at arbejde såvel praktisk som teoretisk og analytisk med teatermediet. Målet er ikke absolut at få flere børn til at spille skolekomedie — teater i skolen er nemlig ikke nødvendigvis godt teater pædagogisk. Derfor må teatermetoder og -konventioner analyseres kritisk for at kunne anvendes tilstrækkeligt pædagogisk.

Det andet nordiske seminar for dramapædagoger i juni 1982 på Biskops-Arnö beskæftigede sig såvel med teaterarbejde som dramapædagogik. Ud fra tre ret forskellige udgangspunkter: Gavin M. Boltons »Learning through Drama« (elev af D.H.), Björn Magnérns »Socioanalytisk Metod« (hans nyeste udvidede udgave), Maud Backéus' arbejde med improvisationer i teater. Og perspektiveret med et diskussionsoplæg af Nils Braanaas om æstetik og pædagogik. Der var fra alle sider bred enighed om det givtige i at kombinere teater og pædagogik — såvel i det dramapædagogiske arbejde som i det teaterpædagogiske — til gavn for alle parter.

Nu må vi så se, hvilken vilje og økonomi, der vil blive brugt på det. Kunne et TIE-eksperiment være en af mulighederne?

Kilder til videre inspiration:

Betty Jane Wagner: Dorothy Heathcote. Drama as a learning Medium. Hutchinson 1979.

Dorothy Heathcote: Drama as Context. NATE Papers in Education. u.å.

Dorothy Heathcote: Drama in the Education of Teachers. Institute of Education, University of Newcastle upon Tyne. u.å.

Desuden artikler af og om D.H.s arbejde i DRAMA, Nordisk dramapædagogisk tidsskrift nr. 2 1980.



DOROTHY HEATHCOTE

56 år (født 1926), oprindelig »industrivæver«.

1945 stipendium til Northern Theatre School, hvor bl.a. Esme Church (Young Vic), Rudolph Laban og J. B. Priestly underviste.

1948 eksamen — incl. pædagogik — og D.H. ansættes som underviser af teaterskolens 1. års-elever.

1950 ansvarlig for Drama in Education-kursus ved Institute of Education ved University of Newcastle upon Tyne. Første uddannelse af sin art i England. Dramakurset er idag

åbent for lærere med mindst 3 års full-time undervisningspraksis bag sig.

D.H. er senior Lecturer ved instituttet, men underviser i perioder osse andre steder i Europa og USA/Canada. Stopper iflg. eget udsagn ved instituttet i 1984-85 for at hellige sig en række opgaver udenfor. Har udgivet en lang række artikler, lavet film- og TV-programmer, arbejdet såvel med børn som voksne inden for mange faglige sammenhænge i uddannelses- og sundhedssektoren mv.

[illegible]

i Esbjerg d. 18.-24. april 1983

Velkommen til den 13. børneteaterfestival 23. og 24. april 1983 i Esbjerg

Børneteaterfestivalen finder i år sted i Esbjerg, støttet økonomisk af Esbjerg kommune, Ribe amt og Kulturministeriet.

Esbjerg Skolescene har i mange år formidlet teaterforestillinger til områdets skoler. I 1982 indviede man Esbjerg Teater til brug for de forestillinger for voksne som Esbjerg Teaterforening arrangerer.

Det er således på en aktiv teaterbaggrund, Esbjergs Kulturudvalg har taget initiativ til

at få Børneteaterfestival i Esbjerg 1983.

I weekenden den 23. og 24. april blir der lejlighed til at se en lang række forestillinger for alle aldersgrupper fra 3 år og opefter på Esbjerg Seminarium og Bakkeskolen.

Festivalen er arrangeret af Teatercentrum (sekretariat for Udvalget for børneteater og opsøgende teater) i samarbejde med Børneteatersammenslutningen og Esbjergs Kultur- og Skoleforvaltning.

Festival-information

I foyeren på Esbjerg Seminarium kan du få information om alt, hvad der foregår i weekendens løb, bl.a. hvor og hvornår de enkelte forestillinger blir spillet. Du vil kunne orientere dig på en stor oversigtstavle og der blir lavet små programmer, som du kan ta med dig.

55 grupper og teatre kommer med 110 forestillinger. De fleste af dem spilles begge dage.

Både lørdag og søndag spilles forestillinger fra kl. 10 (med billetudlevering fra 9.30) til ca. kl. 17.

Festival-sekretariat

I ugen fra den 18.-22. april indretter Teatercentrum festivalsekretariat i Aktivitetshuset i Kirkegade 51-53 i Esbjerg centrum. Tlf. 05-12 12 75 fra kl. 10-16.

I weekenden den 23. og 24. april flytter vi sekretariatet til Esbjerg Seminarium, dog med undtagelse af telefonen.

Billetter

En halv time før det annoncerede spilletidspunkt for en forestilling vil der blive udleveret billetter. Der er gratis adgang til alle forestillinger for såvel børn som voksne. Men der kræves billet ved indgangen til spillelokalerne af hensyn til regulering af publikumstallet til den enkelte forestilling.

Børn har fortrinsret!

Det er en børneteaterfestival. Børnene skal først og fremmest ha mulighed for at se teater. Dem lukker vi ind først.

Vi ber osse de voksne publikummer om at ta hensyn til børnene. Både i billetkøerne (som vi ikke har nogen mulighed for at undgå helt) og ved spillelokalerne.

Udstilling af Esbjerg- børns plakatforslag

På Hovedbiblioteket i Esbjerg vil der fra den 11. til den 23. april være udstillet de mange plakatforslag til Børneteaterfestivalen, som er lavet af børn i Esbjerg.

Det forslag, der er valgt som grundlag for plakat og klistermærker 1983 er gengivet — dog ikke i de originale farver — på første side af dette festivalindlæg. Forslaget er lavet af 5. b på Bakkeskolen i Esbjerg.

Weekend-forestillinger

d. 23. og 24. april 1983

Der tages forbehold for ændringer i programmet!

ALAKAZAM TRYLLETEATER

Troldmandens tryllestav 4-12 år

ARTIBUS

Den eventyrlige soldat 13 år og op
Hvem der først bliver vred 10-14 år

BAGGÅRDTEATRET

Har du spist søm, mand! 9-12 år
+ familie
Allans Charlie 14 år og op

BANDEN

Børnebuffo 5-9 år
Vip 10-13 år

BENNY SCHUMANN CIRKUS

Cirkus kloun 3-14 år

BJØRNETEATRET

Engang var der ingenting 3-7 år + voksne
& 7-10 år + voksne
En underlig rejse 3-7 år

BADTEATRET

Benjamin 7 år og op

CASSIOPAJA

Spøgelstimen 7-11 år

CIRKUS CHANGHIGH

Cirkus Changhigh's ethjulede cykelshow 3-100 år

CIRKUS TVIVLSOM

Cirkus i byen 0-10 år
Markedsgøgl 10-90 år

CLAUS ZIMBAS MAGISKE TEATER

Trolden i trylleskoven 4-12 år

COMEDIEVOGNEN

Alfons Åberg 3-7 år
Alle tiders børn 9-14 år

DRYADETEATRET

Pandekagen, der løb væk 2-4 år
Rumleskift 4-7 år

DUESLAGET

Der er en kanon i min kaffe 8 år og op

DØVES TEATER

Mor Hulda 5-12 år

ESBJERG BØRNE- OG UNGDOMS TEATER

Den bestøvlede kat 4-8 år

FAIR PLAY

Vi gør det bare 3-6 år
Gøgl for alle penge 3-6 år
& 6-8 år
Det snakker man ikke om 7-11 år
På flugt 14 år og op

FILUREN

En søroverhistorie 3-9 år
Uffe in Space 9-13 år

FIOLTEATRET

Fremmed 14 år og op
En nat i februar 7-10 år

FØNIX TEATRET

Tonetrolden 3-7 år
Spillerum 14 år og op

GRUPPE 38

Kys kanvassen 14 år og op

HOLSTEBRO EGNSTEATER

Tre øre i timen 7-11 år

HØJE TÅSTRUP TEATER

Ta' me' te' Takilak 3-6 år
Når jeg spiller med musklerne 8-13 år

JAKOBOLLE TEATRET

En lille kloun og en stor nar 3-6 år
Hyrdinden og skorstensfejerens 4-8 år
En dag med Jonas 8-11 år
Den lyserøde sweater 13-19 år

JOHN MAILAND

Onkel Johns Tryllecirkus 7-12 år

JOMFRU ANE TEATRET

Det bevæger sig 3-8 år

JYTTE ABILDSTRØMS TEATER

Det smarte teater 3-6 år
Gabestokken 6-10 år
Pjaltehætte 7-10 år
Splejsen 16 år og op

KASKADETETRET

Solens vej 3-6 år
Stop — jeg vil a' 3-9 år
Romeo og Julie 6-100 år
1½ 6-100 år
Hans Hansen 6-100 år
Generationsfarcen 14-100 år

MASKEN

Hørte du ikke jeg vinkede? 13-18 år

MORSKABSTEATER BONNIE

Liv i kludene 4 år og op
+ familie

MOSAİK TEATRET

Min eventyrlige onkel 3-7 år
Skipperhistorier 3-8 år
Fuglen i hjertet 7 år og op

MÆLKEVEJENS TEATER

Damen (Solen, månen og stjernerne) 4-9 år
Damen (De nære ting og tanker) 4-9 år

MØLLEN

Fri som fuglen 4-7 år
Klap og slag 11-13 år

MÅNEGØGL

Skidt pyt 1½-3 år

PAPINAK

Hys jeg sover 4-9 år
Knappen 4-9 år
Mim 14 år og op

PARAPLYTEATRET

Paraplyforestilling 3-8 år
Lille p 4-9 år
Slå højt på trommen 4-9 år

PEGASUS

Storetol og Lillekloun 3-8 år

TEATERGRUPPEN PUNCH

Jakel som doktor 3-7 år
& 6-10 år
Sølvskillingen 8-14 + voksne

RIMFAXE

Skyld 9-13 år
Cabaret: 2X Andersen 16 år og op

MUSIKTEATERGRUPPEN RIVEGILDET

Halen på komedie 3-6 år
& 5-8 år

SKIFTEHOLDET

Hekseskræk 5-10 år

SKÆGSPIRE

Bland dig i farverne 3-8 år
Den gamle verden 6-10 år

SVALEGANGEN

En besættelse 14 år og op

TEATERBUTIKKEN

Gider du lege? 3-7 år
Hansen & Larsen A/S 7-12 år

TEATERKOMPAGNIET

Hvad sker der? 3-6 år
Sandhed, kys eller procenter 9-14 år
Fredløs 13 år og op

TEATERRAVNEN

Et rigtig lækkert vandhul 3-7 år
Du skal ikke tro, du er noget 7-13 år
+ familie

TROLDROSEN

Kong gulerod går agurk 3-8 år
Tante Rædselsfuld 3-8 år
Du tror da vel ikke jeg elsker dig? 8-12 år
Irene og Brian 14-18 år

TURNUS

Fryd 13 år og op
I virkeligheden 13 år og op

TUSINDE TANKER

En hjertesag 0-110 år
Lille kræ 3-8 år

VANDREFALKEN

Dysses eventyr 6-13 år
Sømand, sømand 14-16 år
Christiern II 15-16 år

VERDENS LILLESTE CIRKUS

Østen for sol, vesten for måne 5 år og op + familie
Cabaret Celeste 14 år og op

VESTENVINDEN

Suppedasen 3-8 år
La' vær' gevær 9-14 år
Et fremmed sted 14 år og op

VESTER 60

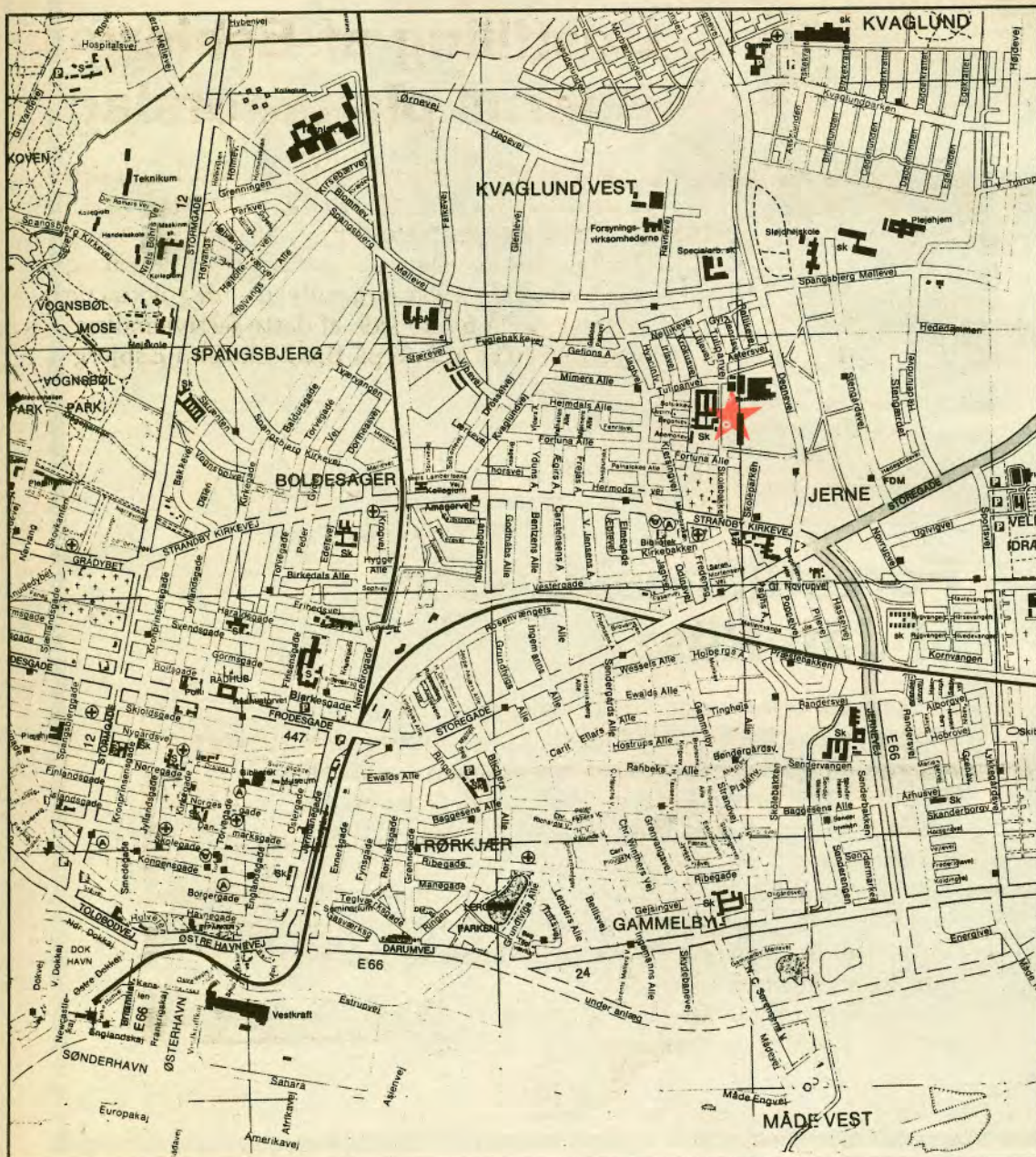
Rabalder i børnehaven 3-7 år
Pigeland 10-14 år
Luffes Blues 14 år og op

WILLIAM McFETRICH

Den store detektiv 3-9 år
Cirkus på bondegården 3-9 år

Ø-GRUPPEN

Det lille uhyre 4-6 år
& 6-10 år



Sådan finder du vej

Esbjerg Seminarium og Bakkeskolen ligger på Skolebakken i Esbjerg.

Hvis du kommer i bil fra øst ad E 66, kører du ad Storegade og til højre ad Strandby Kirkevej til Skolebakken.

Fra nord ad A 12 kører du ad Stormgade og til venstre ad Strandby Kirkevej til Skolebakken.

Fra syd ad A 24 kører du ad Darumvej, til højre ad Jernevej og fortsætter ad Strandby Kirkevej til Skolebakken.

Kommer du med tog til Esbjerg banegård, går du ad Skolegade, der ligger til venstre for stationen, til Torvet, hvorfra bybusserne afgår.

Bybus Esbjerg Centrum til Esbjerg Seminarium og Bakkeskolen:

Linie 6: Lørdag og søndag afg. Torvet v. Skolegade, minuttal 30, stå af ved Skolebakken, vestsiden af skoleområdet.

Linie 10: Lørdag og søndag afg. Torvet v. Skolegade, minuttal 15, stå af ved Randersvej eller Skolebakken eller Baggesens Allé.





»Gøgl for alle pengene«

Biblioteksvandrestillingen »Gøgl for alle pengene« — et teaterstykke for børn bliver til — er bestilt til Esbjerg i festivalperioden.

Udstillingen er lavet af fotografen Svend Åge Lorenz Christensen i samarbejde med teatergruppen Fair Play, med Asger Frøkov som konsulent.

Formålet med udstillingen er bl.a. at vise det omfattende arbejde, der ligger bag produktionen af et nyt teaterstykke for børn.

Udstillingen er beregnet for både mindre og større børn og voksne. Størstedelen af billederne er i et enkelt billedsprog, der osse vil kunne aflæses af børn og lægge op til samtale.



Forestillingsbilleder af Jan Rűsz

På Børneteaterfestivalen vil der være ophængt en fotoudstilling af fotografen Jan Rűsz. Udstillingens ca. 60 billeder viser et bredt udsnit af danske gruppeteatres forestillinger fra de sidste 5 år. Grupper som Comedievognen, Bådteatret, Odinteatret, Dueslaget, Kraka, Rimfaxe, Kaskade og Billedstofteatret vil være repræsenteret.

Billederne er skabt ud af forestillingerne, som de blev spillet under forskellige vilkår, på gaden og i telte, i rum og sale. Billeder fra en søgen efter bevægelsens dynamik i rummet og fastholdelse af udtrykkets grafiske klarhed.

Udstillingen omfatter også et udsnit af billedserien »Skuespillerens arbejde«, hvorfra illustrationerne her er hentet.

AF KAREN DEGEITT, DRAMATURG

Performances — visuelle, strukturerede billedopbud i teatret — raser fra Amerika ind over Europa, specielt Paris, og har gjort det længe. En af de nordiske grupper, som har arbejdet seriøst med performances dramaturgi er den Bergensiske gruppe »Smugteatret«.

TEATRETS instruktør, Knut Ove Arntzen er idag ansat ved Teatervidenskab ved Bergen Universitet. Han er stadig med i gruppen, som han selv var med til at starte i 1975. Gruppen, der var en af de første eksperimenterende grupper i Norge, har eksisteret siden og har bevaret en eksperimenterende arbejdsform — med en afprøvning af arbejdsmetoder og udtryksmåder — så den idag nok kan karakteriseres som en af Norges mest spændende grupper.

Gruppen startede med udgangspunkt i Teatervidenskab på den ene side og Kunsthistorie på den anden, som det primære, men har undervejs haft personudskiftninger — fra produktion til produktion — fra projekt til projekt. Gruppen har på intet tidspunkt ernæret sig ved sin virksomhed. Det er, som man siger i Norge, en *fri gruppe* som sammen og individuelt beskæftiger sig med teaterpraksis og teaterforskning — og hvor medlemmerne af gruppen altså har deres økonomiske udkomme andre steder. En nødvendighed, da de norske støtteordninger til teatergrupper er omend endnu elendigere end herhjemme — som omtalt i tidligere numre af Børneteateravisen. Men måske også en omstændighed der gør, at man ikke er underlagt et hasarderet produktionsræs, som kan blæse ideer og visioner ud undervejs?

De følgende udtalelser stammer fra en samtale, jeg havde med Knut Ove i slutningen af 1981, da jeg samlede materiale til mit speciale på Institut for Dramaturgi om dramaturgers arbejde i Norden. Jeg har her trukket ud, hvad jeg synes kunne illustrere — dels de arbejdsmetoder man har anvendt (den dramaturgi) og dels hvordan de har udviklet sig, for at komme frem til teaterideer og syn på dramaturgi, som ikke er så bekendte herhjemme endnu: Teater som visuel konstruktion: *The Performance Art*.

Dramaturgisk arbejde er tekstbearbejdning og visualisering

Den profil Smugteatret som gruppe har antaget har været, at være en eksperimenterende gruppe i Bergen og erfaringerne med det har været positive. Det som var eksperimentelt i begyndelsen af 70'erne, kan selvfølgelig ikke siges at være eksperimentelt idag, fordi så mange grupper og teaterarbejdere har taget lignende ideer op — det gælder netop det at forstå dramaturgisk arbejde som *visualisering af tekst* lige så meget som tekstbearbejdelse.

Den første produktion vi lavede, var egentlig ikke nogen produktion, men snarere en slags workshop, som aldrig blev distribueret. Det var et første skridt på en eksperimentel vej. Vi lavede arbejdsdemonstrationer, således at vi kunne teste den form, vi var kommet frem til og undersøge, hvordan den fungerede i forhold til publikum. Stykket *Bare for at overleve* eller *Krisen med det rare i*, som det oprindeligt hed, blev spillet for et lille, specielt interesseret publikum.

Det videre skridt i arbejdet var realiseringen af en hel skuespiltekst — *En tilfældig anarkists hændelige*

død, som blev indstuderet ved hjælp af dramainprovisationsteknikker. Man kan tale om en udvikling i den forstand, at det der i udgangspunktet var en *søgen efter form*, blev til en teaterudtryksmåde, som vi i anden omgang fik ud til en større skare, dog stadig: det var kun de teaterinteresserede, der kom — *men* det vigtigste for os var, at vi kunne påvirke måden »at tænke teater« på!

Udgangspunktet mht. arbejdsmetoder var mine ideer om drama-improvisationer — dvs. at deltagerne får uddelt arbejdsopgaver, som kan være givne opgaver med udgangspunkt i korte tekster, som de så dramatiserer over gennem en speciel dramaturgisk teknik, hvor der er tale om tre faser: en *analysefase* — en *dramatiseringsfase* og en *fremvisningsfase*.

I analysefasen gjaldt det om at tage stilling til det, som jeg dengang kaldte *lag* i teksten — dvs.

tekstanalytiske niveauer som: Psykologisk plan — socialt plan — religiøst plan. Ved at diskutere en tekst ud fra en sådan model, ville man komme frem til en dybere forståelse, end hvis man bare skulle gennemanalysere et handlingsforløb. Efter en sådan analysefase skulle man i små grupper tage fat på realiseringen. Den forståelse man var kommet frem til, skulle formidles gennem *kroppen* og herudfra skulle man diskutere sig frem til løsninger. Men selve den analytiske diskussion var på dette tidspunkt færdig. Og den praktiske brainstorming — den konkrete dramatisering kunne begynde. Hvis der var flere grupper, der arbejdede sammen om teksten skulle disse vise deres resultater for hinanden. Derved får man en fremvisningsfase ... uden at der er tale om forestilling i den forstand, man mener det, når aktører viser noget for et publikum.

Teknikken blev udbygget med opvarmning før arbejdsfaserne, hvor man lavede øvelser, der tog sigte på at uddybe aktørernes opmærksomhed for det rum de arbejdede i. Gøre dem opmærksomme på energi formidlet gennem bevægelse i rummet. Vi fandt også ud af at arbejdet med undertekster og analysen af den specifikke rolle havde sin plads i dette træningsarbejde og havde bl.a. et arbejdsforløb med den norske dramaturg Edward Rønning, som dengang netop havde afsluttet et ophold i USA, hvor han bl.a. havde arbejdet med Stanislawski-teknikker.

Dette kan lyde vældig enkelt og selvfølgelig, men dengang var det et udgangspunkt for at få en bevidsthed om, at det dramaturgiske arbejde består af *to* niveauer — nemlig en tekstbearbejdelse og en visualisering. For dette er kimen til det arbejde, som senere kommer som — selvfølgelig — er mere

komplekst. Det jeg her har snakket om er jo på et ret generelt, alment plan. Jeg er inde på arbejdsmåder som idag er overtaget af de fleste grupper, som har en bevidsthed om det, de laver. — Men ikke alle grupper har den bevidsthed.

Inspirationer til en fysisk, visuel teaterform

Forestillingen *En tilfældig anarkists hændelige død* var et stykke fysisk teater i den forstand Meyerholds teater, Commedia dell' Arte m.fl. var det — selvom jeg ikke vil påstå, at vores aktører havde udviklet den fysiske perfektion som en Commedia dell' Arte skuespiller eller en af Meyerholds skuespillere havde. Det havde vi ikke ressourcer til. Men alligevel var forestillingen en pegepind og en åbning for nye muligheder, som betød noget for de andre teaterfolk i byen og for folks forståelse af teater som noget mere — skuespilkunst som noget andet — end tekstrepræsentation eller literært teater.

Det, som gjorde, at arbejdet kunne uddybes fra min side var især et studieophold i Polen, hvor jeg havde mulighed for at arbejde sammen med en polsk teatergruppe en kort periode. Lederen — Staniewskii — var en af Grotowskii's assistenter. Der blev i gruppen lagt stor vægt på det sociale aspekt og gruppen levede kollektivt sammen i et slags teaterlaboratorium. Det kollektive var højt prioriteret. Deres arbejde bestod i at rejse rundt fra landsby til landsby. Her samlede de bl.a. folkelegender og materiale, som de kunne bruge som udgangspunkt for deres forestillinger. Forestillingerne bestod ofte af korte sekvenser, der blev sat sammen til processioner. Staniewskii's dramaturgiske principper gik ud på at deltagerne i gruppearbejdet skulle samle et vist tekstmateriale sammen, sange eller fortællinger, som så dannede grundlag for det, man kan kalde forslag, som de andre aktører så laver noget på og efterhånden instuderer scener dette sker gerne til akkompagnement af musik, musik som de andre deltagere laver.

Selve forestillingen bestod af akrobatelementer og ved at arbejde praktisk og personligt med fysiske udtryk, udvikledes en forståelse for den type *kropsbevidsthed*, som ligger til grund for en fysisk teaterform. Kropsudtryk — formidling af energi — etableres gennem en stadig større bevidstgørelse af ens egen krops fysiske muligheder, hvilket i praksis vil sige intensivt arbejde med forskellige akrobatiske teknikker, hvor man bl.a. trænede sammen to og to, lavede små sekvenser sammen etc.

Denne arbejdsmåde var så effektiv, at man — selv på kort tid — kunne forstå en del grundlæggende principper, også som udefrakommende.

De forestillinger man lavede, drog man ud på landet med. De blev spillet i små landsbyer. Forestillingen var en del af en kulturel udveksling mellem teatergruppen og landsbyens beboere. Vi drog til nogle zigøjnerlandsbyer, hvor vi boede. Zigøjnerne dansede deres danse og spillede deres musik, hvorefter teatergrupperne giver deres forestillinger. Herefter holdes der en fest, hvor alle deltager på lige fod. I modsætning til åbningsaftenen, hvor zigøjnerne havde danset deres danse for os, mens vi var tilskuere, ligesom de var tilskuere til vores forestilling, var der til slut ikke længere tale om aktører og tilskuere, men et fællesskab, som kom til udtryk gennem festen.

Dramaturgen i gruppeteatret — et signalement af en eksperimenterende teatergruppe

Det polske teaterlaboratorium i Wroclaw oprettet og leder af Grotowskii i 60'erne har haft en væsentlig indflydelse på udviklingen af et moderne kropsteater. Her underviser Grotowskii-skuespilleren Cieslak på Odinteater 1972.



fortsættes næste side

Dramaturgen i gruppeteatret

Fortsat fra foregående side

Arbejdsfunktioner og arbejdsteknikker

For at gå nærmere ind på arbejds-måden: Mens det er skuespillerne, der improviserer elementer og se-kvenser frem, er det instruktørens opgave at tilrettelægge produktionen. Han har ansvaret for at forestillingen sættes sammen og komponeres på en sådan måde, at den har den ønskede effekt. Samtidig fungerer han som procesleder eller arbejdsleder for produktion. Og denne funktion: *Arbejdsprocesleder* var vores definition af instruktøren i Smugteatret. Han skulle være med til at frigøre kræfter hos aktørerne eller deltagerne i et workshop-arbejde.

Jeg har været arbejdsprocesleder. Vi har haft en scenograf, og vi har haft nogle kvinder fra Kunst-og håndværksskolen til at sy kostumer. Vi har altså haft en funktionsdeling, men det har imidlertid været klart, at alle skulle have ansvar og indflydelse på beslutningsprocesserne — og at produktionerne måtte have en arbejdsprocesleder/instruktør, som var ansvarlig for produktionen.

Da jeg kom tilbage fra opholdet i Polen, kunne jeg bedre formidle en fysisk pædagogik som — i forhold til det, jeg havde beskæftiget mig med tidligere — var mere avanceret. I forhold til de polske tilstande var den enklere, da vi ikke kunne køre en så intens træning her i Norge. Det havde vi ikke ressourcer til. Men jeg kunne ihvertfald fremdrage visse grundlæggende principper for måden at bruge kroppen på, som byggede på en forståelse af, hvordan bevægelser er sammensat af de enkelte kropsdele — hvordan de skal varmes op, hver især — og hvordan de skal sættes sammen eller fungere hver for sig.

Efter en opvarmning, hvor man ved forskellige teknikker har løst muskelspændinger op og gjort kroppen varm, kan improvisationsarbejdet begynde. Et improvisationsarbejde, hvor man bevæger sig mod hinanden for at udforske dynamikken i hinandens kropsbevægelser og dermed skaber en slags ballet — en kropsballet — som ikke nødvendigvis har noget med gracia at gøre, men som har noget at gøre med udforskningen af den dynamik, der opstår når flere mennesker bevæger sig sammen. Denne arbejds måde kunne vi så tage i brug i arbejdet med de konkrete situationer i *Anarkisten*. Med dem opstod den bevidsthed om det, jeg dengang kaldte *grundholdning*, som går ud på, at man bevidst kan stilisere kroppens position ud fra grundlagstræningen: En rolletype finder sin grundholdning, som så gennemføres gennem hele forestillingen, for dermed at holde stiliserede positioner, som aktørerne kommer tilbage til. Anarkistens grundholdning f.eks. skulle vise en person, der var eksalteret, ophøjet med en vis stringens i sit udtryk og med en vis elegance — hovedet op, et vist sving på kroppen (Knut Ove demonstrerer) ... osv. Tilsvarende hos de andre aktører.

På grundlag af den omtalte kropsballet-improvisation kunne man gå videre med at lave en regi, som kan karakteriseres som *geometrisk*. Efter at have udforsket, hvordan to mennesker forholder sig til hinanden, kunne man gå videre med 3 og 4. Dette blev klarlagt, efterhånden som arbejdsprocessen skred frem. Man behøvede ikke at stoppe stiliseringen ved aktørernes spil og fysiske udtryk — det dreje-

de sig også om regien og måden de enkelte dele blev sat sammen på. Dette kan minde om Meyerholds biomekaniske teknik. Uden sammenligning med det han gjorde, og det vi har gjort, går visse grundlæggende principper igen: Dette med kroppens stilisering — de ydre handlinger som udtryk for en indre oplevelse eller indre forståelse — den ydre impuls.

Vi havde ikke mulighed for avanceret, konstruktivistisk scenemaskineri. Vor scenografi var enkel, med antydende elementer: et stiliseret kontormiljø med ikke-naturalistisk farvebrug, hvor sort og rød var grundfarver.

Hovedideen var at udvikle forståelsen for stiliserede teaterudtryk og tegneserieagtige bevægelser — og vores forestilling her blev faktisk af publikum oplevet som tegneserieagtig. Dette skal ikke forstås negativt, men visuelt! Publikum oplevede, at vi lagde mere vægt på det visuelle end på teksten, selvom teksten også havde sin plads men vi havde strøget en række verbale elementer — vi skar i store dele af teksten, som vi ikke fandt brugbar til vores arbejdsmåde.

Tekstbearbejdning og kropsbevidsthed

Der var lavet en tekstbearbejdning på forhånd, dvs. før improvisationsarbejdets start. Teksten var her blevet skrevet om, så den kom til at bestå af enkle sætninger — paratistiske, ikke hypotaktiske. Det var min tekstbearbejdning, og den var selvfølgelig farvet af bevidstheden om, hvad der skulle ske, når teksten skulle visualiseres. Altså *teknikken i tekstbearbejdningen er knyttet til bevidstheden om sammenhængen mellem kropsrytme og sprogrytme*.

Når jeg går tilbage til manuskriptet, vil jeg kunne finde en række notater, der illustrerer dette arbejde. Jeg vil kunne se små skitser af skikkelser i dere stiliserede positioner. Men, det var meget vigtigt under arbejdet at skuespillerne fik en forståelse for det de gjorde på egen hånd, altså uden instruktørens indblanding. Dette var i tråd med de nævnte improvisationsteknikker, hvor en gruppe aktører arbejder sammen uden vejledning. Når de så viser deres resultat, kommer instruktøren ind, vurderer arbejdet og siger, hvad der fungerer, og hvad der ikke fungerer. Det er instruktøren i egenskab af arbejdsprocesleder i virkeligheden.

Når jeg skal afgøre, hvad der fungerer, sker det ud fra min visuelle bevidsthed i sammenhæng med min vurdering af måden handlingerne bliver udtrykt på: Det er situationen, der skal udtrykkes gennem tekst og bevægelse — er det klart nok gjort? Til arbejdet hører en slags studie i rollen — en søgning efter figurens undertekster og motiveringer, for at gøre det lettere for skuespilleren at have et gennemarbejdet forhold til situation og person.

(Efter forestillingen »En tilfældig anarkists hændelige død« lavede gruppen en børneforestilling med udgangspunkt i »Den lille prins«. Efter dette arbejde gik man igang med at planlægge et performance-projekt, hvor man som optakt havde en norsk kloun til at undervise i klouneteknik og den specielle dramaturgi, der knytter sig til klounens arbejde. Endvidere havde Knut Ove varme inspirationer med hjem fra Frankrig, hvor han havde opholdt sig i flere perioder).

Performance — en forestilling, hvor handlingerne ligger på det visuelle plan

Da jeg kom hjem fra et nyt ophold i Frankrig, gik jeg igang med at lave et performance-projekt.

Projektet skulle være et korttidsprojekt — et performance-seminar — i samarbejde med den danske pædagog og teaterarbejder Willie Flint, som har rig erfaring fra asiatisk teater, specielt NO-teater og som har holdt flere maske- og tekstkurser i Danmark. Han kom med et oplæg til performance — altså en forestilling, hvor handlingerne ligger på det visuelle plan, ikke på et tekstligt.

Udgangspunktet var eventyret om *Prins Kvitebjørn*, som han havde fundet i forskellige versioner — danske såvel som norske. Dem havde han med i kufferten, sammen med analyseoplæg.



Happenningen fra 60'erne var en forløber for performanceen.

Analysen har bl.a. udgangspunkt i en strukturalistisk orienteret tekstforståelse, specielt inspireret af en russisk, formalistisk eventyr-analytiker. Og disse ting danner baggrund for og forudsætninger for vort senere arbejde med en strukturalistisk arbejdsmetode.

Det som specielt interesserede Willie Flint var den mundtlige traditions overlevering — altså eventyret som det fortæles og gives videre fra mund til mund. En ikke-literær form, der overlever gennem nedskrivning, hvor det får tekstlig karakter.

Hensigten med projektet var at visualisere eventyret gennem brugen af bevægelser, maskering og scenerum. Willie Flint og jeg arbejdede sammen om analysen for at klarlægge den før projektet blev lagt frem for deltagerne. Analysen blev knyttet til, hvad Willie Flint kalder *funktionsroller* og *temaroller*. Temarollerne er bærere af eventyrets tematik, dvs. dels mytologiske indhold, selve *fablen*, mens funktionsrollerne er hjælpefunktioner — de skikkelser der hele tiden er tilstede i det mytiske univers som redskaber, temarollerne kan benytte sig af for at løse et problem eller redde sig ud af en situation. Disse forskellige funktions- og temaroller skulle udvikle sin egen, specielle ko-

reografi eller sit eget bevægelsesmønster.

Grundlaget for bevægelsen var et cirkelmønster, som vi tegnede op på gulvet under arbejdet. Det var en cirkel med en indskrevet trekant og et indskrevet Y, som så dannede en række streger på kryds og tværs, hvor hver retning i cirklen havde sin funktion både i ind- og udgange. Dette blev udgangspunktet for skuespillernes bevægelser og medførte en stiliseret måde at bruge rummet på, hvor bevægelsesretninger var givet på forhånd.

Aktørerne lavede selv deres masker, der var flerdimensionale. Man brugte bl.a. tildækning af ansigtet med enkle materialer så som plexiglas, kasser eller kubiske rør, der kom til at fungere som tegn og symboler. Det gjorde de netop fordi aktørerne under arbejdet med rolleforståelse og indøvelse af bevægelsesmønstre havde udviklet en kreativitet, som satte dem istand til at lave

var en artikuleret, konkret forståelse af visualitet, fordi det var selve *handlingen* — eller hændelsen omkring de givne rammer, der var lagt for handlingen — der var vigtig. Det var det der skete i kunstgallerier og i andre sammenhænge, hvor selve *udfoldelsen* var det centrale i happeningen, mens derimod performance tager udgangspunkt i det udtryk, hvor *visualiteten bliver artikuleret*, hvor man går ind på de elementer, der opstår og *vurderer dem æstetisk*, giver dem æstetisk karakter og trækker dem ind i en fast udtrykkssammenhæng. Dvs. at man ikke lader noget stå til tilfældighederne, men får fastlagt koreografi — strukturerede scenebilleder og altså noget helt anderledes end happenings. Alligevel kan man tale om en konkret sammenhæng — dramaturgisk set — mellem performance og happening, fordi begge beskæftiger sig med visualiteten som handling og æstetik. Æstetik betyder da her ganske enkelt: virkemidler som bearbejdes for at kunne give et stærkere udtryk for det, som de der udøver vil vise — altså en udvælgelse og sofistisering af virkemidler

Vi er her inde på spørgsmålet om hvad en visuel dramaturgi er — hvad et visuelt handlingsforløb betyder?

Det kaldes en performance, fordi det bærende element i forestillingen er det visuelle — et visuelt handlingsforløb, som ikke har en A til B logik.

Et andet kendetegn for performance er det »multimedie'ske«. Udbygningen af elementer. Man sætter forskellige virkemidler sammen — bevægelse, video osv. Man bruger koreografi, lyd, lys — man trækker i det hele taget flere virkemidler ind, fordi det drejer sig om at skabe en sammensmeltning mellem *lyd og billede*. Dette står i modsætning til det rene kropsteater, som Grotowski jo også kaldte et »fattigt« teater!

Når man vælger, hvad det er, der skal udtrykkes, befinder man sig på tekstbearbejdningens niveau — på bearbejdningen af det tematiske. Man tager her stilling til det, som skal udtrykkes — visuelt — og herefter begynder udforskningen af virkemidler, hvor virkemidlerne får en konkret funktion. Udvælgelsen af virkemidler sker ud fra hvad den enkelte performancekunstner/teaterarbejder vil lægge vægt på. Her er vi altså inde på den enkelte udøvers eller den enkelte instruktørs præferencer — hvad foretrækker man? Hvilke virkemidler synes hun eller han er stærkere end andre? Det er det kunstneriske arbejde, som hænger sammen med det tematiske arbejde med forestillingen, og som må ligge klart og være en forløber for visualiseringen.

Det er den måde de visuelle elementer er sat sammen på og den sammenhæng, de indgår i, der er forestillingens netværk.

Hvordan er performanceens forhold til publikum?

Visuel performance som teaterudtryk betyder helt konkret: Aktører *viser* noget for et publikum i en bestemt, defineret sammenhæng, mens andre former for performance kan være handlinger, som bliver gjort, uden at de mennesker, som befinder sig i nærheden af handlingerne er opmærksomme på, at de sker. I det øjeblik publikum bliver opmærksomme på, at der sker noget, og stiller sig op og kikker, så får det karakter af en forestilling og bliver til »teater« — f.eks. som Billedstofteatret har gjort det på Glyptoteket.

Den type aktionsteater som Solvognen stod for f.eks. med sin Nato-hær er et eksempel på en form for teateraktion, som netop ligger i et slags grænseland, fordi de bygger på »handling i miljøet«, en

Børneavisen – død i utide

Historien om hvorfor det ikke gik, selv om det gik så godt. Fortalt af Annette Bram.



Annette Bram

BØRNEAVISEN »Een for alle« er ikke mere. Den var et barn af Børneåret og blev altså tre et halvt år gammel. Netop som den var ved at kunne stå på egne ben, måtte den dø, og den blev først rigtig berømt, da den lå på sit yderste. Børneavisens historie er fuld af paradokser. Jeg var dens redaktør det sidste halve år, og når jeg skal forsøge at gøre rede for, hvorfor det gik, som det gik, må jeg understrege, at det blir *min* version af historien.

Lad mig begynde med det positive, som også er den vigtigste erfaring, vi sidder tilbage med efter den historie: Der er basis og behov for en Børneavis i Danmark!

Mellem 80 og 100.000 børn og unge læste Børneavisen, som blev trykt i et oplag på 30.000, og det til trods for, at der aldrig var økonomi til at gennemføre en effektiv markedsføring af produktet. Der var masser, som aldrig havde hørt om Børneavisen, lige indtil der altså blev storm omkring dens døds-kamp. Men potentialet af Børneavis-holdere var fire gange så stort som den faktiske læserskare.

De driftsoverslag, som blev opstillet på baggrund af tendenserne i abonnementsfremgangen viste, at Børneavisen om små to år, når den offentlige støtte ville falde bort, kunne løbe rundt ved avissalg suppleret med annonceindtægter. Enhver anden avis måtte misunde Børneavisen sit stigende abonnementstal, som oven i købet var efterspørgsel på en »månedlig« avis, der i perioder kom særdeles pletvis. Det vil sige, når der var penge til at få den trykt for. Det var der bl.a. ikke i tiden fra september til konkursen i december, og alligevel var der hele tiden børn eller forældre, som ringede for at bestille et abonnement.

Drømme-læsere

Også redaktionelt set var Børneavisen et projekt, der blomstrede. Børn er journalisters drømme-læsere, for de er seriøse og grundige læsere, som ringer eller skriver og fortæller én, hvad de synes om det, man har skrevet. Og rigtig mange af dem var vilde efter selv at levere stof til avisen, enten i form af et læserbrev, et digt eller en artikel, som de måske selv havde skrevet eller var gået sammen med nogle andre om. Der var aldrig agurketid. Bunker af emner at kaste sig over, stakkevis af breve og utallige henvendelser fra andre voksne, det være sig journalister, forfattere, tegnere eller fotografer, som brændte efter at få afsat deres arbejde.

Ja, det er en rigtig solskinshistorie! I undrer jer velsagtens over, at det ikke kunne gå, når det nu gik så godt. Det undrer også mig.

Det handler om penge, rede penge — selvfølgelig — og dem har Børneavisen aldrig haft ret mange af. Projektet blev barslet af børnevenlige og idealistiske mennesker,

båret oppe af offentlige midler i børneårs-regi. Men barnet fik ikke den fornødne startkapital i dåbsgave. Mange dyre ord, meget få kontanter. Således hutlede den lille skabning sig igennem sine første tre år. Så kom der en avis ud, så måtte den ligge stille en periode, fordi pengekassen var tom og gælden allerede stor.

Fremtiden sikret

Lige indtil sidste sommer, da den socialdemokratiske regering forbedrede sig over den og bevilgede en midlertidig nødhjælp over tipsmidlerne på 1,2 mio. kr. over tre år. Så var den hellige grav velforvaret, troede man. »Børneavisens fremtid er nu sikret,« hed det.

Det blev vel nærmest betragtet som en formel sag lige at få den politiske sikring omsat til et banklån til at leve på, indtil næste års støtte kunne komme til udbetaling. Samtidig blev det besluttet at optage annoncer i avisen, noget man tidligere havde betragtet som dobbelt-moralsk for en børneavis, fordi børn er lette ofre. Det var også på det tidspunkt, den ny redaktør blev ansat.

Men det trak ud med det banklån. Den politiske situation blev usikker, og det endte med, at vi fik en ny borgerlig regering. Banken, eller rettere sparekassen, tvivlede åbenbart på, om den ny regering ville opretholde sin forgængers bevilling til Børneavisen. I Jyllands-Posten stod der noget om, at Mimi Stilling Jacobsen syntes, at den var politisk ensidig. Med rystende knæ gik Børneavisens bestyrelse til de ansvarlige ministre og spurgte dem rent ud, om de sagde ja eller nej. Og de sagde faktisk ja, fordi de følte sig juridisk bundet af den foregående regerings tilsagn. Sikke et held!

Nye forhandlinger med Sparekassen Bikuben. Nu var problemet avisens gamle gæld, som efterhånden havde arbejdet sig op på trekvart million kroner. Den ville de ikke være med til at finansiere afviklingen af. OK. Kreditorerne blev spurgt, om de ville vente et par år med at få deres penge (— mange havde allerede ventet længe). Det gik de med til. Nye bankmøder. Forhalinger. Lang, spændt ventetid, indtil pengeinstituttet talte rent ud af posen og sagde nej. På det tidspunkt var en konkursbegæring uomgængelig. Retsmaskineriet kunne dog stadig bremses, hvis en eller anden kunne se sin fordel i at redde Børneavisen. Men der kom hverken engel eller millionær, og nu er det slut med Børneavisen.

turgi, kunne man betegne dit arbejde som en produktionsdramaturgs, fordi du meget bevidst arbejder med forskellige dramaturgiske metoder i teori og praksis. Hvorfor har du valgt at arbejde som du gør?

Dengang jeg blev engageret i teaterarbejde første gang, tog jeg standpunkt for en teaterform, som skulle give noget mere end bare formidle konventionel dramatik. Sam-

tidig var jeg — som pædagog — engageret i teater som udfoldelse af menneskets muligheder i rummet, altså oplevelsen af skuespillet som arbejde i tid og rum. Det er en forståelse, som man idag kan artikulerer nok så klart, hvad jeg selvfølgelig ikke kunne i starten. Men det er interessant at bide mærke i, at de ting, som jeg stod for dengang, da jeg startede det praktiske arbejde i

Børneårets hittebarn

Det virker absurd, at et projekt, som får den siddende regerings tilslutning — i hvert fald på papiret — ikke kan komme et skridt videre, fordi dem, der sidder på pengene, ikke vil lege med. Jeg mener, det er jo i sidste ende vores penge, bankdirektørerne fordeler efter eget for-godtbefindende! Hænger tingene overhovedet ikke sammen, eller er det netop det, de gør? I hvert fald kunne Børneavisen ikke bruge regeringens brev til noget, og de 80.000 kr. som var tilbage af bevillingen, var tabt på gulvet.

Det var stort set dette beløb, som Børneavisens kreditorer havde tilgode og nu må vinke farvel til. I realiteten er det altså disse mennesker, som langt fra hører til samfundets velhøjede, der har betalt gildet, uden at de nogensinde er blevet spurgt, om de ville forsørge dette hittebarn, avlet i Børneåret. Når disse journalister, forfattere, fotografer, tegnere samt typografer og trykkere så længe har set gennem fingre med, om de fik betalt deres arbejde, skyldes det selvfølgelig, at de gik ind for Børneavisen. (Som børnekulturarbejder må man jo næsten også være lykkelig, hvis man overhovedet kan komme ud med sit arbejde).

Børnenes talerør

Til slut vil jeg give mine bud på, hvorfor det er så fandens vigtigt, at Danmarks børn har deres egen avis. (Hvornår er der egentlig sidst blevet argumenteret for, at de voksne skal have avis — og så så mange?! — Børn har krav på et talerør, hvor de kan komme til orde med deres meninger, deres erfaringer og deres problemer. Jeg tror, at børn i mange tilfælde kan støtte hinanden bedre end voksne.

— De har krav på at blive informeret om, hvad der foregår i verden på en måde, de kan forstå, så de blir i stand til selv at træffe stilling. De skånes jo langt fra for alverdens kriser og katastrofer, men de får sjældent mulighed for at bearbejde bombardementet.

— De skal have saglige oplysninger om deres rettigheder i samfundet, men også om konsekvensen af visse lovovertrædelser og måske tilfældige valg. F.eks. om kriminalitet og stofmisbrug. De skal vide, at det har de og de konsekvenser for deres liv, og så må de iøvrigt selv vælge banen. De skal blot vide, at der er tale om et valg.

Vores samfund rummer så mange forskellige slags minoriteter, der lever deres liv vidt forskelligt. »Racetrakrigene« griber om sig, hvis børn og unge ikke får viden om baggrunden for, at andre lever anderledes.

Det er indsigt og ikke løftede pegefingre, der er brug for. Fingeren var langt fremme, da der for nøjagtigt 200 år siden, i perioden 1779-82, også udkom en avis for børn. Dergang handlede det om at indlære børnene nyttige kundskaber og indprente dem den rette dydige adfærd.

Skal der nu gå 200 år, før samfundet får råd til en børneavis? □

handling der bliver *udhævet* i miljøet. Jeg vil ikke kalde Solvognen for en performancegruppe, men snarere en gruppe, som går ind i, hvad man kan kalde en *para-teatral* virksomhed, hvor man bygger meget på det tætte forhold mellem publikum og aktører — eller hvor aktør og publikums-funktioner mere eller mindre ophæves. De flyder sammen. Når folk f.eks. på Rådhuspladsen kan slutte sig til processionen er skellene gået i opløsning.

Dette sker også i workshops. Workshops er en form for parateatral virksomhed og det er interessant, at Bob Wilson udviklede hele sin teknik i workshopsammenhæng med funktionshæmmede. Grotowski har i sin nye virksomhed siden 1970 lagt vægt på at arbejde i miljøssammenhænge, hvor der ikke længere er klare definitioner af aktører og tilskuere. Alle går sammen i en arbejdsituation, hvor man supplerer hinanden — nogle lærer fra sig, andre tilegner sig. Det være sig teatral teknikker, teaterhistorie eller fægtning — hvad som helst — og dette sker inden for klart definerede *handlingssammenhænge* så som under et ophold i en landsby.

I modsætning til dette kan man sige, at performancen er en helt klar aktør-publikums defineret aktivitet, fordi nogen viser noget for nogen, som *ikke* har mulighed for at gribe medvirkende ind. Visse former for performancearbejde udvikles i workshop — f.eks. Smugteatrets *Prins Kvitebjørn* — men den opførte vi senere for et publikum, hvorved den fik karakter af en forestilling.

Det stod da åbent, hvilke virkninger billederne skulle have på publikum.

Tango — et eksempel på performance art

Vi lavede i foråret 1980 en lille performance, som vi kaldte *Tango*. Det var en serie billeder ellers sekvenser, hvor virkemidlerne var langsomme bevægelser, pantomime og en del fremmede elementer. Teksten var underordnet det visuelle handlingsforløb. Teksten var delvis skrevet på forhånd og delvis improviseret frem. Denne performance blev arbejdet frem på samme måde, som når en maler maler et billede. Jeg havde fortsat funktion som instruktør og arbejdsprocesleder — og skribent — og fremlagde konkrete situationer og billeder som arbejdsoplæg og lod aktørerne prøve sig frem. Men samtidig fortalte jeg dem, hvad de skulle gøre i modsætning til den oprindelige prøveform med dramaimprovisationer, hvor det var deres improvisationer, der var hovedsagen. Nu er vi kommet dertil, hvor instruktøren kan forme et billede gennem at fortælle aktørerne, hvad de skal gøre, hvornår de skal bevæge sig langsomt, hvornår hurtigt osv. Hvornår den ene skal bevæge sig foran den anden og den anden trække sig tilbage for den ene. Samtidig sker der til stadighed improvisationer fordi når man først har givet en sådan situation, skal aktørerne gennem at gentage den *udbyde* den — og i gentagelsen ligger muligheden for improvisation.

Et eksempel på en visuel situation i en forestilling kan et af billederne i performancen *Tango* være. Dette billede har følgende visuelle elementer: Den ene af de to aktører, klædt i hvid grunddragt, går frem med en stor stråkurv — ind til midten af spillerummet — sætter kurven fra sig — tager et klar op — sætter det ned foran sig — tar et tæppe op — slår det ud — sætter sig ned på tæppet. Tæppet er fiktivt. Det »synliggøres« ved nøje studeret mime-handling. — Efter at have sat glasset ned foran sig, tager hun en fiktiv flaske op — hælder i glasset — sætter flasken ned — holder glasset op foran sig. I det

øjeblik hun holder glasset op foran sig, begynder den anden aktør at komme ud til centrum af spillepladsen. Hun går langsomt og bærer en kassettebåndoptager på skulderen — i lyttende position — går først til det ene hjørne af trekanten (man skal tænke sig personen med glasset sidde i midten af en trekant hvor de to nederste hjørner af trekanten vender ud mod publikum). Hun stiller sig op og går derefter langs grundlinien af trekanten til næste hjørnepunkt, hvor hun langsomt sætter kassettebåndoptageren ned og går — idet hun følger trekantens ene hovedlinie — tilbage (dvs. diagonalt på trekanten). (Der er altså tale om en trekant indskrevet i en cirkel med givne bevægelsesretninger).

Aktøren med vinglasset får øje på båndoptageren, løfter blikket mod den — sætter glasset langsomt ned — rejser sig op — går imod båndoptageren — bøjer sig ned — starter båndoptageren — går tilbage til cirkelens centrum — sætter sig. Ud af kassettebåndoptageren kommer en tekst — indspillet på båndet: en beskrivelse af Leonardo da Vinci's billede »Nadveren«, hvor det bl.a. hedder: »... Som billedets centrum er Kristus præget af mental ro, en ubevægelighed som accentueres ved at apostlene på hver side er i bevægelse, udtrykt gennem mimik, gester og stillingsmotiver. En rykker tilbage — andre strækker sig frem og andre igen rejser sig halvvejs ...« osv. Og dermed får situationen et symbolsk indhold. Denne skikkelse bliver centrum og hendes handlinger får rituel karakter, som igen brydes på følgende måde: Lige efter at teksten er læst færdig kommer en repetitiv musik med en repetitiv rytme, hvor de samme takter gentages. Hun slukker skyndsomt for musikken. Musikken bryder med det foregående, og afbrydes af hende for at hun kan gå tilbage til »normal« — til vinglasset, som hun pakker ned i kurven sammen med det fiktive tæppe, den fiktive flaske og den fiktive proptrækker. Langsomt. Og hun går ud af billedet.

Handling og logik i det visuelle teater — og i det tekstrepræsenterende

Jeg har skelnet mellem en visuel handling og en visuel logik, som er uafhængig af en litterær logik, men som dog helt klart indbefatter en intellektuel bearbejdning.

Hvis man ser på teaterhistorien under et, vil man se, at enhver teaterform har sin dramaturgi og nogle teaterformer er uafhængige af tekst i den forstand, at de *ikke repræsenterer* en tekst. Derfor kan de godt have udgangspunkt i noget, man kan kalde et litterært indhold — det være sig et skrevet scenario eller et mundtligt formidlet scenario. Så definerer vi altså tekst enten som mundtligt eller som skriftlig formidling af en tematik eller en handling. Den form for teater som kun repræsenterer eller formidler tekst med skuespillere, som har lært en tekst udenad uden at der er givet skuespilkunsten en selvstændig plads i forhold til teksten, det teater kan vi kalde litterært teater — et repræsentationsteater. Mens de teaterformer, hvor teksten kun er et hjælpemiddel på én eller anden måde i processen fra idé til forestilling, der vil vi kunne snakke om et teater, som er uafhængigt — eller selvstændigt — i forhold til teksten som litteratur — eventyr eller en tekst med dialog, et skuespil altså. Grotowski, Peter Brook og flere er eksempler på teaterfolk, der er stoppet op og har ladet det være op til skuespilleren at visualisere gennem sit spil.

Hvis man har et ukonventionelt forhold til dramaturger og drama-

begyndelsen af 70'erne, idag ikke længere har eksperimentel karakter, mens derimod den position jeg har indtaget i forhold til performancen har eksperimentel karakter. Således er mit engagement både som kritiker, forsker og praktisk teaterarbejder at indtage ekstreme positioner! □



Gilda Hernandez Rico, mor til gruppens leder Sergio Corrieri, er stadig aktiv både som skuespiller og forfatter.

Santa Clara — mandag

En stille juli-morgen ved 6-tiden, hvor solen endnu ikke har ophe- det veje og marker, og man sta- dig kan mærke en kølig brise fra natten, møder vi Escambraytea- trets administrator i bussen. Han er på vej til arbejde efter en 6 dages week-end i Santa Clara. »Vi arbejder 22 dage og holder week-end i 6,« siger han. »Godt I kommer nu, vi har en masse på programmet, I er ventet.«

Vi står af i den lille landsby Macagua, lover postbudet at vi- derebringe Escambraygruppens og naboens post og går de sidste par kilometer ad den smalle lan- devej.

I grønne omgivelser, græs, træer og buske får vi øje på Es- cambray-gruppens lille landsby, »El Campesita«. En klynge hvid- kalkede lave huse, 10-15 stykker ligger spredt mellem mango- træer, bananpalmer, pinjer og »svigermors skarpe tunger«. Her er beboelsesbygningen med værelser på 10-15 m², kantine, kontorbygning, prøve- og teater- sal, TV- og mødesal, tekniker- rum. Og et nyt byggeri er i gang. Man er ved at bygge et lille mu- seum over gruppens historie til alle de mange gæster fra nær og fjern.

I den sparsomt møblerede kantine bliver vi budt på mor- genkaffe, og alle gruppens med- lemmer hilser med hånd, præ- senterer sig og spørger til vores rejse.

Vi får anvist vores gæstevæ- relse og går rundt og kigger på dette tropiske teaterparadis. Se- nere på dagen skal vi overvære en prøve på et børnestykke, og der bliver lagt program for os de næste 6 dage. Ikke nok med, at alle er åbne og imødekommende; de vil også vide noget om dansk teater, og vi bliver bedt om at forberede et foredrag på spansk. Vi sætter os i skyggen og grifler ned.

Senere på dagen mødte vi Gil- da, der fortalte os om stedets hi- storie: »Vi har selv bygget den- ne lejr. Naturligvis har vi fået teknisk hjælp fra murere og blikkenslagere, men det er grup- pen her, der har stillet arbejds- kraft til rådighed. Da vi kom til noget af det hårdere bygnings- arbejde, sagde mændene, at det var for hårdt for kvinderne. Vi holdt møde med dem og sagde, at vi kunne lave det samme som dem. Som følge deraf var det kvinderne, der var med til tagar- bedet.«

Manicaragua — torsdag

»Nosotros los Campesinos« (»Vi bønder«) er et af gruppens nye- ste stykker. Som næsten samtlige stykker er det skrevet og in- strueret af gruppen. Vi så det opført i et 4 år gammelt koopera- tiv, »Cecilio Miranda«.

Handlingen er følgende: En Escambrayinstruktør vil sætte et gammelt Escambray stykke op med bønderne i den lokale amatørforening. Dette stykke, »La Vitrina« (navnet på en landbrugreform) beskriver »Plan Genetico«, som er en sam- let plan for udviklingen i Escambraybjergene. Netop her kæmpede Che Guevaras gueril- la-tropper hårdt mod de kontra- revolutionære bønder i årene 1958-59. Problematikken i »La Vitrina« er bøndernes vægring ved at opgive den private ejendomsret til jorden og flytte i kooperativer, for derved at ud- nytte landbrugsjorden optimalt med nye landbrugsmaskiner.

I »Nosotros los Campesinos« fortæller amatørerne (bønderne), at i deres egn gik det slet ikke som i »La Vitrina«. »Plan Gene- tico« nåede aldrig frem til deres egn. Escambrayinstruktøren må opgive »La Vitrina«, og bønder- ne begynder at fortælle deres historie. »Spil det,« siger in- struktøren, og bønderne impro- viserer over deres problemer med udviklingen.

Stykket »Nosotros los Campe- sinos« blev opført udendørs på en lerstampet plads foran et en- kelt bagtæppe. Publikum (bøn- der m/k og børn) sad på bænke og 8-10 lamper (en gave fra det svenske teltprojekt) oplyste spil- lepladsen. Efter forestillingen diskuterede man, om stykket passede med virkeligheden eller ej.

Ved midnatstid sad vi alle i bussen på vej hjem: Spillere, tek- nikere, musikere og et par af gruppens børn. Nogle spillede guitar og sang.

Hele Escambraygruppen har 54 fuldtlønnede medlemmer: 21 skuespillere, 5 på kontoret, 4 i teknikken, 6 i køkkenet og ren- gøring, 3 chauffører, 1 tømrer, 1 mekaniker og 13 som instruktø- rer, musikere, ledere og andet. Jeg tænkte på, at de kun spiller ca. 120 forestillinger om året, at de tit er 4-5 måneder om at skrive og indstudere et stykke, at de tilsyneladende ikke pres- ser vanvittige turneer ned over spillerne, og at de virker rolige og ustressede.

Ved 2-tiden var vi hjemme i »El Campesita« og gik lige i seng.

Egnsteater på Cuba

I sommeren 1982 foretog Eva Marie Møller (Dueslaget) og Peter Seligmann (Baggårdsteatret) en teaterstudietur på Cuba. De blev modtaget som det cubanske kulturministeriums gæster og rejste rundt til forskellige »egnsteatre« på Cuba. Følgende er deres indtryk fra et besøg hos Grupo Teatro Escambray — egnsteater i Escambraybjergene og et interview med en af gruppens ledere Gilda Hernandez Rico.

— Vi kender ikke så meget til Escambrayteatrets historie. Gilda, kan du i grove træk fortælle om gruppens start, og hvordan udvik- lingen har været siden?

»Gruppen blev grundlagt i 1968 af en gruppe skuespillere og in- struktører, alle kendte folk der ar- bejdede ved forskellige teatre i Ha- vana. Vi besluttede i denne fase af revolutionen — en fase med store økonomiske, sociale og politiske forandringer, at vi ville tage væk fra byen. Teatrene var på det tids- punkt meget koncentreret i Hava- na og i provinshovedstæderne. Der var teatre i Camaguay og Santiago, men i de afsidesliggende områder var der ingen. Kulturbevægelsen var endnu kun af ringe omfang, og på landet kendte man ikke til et professionelt teater. Vi besluttede os til at opsøge et nyt publikum, et publikum af mennesker, der var midt i revolutionen, og som både oplevede og skabte den politiske og social udvikling. Vi mente, at det menneske som i virkeligheden yde- de sit bidrag til alle de revolutionæ- re forandringer også havde krav på en uafhængig teatergruppe, som i sit arbejde interesserede sig for at vise, hvordan forandringerne ind- virkede på menneskets bevidsthed.

Ja, sådan startede det hele, med at vi, dvs. 12 teaterfolk, begyndte at lede efter et sted på landet, hvor vi kunne slå os ned. Vi valgte Escambray bjergene pga. stedets tradition for kamp og fordi bønder- ne her skulle være med i et vigtigt projekt for revolutionens fremtid: »Plan Genetico«. Kort fortalt skulle

bønderne gennem en årrække ud- leje og siden overgive deres jord til staten for til sidst at flytte i koope- rativ, med fælles jordbrug, fælles sociale faciliteter osv., osv. Det var en udfordring for os.

Vi havde intet ud over nogle få projektører. Kun lysten til at arbej- de havde vi. Og så kom vi altså. Først boede vi i interimistiske huse. Lejren her har vi først bygget sene- re.«

Bøndernes teater

»Vi kastede os straks ud i under- søgelser af bøndernes forhold og problemerne omkring den revolu- tionære omvæltning. Hvordan de tidligere havde arbejdet, og hvor- dan produktionen foregik i det nye samfund. Hele denne forandring in- teresserede os meget, og vi begynd- te at arbejde — for dem.

Siden har egnen så i årenes løb forandret sig, og intet er som den- gang da vi kom. Nu er her skoler, industri, fabrikker osv. Der er sket en hel række af forandringer, der har ændret bondens liv.«

— Hvad betyder alle disse ænd- ringe af bondens vilkår for jeres ar- bejde. Bliver jeres funktion den samme i fremtiden?

»Al udvikling i virkeligheden kommer til at modsvares af en ænd- ring af indholdet i vores stykker. Jeg fortalte om udviklingen af sko- lerne. Tidligere var skolerne små og primitive, og når børnene forlod dem efter et par år, var de i praksis analfabeter. Nu har vi store moder- ne skoler med 5-600 elever. Piger og drenge sammen. De studerer og ar- bejder tillige en del af tiden i ci- trusplantagerne eller i tobaksmar- kerne.

Det stykke I så i går, »Los Novi- os« (»Kæresterne«), tager udgangs- punkt i den nye situation, at unge af begge køn går i samme klasse. Stykket beskriver en situation, hvor en far tager afstand fra sin datter. Hans moral anfægtes af, at hun kommer sammen med en fyr, og han forbyder hende at se ven- nen. Faren er aktivt medlem af kommunistpartiet og bringer sit problem op på et møde, hvor han kommer i stærk modvind med sine synspunkter.

Stykket peger på nogle vigtige problemer: Den ældre generations forargelse over ungdommen og de

unges behov for at være sammen med hinanden og samtidig føle sig accepteret af forældrene. Vi tager gennem stykket afstand fra farens moral, samtidig med at vi viser, at hans afvisning skyldes mødet med en virkelighed, der er ny for ham, og som han ikke forstår.

»Los Novios« viser, hvordan hver epoke har sin moralopfattelse, som hele tiden ændrer sig med de van- skeligheder det har for den enkelte at følge med.

De bønder, der havde små børn ved revolutionens start, har i dag voksne sønner og døtre, der har ud- dannet sig til læger, ingeniører osv. Gennem den ændrede uddannelses- situation har hele kulturen for- andret sig. Disse børn har stor ind- flydelse på deres forældre, og bøn- dernes livsopfattelse forandrer sig derfor også for hver dag, der går.

Et andet eksempel på, hvordan udviklingen har afspejlet sig i vores repertoire kan man se i »Nosotros los Campesinos«, som I også har set. Stykket handler om bøndernes integrering i kooperativer, og de problemer der følger i kølvandet. Før stod bonden op klokken 4-5 om morgenen og fortsatte til han var færdig med sit arbejde. Nu ligner hans liv mere industriarbejderens. Han har faste arbejdstider, er ble- vet medlem af en fagforening osv.

Cuba er i høj grad afhængig af sit landbrug, og det er til gavn for lan- det, når bønderne slår sig sammen i landbrugskollektiver, som i pro- duktivitet overgår de private brug. Livet forandrer sig altså hver dag i denne egn, og i takt med dette må vores teater forandre sig. På den måde laver vi altså ikke det samme teater som dengang for snart 15 år siden. Vi må lave et teater, der er tilgængeligt for bønderne. Samti- dig har vi en pligt til at gøre styk- kerne mere komplekse, til at udvik- le vores æstetik. Vi må kort og godt give bønderne et teater, der i udvik- ling modsvarer den udvikling de selv har undergået.«

Kvinden og machismoen

— Cuta er et socialistisk land. Vil du kalde det teater I laver for »so- cialistisk teater«?

»Hvad er et socialistisk teater? — Det tror jeg ikke jeg kan svare dig på. Jeg ved, at man diskuterer

Escambraybønder improviserer over deres egen hverdag i »Nosotros los Campesinos«.





Escambrayteatret spiller ofte udendørs og under vanskelige forhold. Derfor har de udviklet en spillestil med meget få rekvisitter og kostumer og et udtryksfuldt kropssprog.

spørgsmålet meget rundt om i verden. Om der findes et universelt teater med universelle værdier, ved jeg ikke. Vi arbejder ud fra vores virkelighed. Inden for socialismen. Der er mange fællestræk ved teatret her og andre steder. I mange henseender ligner problemerne jo hinanden, selvom de økonomiske systemer er forskellige. Kvindeproblemet for eksempel har uhyre mange fælles træk. I Cuba har vi gjort os mange anstrengelser for at kvinden skulle få de samme rettigheder og de samme pligter som manden. At *han* kan arbejde, og at *hun* kan arbejde, at de modtager samme løn for samme arbejde. Noget som ikke er tilfældet i andre lande, hvor kvindes arbejdskraft alene udnyttes, fordi den er billigere. Her forhindrer loven denne diskrimination. Hvad loven ikke med ét slag kan udrydde er hele machismoen, dette system af mandschauvinistiske holdninger, som vi har arvet fra de spanske kolonister. Den kæmper vi imod i vores stykker, men den er så indgroet, at vi formentlig vil blive nødt til at behandle den lang tid fremover.

På forskellig måde mærker vi også kvindeproblemet her i gruppen. For eksempel er her flere kvinder end mænd. Ikke fordi vi ønsker det sådan, men fordi kvinder i almindelighed har størst problemer med at bo netop her, med at være adskilt fra deres børn og deres mænd. Kvinderne har trods alt det næreste forhold til barnet, mens det er helt spædt, og dermed også den største arbejdsbyrde.«

Ligeløn?

— *Kvinder og mænd skal have samme løn for samme arbejde siger du. Her i gruppen er der stor forskel på skuespillernes løn. Hvorfor? Vi spørger, fordi der på de teatre, vi arbejder på i Danmark, er ligeløn.*

»Det er rigtigt, at vi ikke har ligeløn. Der eksisterer i dag 3 kategorier af skuespillere, vi kalder dem A, B og C. Kategorierne tager udgangspunkt i kvalitet og ydeevne. Det er rimeligt, at en skuespiller, der gennem 20 år har bevist, at hun både kan og vil arbejde seriøst med teater, får mere i løn end det unge menneske, der kommer direkte fra skuespillerskolen og i virkeligheden først nu skal til at lære at lave teater. Derfor har vi lavet denne opdeling i kategorier.

Inden den blev gennemført, havde vi meget kvalificerede skuespillere, der gik for en elendig løn. Andre, der var mindre dygtige, tjente godt, blot fordi de var en gruppe,

der kunne udbetale høje lønninger. Under socialismen gælder der den lov, at enhver modtager i forhold til sin arbejdsindsats og sin ydeevne.«

Skuespillerens udvikling

— *Er det ikke svært for en skuespiller i kategori C at udvikle sig og dermed rykke op i kategori B? Får C-skuespillerne også de mindre udfordringer, når rollerne skal besættes?*

»Gruppens politik er, at en svær rolle spilles af en meget dygtig og erfaren spiller, men samtidig dubleres den af en mindre erfaren. Således får en mindre erfaren chancen for at bide skeer med svære og krævende opgaver. Opgaver, der efter en tid har udviklet ham, så han kan komme op i en højere kategori. Dette har været tilfældet med de tre, der nu beder om en bedømmelse. De har alle i de seneste år haft store udfordringer. Tag Fernando for eksempel. Det er 5-6 år siden han blev færdig med sin uddannelse og startede i kategori C. Nu er han i B. Han har arbejdet godt i den forløbne tid og har udviklet sig meget. Der er selvfølgelig også skuespillere, der aldrig kommer videre. Det at være skuespiller er en blanding af flid og hårdt arbejde og naturlige anlæg.«

— *Også teatrene er inddelt i de samme kategorier A, B og C?*

»Ja, og til grund for bedømmelsen af et teater ligger en vurdering af kontinuiteten i arbejdet, om det er eksperimenterende. Af skuespilleres og instruktørers kvalitet og værdien af teatrets bidrag til cubansk teater som sådan.«

— *Escambray er et A-teater. De fleste skuespillere er C-spillere. Betyder det, at kravene til spillerne er større her end andre steder?*

»Nej, det skyldes blot, at vi i de seneste år har modtaget store hold af skuespillere fra skolen. Iøvrigt tror jeg, vi har overvægt af B-skuespillere.

Vores bedømmelse foretages af folk her fra teatret. De dygtigste og mest erfarne, ikke af folk udefra. Af skuespillere som Sergio Gonzales, Carlos og Sergio Corrieri, lederen af gruppen, der selv er en eminent dygtig skuespiller. Disse folk afgør, hvem der skal fra C til B. Bedømmelsen af folk, der vil i kategori A, foretages af et nationalt råd.«

Håndens og åndens arbejde

— *Her på Escambray tjener rengøringsdamen meget mindre end den*

lavest lønnede skuespiller. Er håndens arbejde mindre værd end åndens på Cuba?

»I nogle tilfælde ja. Og dette hænder nøje sammen med vores økonomi. Hvis arbejdet er vigtigt for økonomien, lønnes det højt. Arbejdet i sukkermarkerne er ekstremt vigtigt for vores land. Det er manuelt arbejde, og det lønnes meget højt også. Men alle har muligheden for at uddanne sig, og på den måde komme til at tjene mere.

Vores kok uddanner sig om aftenen. Han læser økonomi, og når han er færdig, bliver hans indtjening større. I Cuba animerer man folk til at uddanne sig. Tilbuddet til voksne, der vil studere om aftenen er enormt. Der er skuespillere her, der f.eks. læser kunsthistorie om aftenen. Den lige adgang til uddannelse gør lønforskellene retfærdige.«

— *Vi har nu snart været her en uge. Det har været en stor oplevelse. Gruppen virker meget velfungerende. Er der slet ingen problemer med at skabe et helt nyt teater midt ude på landet?*

»Masser! Der er masser af problemer. Men gruppen har en stærk disciplin. Og hvad der er meget vigtigt. Alle er her af egen fri vilje. Alle, der vælger at komme til

Escambray, kender også betingelserne for at være her. De har sagt ja til dem. Derfor har vi ikke så mange problemer. Ingen er tvunget til at være her. Når en ny skuespiller har været her et år, tager vi en vurdering af perioden. Hvordan har hans eller hendes arbejde været? Har vedkommende lyst til at fortsætte i gruppen, eller vil han hellere over i en anden gruppe? Det er klart, at der kommer folk, der ikke bryder sig om dette liv. De længes tilbage til hovedstaden. Fordi der her kun er ringe mulighed for at se de nyeste film, for at gå i teatret og til koncert. De der bliver her, kan lide arbejdet og den eksperimenterende arbejdsform.

Jeg kan fortælle jer, at jeg arbejdede mange år på de bedste teatre i Havana. Både som skuespiller og instruktør. Men det mere traditionelle teater og klassikerne interesserede mig langt mindre end det arbejde, vi laver her.

Til teatret på muldyrryg

»For mig er det at spille teater for den bonde, der aldrig har sat sine ben i et teater, aldrig set et teaterstykke — det er en enestående og berigende oplevelse. Ydermere interesserer arbejdet os, fordi det er vores bidrag til den cubanske revolution. Revolutionen har haft en enorm betydning for bønderne her omkring. Både ideologisk og kulturelt. Hvis I havde set denne egn før revolutionen. Hver dag var et trælsomt slid fra morgen til aften. Ingen fornøjelser af nogen art. Sådan er det ikke længere. Ingen er mere isolerede, end at de kan stige op på deres muldyr for at tage en tur i biografen eller teatret. På den måde mener jeg, vi er med til at hjælpe kulturelt. Også ideologisk hjælper vi til. Fordi vi fremstiller mennesskelige problemer. Tilskuerens egen hverdag. Oftest når stykket er slut, har vi en debat med publikum, hvor de konfronterer os med deres verden og kommer med deres mening om det, vi har sagt i stykket. Denne diskussion hjælper os til at modificere udsagnet i vore stykker, og den hjælper dem til at tænke over deres problemer. Dette er en udveksling, som er meget smuk og meget givtig for os.«

Gruppens arbejdsmetode

— *Hvordan bliver jeres stykker til? Eksisterer der en speciel arbejdsmåde i gruppen?*

»Vi har en metode — en metodologi — som vi anvender i produktionen af et stykke. Det hele starter med et studie af et bestemt problem eller en udforskning af en bestemt egn. Ud fra denne udforskningsfase, som er et kollektivt stykke arbejde, skrives så selve stykket. Dette arbejde udføres i almindelighed af én enkelt person; en forfatter.

Når forfatteren er færdig med sit skrivearbejde, diskuteres dette kollektivt igen. Så starter selve opsætningen. Når vi er kommet lidt ind i denne periode, inviteres grupper af personer udefra, folk der formodes at kende noget til stykkets problematik. Til vores kvindestykke kom der grupper, hvoraf nogle arbejdede i marken og andre på kontor. Vi diskuterer med dem, og de giver os den hjælp vi har brug for. Diskussionen kan også være med en organisation, f.eks. en CDR-komité, komiteen til revolutionens forsvar, som eksisterer overalt i Cuba. De kommer ned i teatersalen, en 60-70 stykker, og på baggrund af diskussionen udvikler stykket sig. Også efter at stykket er færdigt og spiller for publikum, fremkommer der ting i debatten efter forestillingen, som gør, at vi ændrer stykket. For eksempel har vi et 7-8 år gammelt stykke, som nu efterhånden er blevet lavet i tre versioner. Fordi virkeligheden hele tiden ændrer sig, har vi også måttet ændre stykket. I denne proces er publikum vigtig.«

Uden konflikter kan teatret ikke leve

— *Da vi fortalte jer om dansk teater forleden, spurgte du, om vi havde mulighed for at lave et stykke, der var kritisk over for kapitalismen. Har I mulighed for at lave et kritisk stykke om det cubanske system?*

»Hør nu her! Næsten alle vore stykker indeholder kritiske elementer. Men vi kritiserer ikke grundlæggende systemet, fordi vi selv er socialister. Vores kritik går på ting, som er dårligt lavet i det kapitalistiske system, og som vi gentager som fejl i opbygningen af socialismen. Men som sagt er vi socialister, og derfor er vores kritik konstruktiv. Den tager sigte på at forbedre fremtiden for vores revolution. Men der er masser af kritik i vores stykker. For uden kritik kan teatret ikke eksistere. Uden konflikter kan teatret ikke leve.« □



Den grønne Turnéteaterbrochure er udkommet og kan rekvireres fra:

**DANMARKS
TEATERFORENINGER
Frederiksborggade 20, 3.
1360 Kbh. K
Tlf. 01-15 42 48.**

**Tilbud fra 51 teatre.
Tilbud om ca. 100
forskellige teater-
forestillinger og teater-
arrangementer.
Tilbud om teateroplevelser
for unge og voksne i
sæsonen 1983/84.**

I de blindes land er den enøjede konge

AF RAY NUSSELEIN

Charleville-Mézières, en lille by i det nordlige Frankrig ikke langt fra den belgiske grænse, forvandles hvert andet år til det, som for nogle forekommer som dukketeatrets Mekka, for andre dukketeatrets Ragnarok.

STILLE men roligt har den hveranden-årige festival i Charleville udviklet sig til en uoverskuelig størrelse. I løbet af en uge bliver der spillet 103 officielle forestillinger. Dertil kommer et stort antal »halvofficielle« forestillinger på off-festivalen og dertil kommer endnu en del på off-off-festivalen foruden en kæmpe udfoldelse på byens gågader og i byens forretninger. De fleste af byens forretninger har pyntet deres vinduer med dukker af en eller anden slags — de fleste er godt nok lånt på et eller andet teater — men dermed deltager forretningerne i en lodtrækning om byens smukkeste dukketeater.

Dertil kommer så den store aktivitet på gågaderne, hvor en utrolig mængde af tilrejsende viser deres kunnen eller ikke-kunnen, men i hvert fald deres kommercielle sans. Store, velrenommerede grupper spiller små udsnit af deres forestillinger — mange af de franske teatre har specielle små gadeforestillinger — og dertil kommer så alle de mennesker, som har en eller anden slags forestilling, men som de åbenbart har nogle gevaldige salgsmæssige problemer med, siden de står på gaden med ting, der absolut ikke er beregnet til gadebrug, og hvor der så hænger store plakater og brochurer ved siden af, som oplyser om, hvad de koster, og hvad de kan præstere ud over at spille med dukker. For nogle af de mennesker, som står på gaden, er dukketeater åbenbart ikke fint nok alene, de tilbyder sig også som bugtalere og tryllekunstnere. Også her slår den samme tendens igennem — som vi også har herhjemme — den enhjulede cykelkultur. Det er ikke nok mere for nogen at lave et stykke seriøst arbejde med en dukke, nej, man skal helst sidde på en enhjulet cykel med en marionet med en 20-30 tråde i hver hånd og få dem til at gøre noget, som ikke rigtig er noget, men som nok ser imponerende ud, fordi manden balancerer på sin enhjulede cykel.

For hver 10 meter sidder der en eller anden og tilbyder en eller anden form for dukke til salg — en typisk 4-benede krayledyr, som vi også finder på Strøget i København i sommertiden. Det hele forekommer temmelig mastodontagtigt.

Samtidig er der i hvert fald over 3.000 festivaldeltagere og tilreisende fra hele verden, der befolker gaderne, så det er umuligt at opdrive et hotel, hvorfor vi fra Paraplyteatret da også måtte tage til takke med et hotel langt uden for byen, selv om vi deltog i den officielle festival — officielt inviterede.

At blive set og solgt

Men festivalen har et navn, og der synes åbenbart at være en fantastisk prestige i at have spillet officielt på den officielle festival i Charleville-Mézières. For det er nemlig her samtlige franske »teateropkøbere« kommer, kulturelle embedsmænd fra kommunerne og staten, private teateropkøbere — det er her man skal vise sine forestillinger for

at blive set og blive solgt i Frankrig. Det er også her man redder sig invitationer til en mængde af udenlandske festivaler, hvis man ellers skulle være interesseret.

Det er uoverkommeligt at skulle beskrive de forestillinger, vi nåede at overvære i ugens løb. Der var for mange og kvaliteten var højst tvivlsom. Og det hele var arrangeret med den bedste franske arrogance. Deltagerne, som havde billetter, stod gerne i kø i 1½ time før forestillingerne begyndte, for så at måtte konstatere, at når klokkeslaget for forestillingens begyndelse var indtrådt, var der ikke flere pladser tilbage i salen. Så de fleste forestillinger startede med en ophidset, råbende folkemængde uden for salen i det første kvarters tid.

Dvs. de forestillinger, hvor man havde lyst til at se mere end et kvarter, for der var så sandelig en del forestillinger af en sådan kvalitet, at man efter 10 min. foretrak at forlade spillelokalet, så en anden »lykkeligt« kunne overtage ens plads.

To generationer

Det er måske mere interessant at beskrive de tendenser, der stille og roligt bliver tydeligere og tydeligere i løbet af denne uge.

Dukketeatret har altid været — og er vel stadig — en tvivlsom beskæftigelse. Status'en ved at være dukkespiller er ikke særlig høj, og det opdager man især ved en festival, hvor det gamle ordsprog »i de blindes land er den enøjede konge« gælder som ingen andre steder.

Når det at arbejde med dukketeater bliver anset for en tvivlsom beskæftigelse, har dukkespillerne måttet gardere sig — i hvert fald så man fik skilt fårene fra bukkene. Der var gøglertypen, markedsgøgleren, der rejste og lavede sine ting på markedspladser, i tivolier og lignende steder — der var en høj kunstnerisk udfoldelse — og der var amatører med tvivlsomme kunstneriske tilbøjeligheder, der kopierede det store teater på en lille scene, uden at det dog gav de store oplevelser.

Derfor er det måske meget dupe-rende for den store gruppe af gamle garvede »mestre« i faget, at de holder gevaldigt på det, man kunne kalde et håndværk. Bevægelserne skal være fuldstændig rigtige — vi hørte en ophidset diskussion mellem to tyskere, store nestorer i dukkespillet, gående ud på, at den forestilling kunne ikke være rigtig dukketeater, for dukkerne havde fem fingre på hver hånd, og enhver vidste jo, at der kun måtte være fire. En gammel belgisk nestor kom henrykt hen til mig for at fortælle, at nu havde han set noget af det mest rigtige håndværk — det var en mand, der både var føjelig i sin puls, i sit håndled og i sine fingerled, sådan at hans dukker var vidunderlige at se på. Og måske gjorde de gamle nestorer det for at redde sig den status, som var så svær at redde sig på indholdet og budskabet i deres spil, og derfor kunne man skille fuserne fra, for de kunne i hvert fald ikke det håndværksmæssige rigtige.

Se, nu er der kommet en hel ny generation til, og der er nogle gnidninger den unge og den gamle generation imellem. For de fleste af os i den unge generation laver forestillinger, hvor de vil fortælle nogle historier, hvor de vil opnå noget bestemt hos deres publikum, og laver derefter en forestilling, hvor de un-

dervejs møder en række muligheder at vælge fra eller vælge til — alt efter hvordan deres historie skal være. Hvor nestorerne fra den gamle generation aldrig gav sig tid til at foretage valgene på den samme måde, for de fleste af deres valg var givet på forhånd — det skulle jo være dukketeater — og derfor fulgte de alle de sære regler, som de selv fik lavet i tidernes løb: 4 fingre på en hånd, aldrig forskellige teknikker, dvs. tråddukker, hånddukker, stangdukker, marotter og hvad der nu findes, blandet sammen i den samme forestilling, aldrig en dukke, der kom op fra gulvet, den skulle komme ind fra højre eller venstre.

En anden slags teater Festivalen afholdes i Hvidovre Medborgerhus d. 25.-30. marts

Den første internationale festival i Danmark, hvor det ikke er mennesker alene, der er det vigtigste på scenen.

Der findes en anden slags teater et teater, hvor det ikke alene er menneskene, deres ord og deres gestus, der er det væsentlige.

Et teater, hvor længslen, ønskerne, angsten, genertheden og alt det andet, der bor inden i menneskene selv, kommer på scenen.

Men når længslen, ønskerne, angsten, genertheden og alle de andre kommer frem møder de blufærdigheden. Derfor har de i det andet teater fået noget på, for ikke at være nøgne. Nogen kalder dem for dukker, men så taler de om dukketeater. Dukketeater er kun en lille del af en anden slags teater.

I en anden slags teater kan det abstrakte blive konkret og det usynlige synligt, og at tale om dukketeater alene er alt for snævert.

Men kom selv og se, hvordan 3 tråde og en klud får os til at genkende længslen.

Kom og se, hvordan 2 fingre fortæller om ømhed.

Kom og se et hjerte banke.

Kom og se en pestilens.

Kom og se en anden slags teater.

Festivalen arrangeres af Hvidovre Kulturråd i samarbejde med Dance Theatre Administration, Dansk Amatør Teater Samvirke, Hvidovre Teater, Paraplyteatret, Theatre Traffic of Scandinavia.

Oplysninger og billetbestilling

Billetpris (løssalg) kr. 30,-.

Festivalkort (der dækker samtlige forestillinger) kr. 185,-.

Deltagelse i 2 workshopdage, incl. festivalkort 335,- kr.

Deltagelse i 4 workshopdage, incl. festivalkort 485,- kr.

Billetbestilling og yderligere information på tlf. 01-49 10 88.

Workshops

Meningen med workshops er ikke at uddanne nogen, heller ikke at give opskrifter eller metoder. Men vi regner med, at der findes en del mennesker, der har arbejdet med

Når vi ser den nye generations forestillinger, så er alle reglerne forsvundet.

Til gengæld har vi et sprællevende teater.

Når vi ser Manarfs forestilling på en time, hvor ingen af reglerne er overholdt, men hvor alt sker, hvor alt blomstrer, og så sammenligner den med nogle af de gamle mestres forestillinger, som vi for de flestes vedkommende måtte forlade efter et kvarters tid, fordi de var uudholdelige at overvære i al deres stivhed.

Hård og blød valuta

Men hvis vi skal gøre et konkret udbytte af ugen op, så er det svært, for hvad skal udbyttet af sådan en uge være?

At vi som teater er blevet meget inspirerede af at møde ligesindede af vores egen »generation« af dukketeaterfolk, få fornyet de bekendtskaber, få afstivet nogle usikkerheder og få blomstret sammen.

dukker under en eller anden form, og som har lyst til at blive inspireret, prøve kræfter, udveksle erfaringer og møde ligesindede.

Måske er der også nogen, der bruger det i deres undervisning og som har lyst til at koncentrere sig om disse ting et par dage.

Og selv om man ikke har tilknytning til dukker eller undervisning — men arbejder med teater på en anden måde, formgiver eller andet — er der nok at hente på en af disse workshops.

Der bliver muligheder, ideer og inspiration nok til selv at arbejde videre på en eller anden måde.

Der bliver 4 workshops ialt, hver på 2 dage, sådan at der også er mulighed for dem, der kun har en weekend.

Program for workshops

Lørdag d. 26. marts

Kl. 10-12.15:

Demonstration, diskussion, arbejds muligheder med Peter Waschinsky, Østtyskland, der er udannet dukkespiller, scenograf, dukkemager og kunstnerisk leder af det statslige dukketeater Neu Brandenburg.

Kl. 14-17:

Hold A: Praktisk arbejde med Feike Boschma.

Hold B: Praktisk arbejde med Jean Claude Leportier.

Kl. 17-?:

Fællesplenum på basis af gårsdagens forestillinger og dagens arbejde.

Aften:

Forestilling kl. 19.30 og 21.00.

Søndag den 27. marts:

Kl. 10-12.15:

Demonstration, diskussion, arbejds muligheder med Coatimundi. Fransk ægtepar, der lægger stor vægt på formgivningen og det mimiske i deres forestillinger.

Kl. 14-17:

Hold A: Fortsat arbejde med Feike Boschma.

Hold B: Fortsat arbejde med Jean Claude Leportier.

Kl. 17-?:

Fællesplenum på basis af gårsdagens forestillinger og dagens arbejde.

For Paraplyteatret som salgssituation er det konkrete udbytte tilbud om at spille på to italienske, et brasiliansk, et schweizisk og to andre franske festivaler, som vi dog ikke tog imod, hvilket forbavsende indhyderne højst. Dertil skal man forstå hele den kommercielle situation, som er nævnt tidligere i denne rapport.

Som andet udbytte er det rart at se, at så stor en mængde fagfolk på dukketeaterområdet sætter pris på en dansk forestilling, der arbejder med dukker. Så selv om vi ikke behøver at efterkomme festivalinvitationerne, så er det rart med en lille smule afstivning.

Dertil har vi så importeret noget fremmed valuta, og vi har da nogle tilbud om gæstespil i de frankofone områder af længere varighed, som også vil kunne få noget fremmed valuta til Danmark. □

Artiklen er en forkortet version af rapport til kulturministeriet.

Aften:

Forestilling kl. 19.30 og 21.00.

Mandag den 28. marts:

Kl. 10-12.15:

Demonstration, diskussion, arbejds muligheder med Feike Boschma på basis af hans forestilling »Det røde sjal«. Han vil også vise figurer fra andre forestillinger.

Kl. 14-17:

Hold C: Praktisk arbejde med Feike Boschman (mulighed for at fortsætte sit arbejde; også fra hold B).

Hold D: Praktisk arbejde med Jean Claude Leportier (mulighed for at fortsætte sit arbejde; også fra hold A).

Kl. 17-?:

Fællesplenum på basis af gårsdagens forestillinger og dagens arbejde.

Tirsdag den 29. marts:

Kl. 10-12.15:

Demonstration, diskussion, arbejds muligheder med Vélo Théâtre, fransk soloteater på bagved, foran cyklen, med utallige indhold og ideer og brug af mange forskellige teknikker.

Kl. 14-17:

Hold C: Praktisk arbejde med Feike Boschma.

Hold D: Praktisk arbejde med Jean Claude Leportier.

Kl. 17-?:

Fællesplenum på basis af gårsdagens forestillinger og dagens arbejde.

Forestillinger

Der vises på festivalen først og fremmest en række teaterforestillinger, men også film. Desuden er der diskussioner i forbindelse med de viste forestillinger.

Festivalen åbnes fredag d. 25. marts kl. 19.30 med en forestilling med Waschinsky.

Der er dagligt dansk amatørforestilling kl. 13.00. Der er film og i weekenden også teaterforestilling kl. 15.00. Kl. 19.30 og kl. 21.00 er der hver aften en eller to forestillinger.

Nærmere oplysninger om programmet fås på tlf. 01-49 10 88.

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.

Teatret Artibus

Vesterfælledvej 7 A, o.g.
1750 Kbh. V
Tlf. 01-31 60 95

Hvem der først bliver vred

(for 4.-7. klasse, 10-14 årige)

I forhold til den røde brochure er der følgende ændringer:

Folkeeventyret er dramatiseret af Ulla Ryum og gruppen.

Instruktion: Kim Nørrevig
Medvirkende: Helene Trap Andersen, Jens Dam, Flemming Holk, Dortha Stampen.

Hvem der først bliver vred, der er en herlig barsk historie, lige så eventyrlig som da den blev nedskrevet, fremfører vi i middelaldergøglernes farverige kostumer og spillestil.

Tre husmandssønner lader sig på skift fæste af en trolde. Han lover dem god betaling, men betinger sig, at den der først bliver vred, skal have skåret en rem af sin bug og en rem af sin bag, drysset salt og peber i såret og jages af gårde uden løn.

De to ældste brødre går det ilde, de bliver vrede over de urimelige arbejdsbetingelser. Hans, derimod, fortolker troldens ordrer på sin helt egen måde, og trolde bliver fanget i sin egen fælde.

Turnéperiode: t.o.m. april 83, samt fra 1. nov. 83
Tilskuerantal: max. 160
Pris: t.o.m. april 83: kr. 3.250,- + moms, ialt kr. 3.965,-

Baggårdsteatret

Caroline Amalielund
5700 Svendborg
Tlf. 09-21 40 43 (kl. 10-14)

Allans Charlie

(for 8. klasse og opefter)

Allan er stærk og smuk. Han kan få alle de piger, han peger på — og så er han indehaver af en motorcykel, Charlie.

Ulla og Luffe ser op til Allan. Det gi'r dem prestige og tryghed at være sammen med ham. Han er den ukronede konge af de tre. Ulla drømmer om at blive Allans pige. Luffe drømmer om at være Allans bedste ven. Det resulterer i en rivalisering mellem de to.

De er alle tre placeret i nogle roller og et mønster, som de sidder uhjælpeligt fast i — et hierarki, som sætter klare grænser for deres forhold til hinanden. De længes alle tre efter kærlighed og varme, men mønstret forhindrer dem i at virkeliggøre deres længsler.

Dette mønster bryder totalt sammen, da Allan efter et styrt med Luffes knallert kommer til at sidde i rullestol. Magtens centrum er fjernet. Situationen tvinger dem alle tre ud af de gamle »trygge« roller og åbner for muligheden af et ægte møde mellem dem. Men den åbner samtidig for helt nye sider hos dem, sider, de ikke vidste de havde. Det er skræmmende for dem, for nu ved de ikke, hvordan de skal forholde sig, hverken til sig selv eller hinanden.

Ulla og Luffe bliver bange for Allans svaghed — for den minder dem om deres egen. Og angsten løber af med dem — og fører dem ud i nogle desperate situationer, de ikke kan overskue

Allan oplever et totalt svigt, netop da han har allermest brug for støtte og venskab. De kan kun li' den stærke Allan. Men styrke er ikke noget, man bare ta'r på. Det er først, da de alle tre bliver i stand til at acceptere deres egen svaghed, at de kan bære de andres.

Stykket viser gennem en række dramatiske konfrontationer, hvor svært det er at bryde ud af et gammelt mønster, selv om det er undertrykkende og destruktivt — og hvor meget mod og tillid det kræver at skabe et ægte samvær.

Allans Charlie er på én gang en stærk udfordring og en varm tillidserklæring til unge mennesker.

Tekst: Carl-Johan Seth
Instruktion: Må Michelsen
Medvirkende: 3 skuespillere og 1 tekniker
Aldersgruppe: 8. klasse og opefter
Tilskuerantal: max. 150
Varighed: ca. 60 min.
Spilleplads: 6×6 m, 3,5 m til loftet
Tekniske krav: Mørklægning, adg. til 380 V
Turnéperiode: 15. marts — 15. maj 1983
Pris: 2.950 kr. + moms 645,- kr., ialt 3.595,- kr.

Bjørneteateret

Klintegårdsvej 38
4400 Kalundborg
Tlf. 03-50 86 25 (kl. 13-16)

Nye priser på teatrets forestillinger

I lighed med teatergrupper, som er tilknyttet BTS, har vi nu inkluderet transportomkostningerne i forestillingsprisen.

En underlige rejse: 1.750 kr. + 385 kr. (moms), ialt 2.135 kr. (incl. transport).
Sidste chance for køb af denne forestilling er april 1983.

Engang var der ingenting:
50 børn: 1.750 kr. + 385 kr. (moms), ialt 2.135 kr. (incl. transport)
100 børn: 2.300 kr. + 506 kr. (moms), ialt 2.806 kr. (incl. transport)
Tilskuerantal: 3-7 år max. 50, 7-10 år max. 100.
Pladsforhold: »lille« forestilling: 5×8×2,20 m.
»stor« forestilling: 5×11×2,20 m.
Ingen lamper under 2,20 m og ingen søjler i spillelokalet.

Bodil Lindorff Teater for børn

Pileallé 21
2000 Kbh. F
Tlf. 01-21 10 35

Er Ole flyttet med

Hele familien er flyttet — langt væk. Langt væk fra alt det Ole kender og er tryk ved. Fra alle hans mennesker. Fra alle hans lege og hans vaner. Alt det, som er hans alene, og som han ikke kan ta med sig på flyttevognen. Det han mangler mest af alt det nye sted er Lysten.

Lysten er en lille fræk og stædig fyr, så heldigvis slipper den ham ikke helt. Den dukker op engang imellem og driller ham, og lokker ham og laver sjov med ham.

Der er noget meget vigtigt, som Ole har husket at få med sig. Det er fantasien og drømmene, som hjælper ham i begyndelsen, når det går lidt skidt og han føler sig lidt ensom.

Men så er der den gamle dame, som osse tit er alene med sin fantasi.

Lidt efter lidt finder Ole osse nye lege og nye kammerater og nye glæder.

En dag bestemmer Lysten og Ole sig til at flytte rigtig ind i det nye hus.

Dette er problematikken i — og rammen om et spil for de 3-7 årige, med to voksne spillere og dukker. Skuespillerne er Bodil Lindorff og Christian Lange.

Aldersgruppe: 3-7 år
Tilskuerantal: max. 90 pr. forestilling
Varighed: ca. 45 min.
Spilleperiode: 15. febr. — 15. maj 1983
Spilleplads: Stor børnehavestue, musikværelse, stort klasserum el. lign.
Pris: 2.150 kr. + 22% moms, ialt 2.623 kr.

Bådteatret

Nyhavn 37
1051 København K
Tlf. 01-13 21 51

Ord er ligesom luft

Familieforestilling med Geert Vindahl og Karin Wedel.
Manuskript: Thomas Winding
Musik: Sebastian
Instruktion: Preben Friis

Ord er ligesom luft, de flyver ud af munden, de kan ikke ses, men sommetider lever de videre, skønt de hverken lugter, kan føles eller vejes. Hvor er ordene henne, før de bliver sagt? Ligger de inde i hovedet og springer ud af munden?

Forestillingen handler om ord — hvad de betyder, og hvad de bliver brugt til.

Når Geert siger, han kommer fra planeten Muis, tror Karin ham ikke. Men hun siger, at hun tror det, for at gøre Geert glad. Hvorfor er der nogle ord, som gør én glad, og nogle ord, som gør én ked af det, og nogle ord, der gør én vred? Ligger der nogen bagved ordene og siger, hvad de skal betyde?

Forestillingen er en leg med ord, begreber og talemåder. Det er en visuel oplevelse af det talte ord. Forestillingen kan ses af børn mellem 3 og 8 år og voksne, idet den i lige høj grad taler til hovedet, følelsen, fantasien og kroppen.

Scenografi: Vibeke og Julie Kyhl
Teknik: Per Danbo
Spilleperiode: D. 6. februar til d. 20. marts 1983 i København, turné maj/juni
Spilletider: man., ons., tors. og fre. kl. 9.30 og 11. Tirsdag kl. 11 og 15, søndag kl. 13 og 15.
Varighed: 50 minutter
Aldersgruppe: 3-8 årige og voksne
Billetpris: 20 kr. for skoler og institutioner, løssalg 25 kr.

Cirkus Changhigh

Adressen mangler i manus
Telefonnummer ligeså

Vi er et ethjulet cykelcirkus bestående af nogle artister — børn såvel som voksne — og en hel masse unicykler i alle mulige størrelser og variationer.

For os står middelalderens omvandrede gøglere og deres uforfalskede folkelighed som idealet, og i vores optræden såvel som i udklædning og effekter har vi dem som forbillede. Vi opfinder og laver selv alt vores udstyr, og for at skabe den rigtige cirkusstemning medbringer vi vores eget scenetæppe samt en masse farvestrålende faner og bannere, som vi stiller i ring og danner »manege« med. Vores cirkus er særlig velegnet som indslag i arrangementer, festivals og lignende, hvor der både er børn og voksne tilstede.

Vi har planlagt følgende sommerprogram: Fastelavns-forestilling med rullende tøndeslagning, ringcykling, musik på et hjul og en stor, usædvanlig cykelolympiade.

Vores sommerunderholdning vil i år blive noget mere særpræget end ellers, da vi har fået nogle unge lovende gøglerbørn ind i cirkus'et. »Hvad alle andre laver på 2 ben, det laver vi på ét hjul,« det er cirkus'ets motto, og vi vil gerne vise jer, at vi kan leve op til det.

Selve forestillingen varer et sted mellem en og halvanden time. Om det ønskes, kan vi korte den af — eller dele den op i flere sektioner. Vi kan desuden tilbyde et mindre festfyrværkeri inkluderet i en særopførsel af vores ildshow efter mørkets frembrud.

Vi fremsender gerne vores cirkusprogram med billeder, så I bedre kan skønne, om vi er egnet til jeres arrangement.

Comedievognen

Herlev Bygade 30
2730 Herlev
tlf. 02-84 71 71

Comediehuset i Herlev

Netop til Comedievognens 15 års jubilæum er det lykkedes egnteatret at få åbnet en ny stor scene i Storkøbenhavn. Åbningsstykket, *Alle Tiders Børn* — en rejse gennem hundrede år — er blevet Comedievognens til dato mest omfattende forestilling, hvor den store scene bliver udnyttet med alle de virkemidler, som en stor scene kan honorere.

Teatret har plads til godt 300 tilskuere og dermed er en ny æra oprundet for den gamle, opsegende gruppe. Gruppen har tidligere spillet stationære forestillinger, også i Herlev, men da for det meste småbørnsforestillinger.

Nu slår gruppen portene op for børn i skolealderen og åbner dermed for endnu en stationær scene i Storkøbenhavn: Comediehuset i Herlev.

Alle Tiders Børn er ikke bare stationær, men også opsegende og tilbydes efter følgende plan:

1. sept. — 31. oktober 1983: opsegende (pris 7.991,- kr.)
1. nov. — 18. december 1983: Stationær (pris 20,- kr. pr. billet).

Comediehuset

Kontakt: Trevor Davies
Dans og Teater Administration,
c/o Café Teater
Skindergade 3, 1159 Kbh. K
Tlf. 01-12 58 14

Dekadence på Comediehuset

Decadence, skuespil af Steven Berkoff, opføres på engelsk på Comediehuset, Det Kongelige Teaters lille scene.

Steven Berkoff har skrevet adskillige populære stykker, som hovedsagelig omhandler klassestrukturen i det engelske samfund.

I Decadence beskriver han to pars indbyrdes forhold og viser kontrasten mellem et overklassepar og deres sofistikerede, forkælede livsstil og deres modsvarende par fra de lavere klasser, som holdes tilbage af deres egen følelse af underlegenhed og misundelse.

Derved placeres årsagen til det skarpt opdelt klasesamfund ikke entydigt hos de besiddende klasser, men i lige så høj grad hos de mennesker, som bruger deres tid og energi på at være utilfredse uden at gøre noget ved deres situation.

Teater i Storbritannien har altid været fascineret af landets klasseopdeling, lige fra Chaucer's Canterbury Tales til Ayckbourn's farcer. Nogle dramatikere kritiserer hæmningsløst, andre beskriver et yndigt land med fred og harmoni. Berkoff forsøger at tage disse masker af samfundet og de mennesker, der bevarer strukturerne, både høj og lav, rig og fattig.

Berkoffs måde at beskrive sit England på er provokerende, sensuel, erotisk og meget vittig.

Decadence er et forløb af groteske og karrikerede situationer mellem fire mennesker, spillet af to skuespillere. Det er afsindigt, uhyggeligt og morsomt på en måde, der nærmer sig Grand Guignol.

Stykket vil blive spillet på engelsk af to engelske skuespillere, Vivienne McKee og Peter Bensted. Instruktør er Niels Skjoldager.

Premiere d. 14. marts 1983 på Comediehuset, og spilleperioden er 2 uger. Pr. 5. april turné i 5 uger.

Pris for *Rasmus Rådsnår* og for *Vikinger i Våde* (6-11 år) kr. 2.200,- + moms + transport og evt. diæter.
Pris for *Pyt, Trolde uden hale* samt *Mis, Mads og Mus* (3-6 år) kr. 1.600,- + moms + transport og evt. diæter.

Pris for *Rasmus Rådsnår* og for *Vikinger i Våde* (6-11 år) kr. 2.200,- + moms + transport og evt. diæter.
Pris for *Pyt, Trolde uden hale* samt *Mis, Mads og Mus* (3-6 år) kr. 1.600,- + moms + transport og evt. diæter.

Dryadeteatret

v. Ruth Rostrup
Vinkelvej 38
2800 Lyngby
Tlf. 02-87 31 62 el. 01-24 42 38

Rumleskaft
Premiere: Januar 1983

Rumleskaft af Brdr. Grimm kan med god ret kaldes eventyrenes eventyr. Hele eventyrverdenens magi synes samlet

i den dejlige historie, og klarere end i noget andet eventyr møder vi her den centrale tanke, at man må nævne det onde ved dets navn, for at kunne overvinde det.

Ud fra eventyret har vi lavet en 35 min. lang forestilling for de 4-9 årige med en hel ny og spændende scenografi: De to dukkeførere udgør i farverige forvandlingsdragter selv den kulisse-mæssige baggrund for handskedukkerne.

I eventyret vil børnene møde den smukke mølledatter, der på kongens slot får den umulige opgave at spinde hø til guld. En lille mandsling hjælper hende, men kræver stadig større betaling, og hun må tilsidst love ham sit førstefødte barn. Da pigen senere er blevet dronning og har fået et lille barn, vender den lille mand tilbage og forlanger sit bytte. Hvis dronningen kan gætte hans navn, skal hun dog få lov at beholde barnet — og det lykkes til allersidst.

Tilskuerantal: max. 50
Pris: kr. 1.400,- + moms kr. 308,-, ialt kr. 1.708,-

Fabula teatret

v. Birthe Orlík Fabula
Øster Søgade 106
2100 Kbh. Ø
Tlf. 01-26 10 46, bedst kl. 9-10.30

I Fabula Teatrets festlige forestilling *Rasmus Rådsnår* er der sket et magtskifte, idet Ib Warming Larsen har overtaget rollen som den rare, forfængelige og lidt buldrende konge, mens Päivi Lerssi stadig er den lille nar, dsom er klogere end alle ridderne.

Fabula Teatrets forestillinger — foruden *Rasmus Rådsnår* er det *Trolde uden hale*, *Mis, Mads og Mus*, *Pyt og Vikinger i Våde* — spilles på gulyplan, så vi har bedst mulig kontakt med børnene, og ligeledes gælder det for alle forestillingerne, at de er morsomme, farverige, upolitiske og sobre.

Pris for *Rasmus Rådsnår* og for *Vikinger i Våde* (6-11 år) kr. 2.200,- + moms + transport og evt. diæter.
Pris for *Pyt, Trolde uden hale* samt *Mis, Mads og Mus* (3-6 år) kr. 1.600,- + moms + transport og evt. diæter.

Familieteatret i Mercur

Nyropsgade 41
1602 Kbh. V
Tlf. 01-12 56 76 eller ARTE: 01-10 16 22

Familieteatrets sidste produktion i denne sæson bliver en helt ny dramatisering af klassikeren *Toms Eventyr* efter Mark Twain.

Familieteatret har dog valgt at kalde forestillingen for *Huckleberry Finn og Toms Eventyr*.

Forestillingen spilles kun til og med marts måned på nuværende redigeringsstidspunkt. Men er man interesseret i at se forestillingen i april, så kontakt teatret for at høre, om den skulle være forlænget, eller se efter i teatrets daglige annonce i dagbladene.

Filuren

Vestergade 3
8000 Århus C
Tlf. 06-12 56 23

Børneteateret Filurens forestilling for de 3-9 årige *Dag og nat* har længe været udsolgt. Nu har der imidlertid vist sig mulighed for at forlænge turnéperioden i dette forår.

Det vil sige, at forestillingen også spiller i perioden 2. maj til 4. juni 1983. Forestillingspris: 2.950,- kr. + 22% moms 649,- kr., ialt 3.599,- kr.

Gruppe 38

Frederiksgade 34
8000 Århus C
Tlf. 06-13 53 11

Eventyret om Adam og fuglen

»Såvidt som Adam sover på sin vagt ved brønden, er det fuglens time.«

Adam drager ud i verden for at søge sine tre brødre og får arbejde hos bønderne på sletten. Han skal vogte fuglen Frygt. Den fugl, som råder over tiden.

Efter 7 år får Adam sin belønning: fuglens æg, der er klart som purt glas. Ved at holde ægget i lyset vil man kunne se tilbage i fortiden og frem i fremtiden og få svar på sine inderste spørgsmål.

Eventyret om Adam og fuglen, et spil om virkelighed, magt, autoritetstro og myter, hvor fuglen på én gang både er det konkret nærværende og den vingede myte.

Ved at anvende eventyrets form og sprog bliver det muligt at springe i tid og sted, at spille et spil i spillet, at skifte fra hyrden på sletten til skuespilleren i gymnastiksalen.

— Og når spillet er forbi — og når Adam drager videre — og når fuglen Frygt har forladt sit bur og er blevet til ingenting — hvad så? Er tiden da bare gået?

Forfatter: Bent Rasmussen
Instruktor: Mads Peter Neumann
Musik: Jens Chr. Jensen
Scenografi: Hans Krull
Kostumer: Gitte Baastrup
Medvirkende: Flemming Carlsen, Erik Møller
Tilskuertal: 150
Aldersgruppe: 7-12 år
Spilleplads: Gymnastiksal el. lign.
Tekniske krav: 220 V
Opstillingstid: 120 min.
Varighed: 45 min.
Pris: 2.800 kr. + moms 616 kr., ialt 3.416 kr.

Ishøj Teater

Brentedalen 8
2635 Ishøj
Tlf. 02-73 60 98

Puslespillet

Mandag d. 21/2 havde Ishøj Teater premiere på forestillingen *Puslespillet*, der er beregnet for børn mellem 3 og 9 år.

Stykket, der indeholder mange mimeindslag, som børnene deltager i, beskæftiger sig med teatrets virkemidler i en fornøjelig og uhøjtidelig form, der giver mulighed for mange lege- og musikindslag.

I løbet af forestillingen, der varer ca. 50 minutter, samler skuespillerne ved børnenes hjælp et meget stort puslespil, hvis brikker benyttes som udgangspunkt for de enkelte scener. Stykkets afvekslende opbygning med mange korte og aktivitetsrige scener gør det således også velegnet for de yngste børn, mens de lidt ældre vil optages af det gennemgående handlingsforløb.

Efter forestillingen vil der som sædvanligt være lejlighed til at spise den medbragte mad i teatrets publikumsfoyer, hvor skuespillerne serverer orangeade for børnene og kaffe eller the for de voksne, før bussen igen kører publikum tilbage til institutionen.

Prisen er 20 kr. pr. person plus evt. bustransport, som teatret på grund af en midlertidig aftale om en rabatordning med busselskabet kan holde nede på 5 kr. tur-retur i Storkøbenhavn til denne forestilling. Billetprisen dækker foruden forestillingen også servering og moms.

Tilmelding til teaterudflugten, der ialt varer tre timer og lægges i formiddagstimerne, kan foretages på teatrets telefon: 02-73 60 98 mellem 9 og 15.

Jytte Abildstrøms
Teater

Jytte Abildstrøms Teater

Allégade 7-9
2000 Kbh. F
Tlf. 01-87 18 19

Pjaltehætte

Pjaltehætte er en dramatisering af et gammelt norsk folkeeventyr — Lurvehætte — om en dronning, der ved kloge koners hjælp får ikke blot det barn, hun så inderligt ønsker sig — hun får tvillingedøtre. Den ene yndig, blid og lyskrøllet, den anden vilter, sær og født ridende på en ged!

Men stygge trolde stjæler den smukke prinsesses hovede, og vi følger de to pigers færd til troldenes ø for at finde det. Meget ondt må de igennem, inden Roselil kan sætte sit smukke hovede på plads. Men dette er ikke slutningen på historien. Den skal ikke røbes her

Katrine Jensenius har instrueret i en form, der indeholder mange af *commedia dell'arte* traditionens ingredienser, *Dan Voigt Lønholdt* har med enkle, men effektfulde virkemidler skabt dekoration og kostumer, og de medvirkende er: Signe Birkbøll, Susanne Bösche, Birthe Gudmundsson, Freddi Larsen og Leon Mehlsen.

Aldersgruppe: 7-10 år
Antal tilskuere: max. 150
Tekniske krav: Spilleplads 7×8 meter, højde 3,25 meter, el 3×16 amp. (komfurstik), mørklægning
Turnéperiode: Febr.-apr. 83
Pris: Kr. 3.150,- + moms, ialt kr. 3.843,-

Kaskadeteatret

Montanagade 15
8000 Århus C
Tlf. 06-12 04 48

Generationsfarcen

Kaskadeteatrets nyeste ungdomsforestilling

Fie på 14 år og hendes far, der har rundet de 40, er et umage showpar, der optræder på værtshuse og andre ydmyge steder med en blandet landhandel af småartisteri, skæve vitser og skønsange.

Fie og hendes far lever alene i deres private, vanvittige verden, men en dag får de selskab af Fies farfar, som også har en fortid i showbranchen.

Fie ser bedstefarens ankomst som en chance for at flytte hjemmefra, så hun tilbyder Den Gamle sit værelse.

Men hendes far bliver rædselsslagen ved tanken om at skulle bo alene med Den Gamle. Desuden lider han af en kronisk angst for at Fie skal flytte sammen med tredierangs-cykelartisten Danny.

Så de tre generationer må prøve at leve under samme tag. Kan de det? Og kan de bruge hinanden til noget?

Svaret kommer i Kaskadeteatrets nye ungdomsforestilling, der foregår i højt farcetempo, krydret med sang og musik.

Medvirkende: Anni Bjørn, Sven Ole Schmidt og Folmer Kristensen
Instruktor: Anders Ramberg
Forfatter: Karlo Staunskjær
Aldersgruppe: 14 år og op, også voksne
Tilskuertal: max. 200
Varighed: ca. 60 minutter

Spilleplads: min. 6×8 meter
Pris: 3.300,- kr. + moms 726,- kr., ialt 4.026,- kr.

Det Lille Teater

Lavendelstræde 7
1462 Kbh. K
Tlf. 01-12 12 29
Billetsalg: 01-12 27 13

1. marts — 15. maj: Regnbuen

af Lars Willum.

En forestilling om at finde skatten.

Medvirkende: Jakel: Poul Henrik Borup-Jørgensen, Bamsen: Pia Kejlbo, Drengen: Mogens Nielsen.

Instruktion: Lars Willum

Dukker: Fanny Knight

Scenografi: Lisbeth Ianke Firing

Lys og teknik: Carl Press

Aldersgruppe: 3 år og opefter

Vil du være verdens største mand? spør Jakel drengen Jonathan.

— Det kan du lige tro, jeg vil, sig mig blot, hvad der skal til.

Tro på mig, og ingen anden, sir Jakel som var han selve fanden.

— Føj for den lede, sir Bamsen og er rede til at lede efter skatten.

Så for katten, sir Jakel, den er gal — den er gruelig gal.

— Hvem, katten? spør Jonathan.

Nej, nej, nej, råber Jakel — skatten! En — to — tre — af sted med dig gennem himmel — hav og alfarvej. Hvis bamsen finder skatten, får den magt og vi et gok i hatten.

Men Bamsen den er go nok. Vil ikke gi de to et gok. Måske blot et lille chok

— nok til at få en Jakel og en Jonathan til at forstå, hvad der er svært for menigmand: at indeni os alle blir alting skabt og selv verdens største mand har ingen magt at herske over den kraft — og hermed være alting sagt.

Teatergruppen Masken

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

Hørte du ikke jeg vinkede — et spil om kærlighed

(fra 13 år og opefter)

»Jeg forstår altså ikke pi'r. Jeg forstår ikke det, de sir'. De kan sige, jeg skal blive, når de mener, jeg skal gå — eller omvendt eller modsat. Så hvad skal jeg stole på.«

En varm, humoristisk og stærk forestilling om tre unge og deres forsøg på at få hold på og give udtryk for alle deres følelser.

»Har piger overhovedet følelser? Og hvis de har, hvordan finder man så ud af, hvad de føler? Og hvordan forklarer man dem, hvad man selv føler? Det var meget nemmere før. Hvis der var en pige, man kunne lide, så hev man hende i håret eller mulede hende i frikvarteret. Nu er det hele meget mere indviklet.«

NB: Dette stykke hed i den røde børneteaterbrochure: »Kærlighed — det mærke bruger jeg ikke«, men titlen er altså sidenhen blevet ændret til: *Hørte du ikke jeg vinkede*.

Manuskript: Nanna Sonne
Instruktion: Niels Damkjær
Scenografi: Boye Vigsø og Niels Damkjær
Musik: Peter Kær
Medvirkende: Mette Bentzen, Peter Kær, Palle Hornbæk Petersen
Aldersgruppe: fra 13 år og op
Antal tilskuere: max. 150
Varighed: ca. 75 min.
Tekniske krav: 3×6×6 m, total mørklægning, stærkstrøm (3×16 A)
Pris: Forår 1983: 3.477,- kr. Fra efterår 1983: 3.873,50 kr.
Turnéperiode: Forår 83 og sæson 1983-84.

Teater PAPINAK

Classensgade 27 st.
2100 Kbh. Ø
Tlf. 01-26 54 98

MIM

Forestillingen *MIM* indeholder nu også et element af praktisk mime-undervisning, idet forestillingen på forlangende kan udvides med op til to lektioner praktiske øvelser i de teknikker, som man har moret sig over at se i forestillingen.

Pling-Plong

Dramatik og Teater
Hobrovej 60
8900 Randers
Tlf. 06-41 60 33

Turneperioden for *Hov Hov*-forestillingen bliver udvidet med perioden 1. sep. 1983 til 20. dec. 1983.

Siden januar har vi faktisk haft alle dage besat i hele foråret. Vi beklager meget, at vi ikke har kunnet efterkomme alle ønskerne — men nu er der nye muligheder for at få en *Hov Hov*-forestilling. Pga. ovenstående og af sparehensyn udskyder vi iscenesættelsen af vores næste »før-skole-alder produktion« til januar 1984 og forlænger turnéperioden for *Hov Hov*-forestillingen fra 1. sep. 1983 til 20. dec. 1983.

Hov-Hov A, B og C

Hov Hov spilles i mange forskellige udgaver med udgangspunkt i aldersgrup-



Repertoirenyt ★ Repertoirenyt ★ Repertoirenyt ★ Repertoirenyt

pen 2-9 år. F.eks. børnehaver, legestuer, børnehaveklasserne og 1. klasse, biblioteker og den kommunale dagpleje.

Hov Hov D, bogbus-forestilling

På opfordring har vi bygget en *Hov Hov* forestilling til bibliotekernes bogbusser, og det er vores indtryk, at man har været ovenud tilfredse med disse forestillinger.

Hov Hov E, familieforestilling

Henvender sig specielt til teaterarrangementer, hvor næsten alle børnenes forældre er medtilskuere.

Priser: Fra kr. 1.525,- incl. diæter, kørsel og moms.

Reference og nærmere oplysninger

Hov Hov-forestillingen er omtalt i den røde børneteaterbrochure side 158 til 161.

Nærmere omtale, presseanmeldelser og andre referencer sendes gerne, hvis I blot giver besked herom.

Karen Margrete Nielsen har fast tlf.-træffetid hver mandag, tirsdag og torsdag kl. 9-10. Derudover er man altid velkommen til at ringe, og i tilfælde af, at ingen er hjemme, tager telefonsvaren imod besked.

Børneteateret Skægspire

Rugårdsvej 40, 3.
5000 Odense C

Den gamle verden

Skægspires forårsforestilling 1983, som i Teater 82-83, den røde børneteaterbrochure, er præsenteret under titlen *Lidt rundt — op og ned* er kommet til at hedde *Den gamle verden*, og der er premiere på forestillingen den 8. marts på Vintapperteateret, Odense, hvor vi spiller ma., on., to., fr. kl. 9.30 og 11.00, ti. kl. 9.30 og 15.00 og sø. kl. 15.00 fra den 9/3-29/3 og den 5/4-8/4.

Den gamle verden er for aldersgruppen 6-10 år og deres forældre.

Forestillingen begynder i fremtiden, et eller andet sted, hvor to »numre« sidder »lænket« til hver sin stol. De ved ikke, om der findes andre, men tænker heller ikke over det. De to lever i et aktivitetsløst og følelsesforladt tomrum kun omgivet af et TV, programmeret motion og syntetisk føde, som leveres af en robot (Knuth). Deres adspredelse består af bestilte TV-programmer, et elektronisk spil og i at trykke tal, et efter et, for så gang imellem at se, hvor langt den anden er nået.

Det ene »nummer« drømmer en nat, at de to står op, ja oven i købet, at de kan gå og bevæge sig væk fra stolene, og hermed vendes der op og ned på deres tilværelse. De kommer op af skole- ne, finder deres navne og kommer ud på en længere færd, måske tilbage i tiden, måske til vores egen nutid.

Undervejs oplever de sig selv i forskellige situationer, så de begynder at forstå tomheden og ligegyldigheden i deres tidligere liv. Søren og Olsen, som de faktisk hedder, konfronteres bl.a. med *ingenting*, og det kræver så, at de bliver nødt til at gøre *noenting*. De forstår at deres tidligere liv kun var tilsyneladende.

Den gamle verden har vi produceret som en protest imod, at vores, og i høj grad børns, tilværelse gøres mere og mere uvirkelig. Virkeligheden, den kommer ud af en TV skærm eller en computer — den bliver noget, som vi passivt kikker på og lytter til, og vore sanser sløves, vi kan højst fornemme duften fra brændt plastik.

Forestillingen er ikke en opfordring til, at vi skal smadre teknikken og vende tilbage til jordhulerne, men vi skal anvende teknikken med omtanke og økonomisere med den. Knuth, som er den gennemgående robot i forestillingen, er f.eks. venligt programmeret og ofte til stor hjælp for Søren og Olsen.

Den gamle verden er en hyldest til god gammeldags leg og til at værne om bl.a. vores fantasi, så vi undgår, at dis-

se nødvendigvis må indføres som fag i folkeskolen.

Manuskript: Hans Bay og Skægspire
Instruktion: Hans Bay
Medvirkende: Søren Frank og Ole Olsen
Scenografi: Henrik Hansen og Skægspire
Tekniker: Henrik Hansen

Billetbestilling: tlf. 09-11 31 06 kl. 10-16 (ma.-fre.)

Billetpris: 18 kr.

Varighed: ca. 1 time

Som opsøgende forestilling:

Tilskuerantal: max. 100 børn

Tekniske krav: mørklægning, 380 V, B: 7 m, D: 6 m, H: 3 m.

Pris: 2.400 + 22% moms 528, ialt 2.928 alt incl.

Turnéperiode: 11/4-15/4 1983 og i sæsonen 1983/84

Teater 83

— et opsøgende børne- og ungdomsteater

Ved den nye sæsons begyndelse starter vi som et nyt/gammelt teater. Vi er to skuespillere, Erik Møller og Flemming Carlsen, som efter 10 år i Gruppe 38 nu pludselig skal starte på noget nyt.

Derfor er vi selvfølgelig på en gang både lidt vemodige og samtidig glade og forventningsfulde.

Vi er vemodige, fordi vi efter så mange år i Gruppe 38 skal sige farvel.

Vi er glade og forventningsfulde, fordi det er spændende og udfordrende, kunstnerisk såvel som administrativt, at starte et nyt teater op.

Teater 83 vil være en selvejende institution med hjemsted i Århus.

I vort repertoire indgår fantasien, poesien og humoren som vigtige ingredienser i forhåbentlig mange meningsfulde teateroplevelser.

Vi håber, at mange af de kontakter vi i årenes løb har knyttet, fremover vil være med til at støtte Teater 83.

Salg af forestillinger

Indtil 1. maj 83 vil man kunne kontakte Teater 83 gennem Gruppe 38, tlf. 06-13 53 11.

Efter 1. maj 83 på tlf. 06-15 71 71, bedst mellem kl. 14-16.

Inde i mit ho'de

af Ole Dalgaard og Teater 83.

Henrik har det godt med sin far og mor. Dagene glider ud i ét, når man er omkring de seks år og har en masse at se til. Han er først oppe om morgenen og sætter liv i huset — morgenmad, lege lidt inden han skal afsted i børnehaveklassen. Om eftermiddagen i dagpleje hos naboen, så hjem, lege, spise, fodre fisk og marsvinet, se TV, kigge bøger ... og i seng.

Henrik ligger i værelsets halvmørke

tryghed, døren står på klem ind til stuen. Han har alle dagens oplevelser summende i hovedet, og i overgangen fra virkelighed til søvnen, begynder tankerne at tage fart — fantasi og virkelighed smelter sammen

— Og inde i hans ho'de sker de mest forunderlige ting

Instruktion: Ole Dalgaard
Scenografi, kostumer, dukker: Majken Jacoby

Musik: Jens Chr. Jensen

Medvirkende: Flemming Carlsen, Erik Møller

Aldersgruppe: 4-8 år

Varighed: 40 min.

Tilskuerantal: max. 100

Opstillingstid: 1 time

Spilleplads: 4×4 m. Gerne hel eller delvis mørklægning, men ingen betingelse
Pris: Kr. 2.100,- + moms kr. 462,-, ialt kr. 2.562,-

Premieredato: 1. september 83. Stykket spiller sæsonen 83/84.

Turnus

»Teaterladen«
Randager 1
2620 Albertslund
Tlf. 02-64 00 98 kl. 10-14

FRYD

— en optimistisk ungdomsforestilling med masser af sange og musik

Vitalitet, humor, glæde og fryd er nogle af de ingredienser, der karakteriserer Turnus' nye ungdomsforestilling:

En ungdomsforestilling skrevet og komponeret i 1983 må nødvendigvis signalere nogle af tidens temaer. Et af dem er ungdommens manglende udfoldelsesmuligheder. Hvad skal jeg lave? er et af de spørgsmål, der bliver mere og mere aktuelt i disse år, hvor en hel generation glider i starthullerne med udsigt til lediggangens, ubrugelighedens og medieflippets centrifuge.

Fryd giver ikke svaret på dette komplekse spørgsmål, men antyder, hvordan kreativiteten, optimismen og viljen som er tilstede i den opvoksende ungdom kan være med til at vinde slaget mod konformiteten og vende passivitet til aktivitet.

På grundlag af samtaler med unge i Albertslund har vi gennem improvisationer skabt en forrygende forestilling, der i billeder, ord og musik ta'r fat om nogle af de ting, der er værd at samle på.

Fryd er den stærke glæde ved at opdage: Jeg tør, jeg vil og jeg kan.

Manuskript: Turnus

Instruktion: Claus Bue

Scenografi: Bolette Bernild

Musik: Turnus

Medvirkende: Ingvar Frydkjær, Lea Brøgger, Jan Ferslev

Aldersgruppe: 7. klasse og op
Varighed: ca. 1 time
Spilleplads: Gymnastiksal eller lign. 380 V samt mørklægning
Spilleperiode: fra 1. april 1983
Pris: 3.050 + moms, ialt kr. 3.721,-

Teatret Tusind Tanker

Rødtjørnen 26 st. th.
2791 Dragør
Tlf. 01-53 70 21 (bedst kl. 8-10)

Lille kræ

Forfatter: Dorthe Linde, Henny Wi- borg, Bodil Zachariassen, Joan Præst Linde

Scenografi: Dorthe Linde og Joan Præst Linde

Instruktion: Bodil Zachariassen

Spillere: Dorthe Linde og Joan Præst Linde

Aldersgruppe: 3-8 år

Tilskuerantal: max. 60

Spilleplads: 3,5×3,5 m

Opstillingstid: 1 time

Pris: 1.600 + moms kr. 352, ialt 1.952,- kr.

Teatret Tusind Tanker har nu eksisteret i et år med forestillingen *En hjertesag* med mig selv som spiller, scenograf osv. Da jeg samtidig med teatret er billedkunstner, forsøger jeg at skabe et hele ud af de to udtryksmuligheder, belyst i forskellige materialer og synsvinkler. En af mine målsætninger med børneteater er at skabe forestillinger, som samtidig skal fungere som en begyndende kunstforståelse for børn. Fremtidsplaner! (Det kommer an på, hvordan de økonomiske muligheder ser ud) Men målet er at skabe teater og udstilling i sammenhæng over fælles tema.

I mellemtiden er jeg blevet træt af at arbejde alene og teatrets nye forestilling er et samarbejde med andre kunstnere. Forestillingen *Lille kræ* er et eventyr bygget over en naturoplevelse. At få en lille vildand ind i stuen, sovende ved siden af sengen, gående, flyvende rundt i huset, det er ligesom at få stuen fuld af blomster om vinteren, naturen kommer inden for murene, beriger, glæder, gør den slidte og beskidte verden smuk i øjeblikke.

Lille kræ handler om en voksen mand, der er barn af storbyen, og som altid har haft et natursavn. En dag får han overrakt ansvaret for en ælling, af en alf, der er barn af eventyret. Hun lover ham en oplevelse, der skal blive siden- de som en lille glæde i hans krop hele livet. Han bliver andemor, men det er ikke helt nemt. Det er både krævende og besværligt. Forestillingen handler også om at man ikke altid behøver at eje det, man holder af, men at man kan blive lige så glad for noget, man har til låns.

Med venlig hilsen,

J. P. Linde

Vandrefalken

Niels Andersen
Åbenråvej 34 A
6100 Haderslev
Tlf. 04-53 06 11/58 25 42

Dysses Eventyr

Mit liv er et eventyr. For jeg har levet eventyrligt.

Min far og mor var bønder, så jeg er vokset op på en bondegård. Men det meste af mit voksenliv har jeg boret efter olie i alverdens lande. Og i al min fritid har jeg været sammen med børn: På Grønland, i Sydamerika, i Kina og Indien og nu hjemme i Danmark.

Jeg fortæller eventyr for dem sammen med min tudse, mit konkylie og min krokodille.

Jeg skal bestå prøver og gætte gåder, hvis jeg skal finde lykken:

Hvis jeg kan synge blomsternes sang, lykkes det.

Hvis jeg kan kende forskel på løgn og sandhed.

Hvis jeg både kan le og græde.

Hvis jeg kan

Forfattere: Niels Andersen og Laus Strandby Nielsen

Instruktør: Jens Chr. Schmidt
Scenograf: Karen Mikkelsen
Medvirkende: Niels Andersen
Varighed: 1 time
Aldersgruppe: Børnehave og børnehaveklasse til og med 7. klasse
Tilskuerantal: Op til 300.
Spilleplads: Arenaform, 3 m i diameter
Pris: 100 tilskuere, 1.800 kr. + moms, ialt 2.196,- kr.
For større publikumstal forhandles særskilt.

Vaganterne

Sofievej 13
2840 Holte
tlf. 02-42 02 15

Frokost i det fri

af Fernando Arrabal

Årets sommerforestilling bliver den spanske forfatter Fernando Arrabals barske og morsomme komedie *Frokost i det fri*.

Stykket er en festlig satire over krig og fjendskab mellem mennesker. Den unge Zapo er i krig, men pludselig dukker hans forældre op med madkurven under armen. De er kommet til fronten for at spise frokost med ham!

Mens de spiser, kommer Zapo, en fjendtlig soldat. Ved fælles kræfter og Zapos hjælp, lykkes det den lille familie at overmanden Zepo! Senere inviteres han til at spise med, og mens bomberne falder tæt, udviklet satiren sig over krigens meningsløshed.

Det bliver en meget morsom og festlig forestilling, meget velegnet som friluftsforestilling til parkunderholdning og andre sommerarrangementer.

Frokost i det fri vil være et både underholdende og tankevækkende tilbud i sommerens vifte af oplevelser.

Oversættelse og scenografi: Teatergruppen Vaganterne

Instruktion: Leif Norlyk

Medvirkende: Henrik Lyding, Maria Sjøqvist m.fl.

Varighed: 40 minutter

Krav til spilleplads: 6×7 m

Turnéperiode: 9. juli — 5. august 1983

Pris: kr. 3.688,- + moms kr. 812,-, ialt kr. 4.500,-

Fire stykker med Pinter

I perioden 6.-30. april er der endnu enkelte ledige spilledage.

Bemærk: Stykket spilles helst på gulv i gymnastiksal eller lign. uden mørklægning.

Verdens Lilleste Cirkus Varieté Theater

Al henvendelse skal ske til:

Musik og sang

Marianne Jul

F. F. Ølriksgade 8

2100 København Ø

Tlf. 01-18 03 05

Østen for sol og vesten for måne

En teaterfortælling for store og små, baseret på det gamle nordiske eventyr. Det indeholder i sin oprindelige form alt, hvad man kan ønske sig, af magi, poesi, skønhed og grusomhed, ækle uhyrer og væmmelige hekse, men eventyret fortæller samtidig en universel historie om at blive voksen og tage ansvar for sit eget liv.

Kort fortalt handler historien om pigen, der af sin far bliver solgt til et uhyre — hun opdager, at uhyret er en prins, men mister ham på grund af sin opdagelse, og så går resten af eventyret med at lede efter den fortabte prins.

Verdens Lilleste Cirkus Varieté Theater tager ved brug af ganske enkle hjælpemidler børn og voksne med ind i denne historie i eventyrets univers.

Scenekrav: 3×3 m

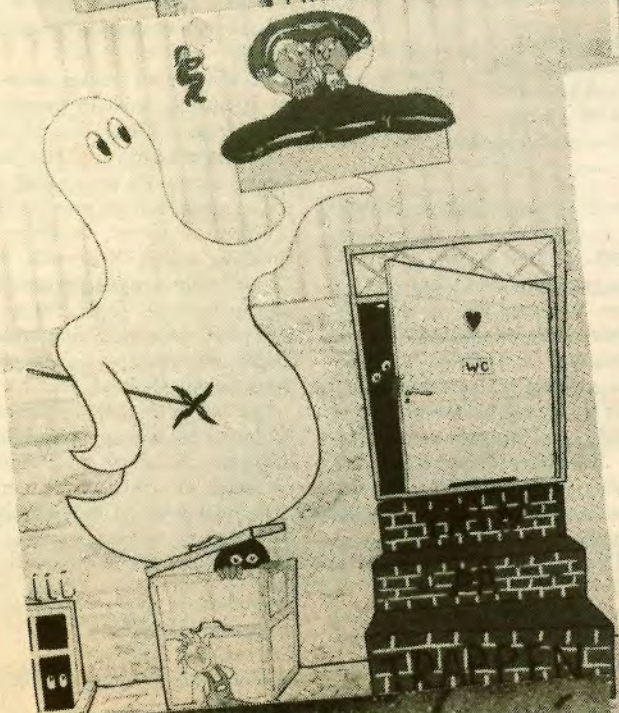
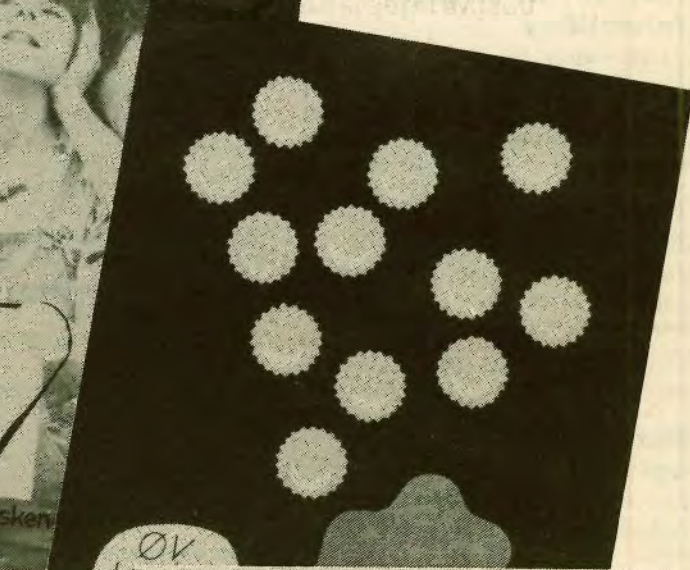
El-tilslutning: 220 V inden for 10 m

Aldersgruppe: fra 5 til 10 år

eller som familieforestilling fra 5 år og op

Tilskuerantal: max. 80

Repertoirenyt ★ Repertoirenyt ★ Repertoirenyt ★ Repertoirenyt



Børneteaterplakater til salg

Børneteaterplakater til udsmykning
Børneteaterplakater som gave
Børneteaterplakater som reklame for børneteater

Børneteatersammenslutningen sælger plakater fra børneteaternes forestillinger. Pengene går til arbejdet med at gøre børneteatrene stærkere og bedre.

Plakaterne er for det meste i flere farver, i størrelser fra A3 til A1. Hvis en eller flere af de afbildede plakater bliver udsolgt, finder vi andre i stedet.

10 plakater sælges for kr. 60,- incl. forsendelse.
Send beløbet pr. check eller indsæt det på giro 6 61 81 38 til Børneteateravisen, Frederiksborggade 20, 3., 1360 Kbh. K.

Plakaterne bliver sendt i et paprør. Vi håber, de når hele frem. I modsat fald: ring 01-15 69 00.



Klip kuponen ud og send den allerede i dag!

BREV

Hermed bestiller jeg:

- ☐ sæt plakater à kr. 60,-
 - ☐ Pengene er sendt pr. check
 - ☐ Pengene er indsat på giro nr. 6 61 81 38, Børneteateravisen, Frederiksborggade 20, 1360 København K.

Frankeres som brevkort

Navn: _____
Adresse: _____
Postnr./by: _____

Børneteateravisen
Frederiksborggade 20, 3.
DK-1360 København K

