

BØRNE

TEATER

AVISEN

NR. 44 - JUNI - 1984



BØRNE**TEATER****AVISEN**

NR. 44 JUNI 1984

Børneteateravisen udsendes af
Teatercentrum i Danmark
Frederiksborggade 20, 3.
1360 København K.
Tlf. 01-15 69 00

Redaktion:
Elin Andersen
(ansv. for dette nummer)
Flemming Nordenhof
Magnus Brandstrup

Børneteateravisen udsendes fire gange årligt til alle interesserede. Private abonnenter betaler 50 kr. årligt. Bestilling og afbestilling af abonnement foretages skriftligt til Børneteateravisen/Teatercentrum. Meddelelse om adresseændring, udeblevne numre eller lignende rettes i første omgang til det lokale postkontor. Børneteateravisen/Teatercentrum orienteres af Avispostkontoret om ny adresse. Kontakt kun Børneteateravisen/Teatercentrum ved fortsat fejll levering eller ikke ændret adresse.

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

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

Forsidebilledet er fra Svalegangens forestilling »Maskinstormerne«.

FRA DET GLOBALE TIL DET LOKALE

Der var som bekendt Børneteaterfestival på Bornholm i april måned. Jørgen Nordenhof skriver om en række af de forestillinger, han fik set på festivalen, og Flemming Nordenhof tegner et øjebliksbillede af sammenstødet mellem lokalsamfundet og festivalen side 4-5

BREVE TIL BØRNETEATERAVISEN

.... kommer der heldigvis af og til. Denne gang kan vi bl.a. bringe et brev fra en lærer, der fortæller om sit samarbejde med opsøgende børne- og ungdomsteatergrupper. Det er opbyggende læsning for teatrene side 6-7

TEATRET SOM VÆRKTØJ

Teater kan skabe kaos i skolen — men er samtidig et værktøj, der giver børnene rige muligheder for at afprøve sig selv og for at handle sammen, skriver Thorkild Thejsen i indledningen til sit interview med et par af bagmændene bag rapporten »Teater som værktøj i skolen«, der udkom sidste år. side 8-9

ER DRAMAPÆDAGOGIK NU BLEVET TEATER

— spørger Janek Szatkowski i sin artikel, der tager temperaturen på dramapædagogikken her og nu. Hvad er der sket siden Børneteateravisen sidst beskæftigede sig grundigt med emnet i 1977? Læs selv side 10-11

MERE FESTIVAL

Det er ikke kun bornholmerne, der har kunnet opleve teaterfestival i dette forår. I Aalborg har de to lokale børne- og ungdomsteatre, Jomfru Ane Teatret og Jako-Bole Teatret, stået for en mini-festival sidst i april måned. Se billeder fra nogle af forestillingerne side 12

CUBA — KOLLEKTIVISMENS TEATER

Freddy Artilles er cubansk dramatiker. Han skriver bl.a. børnestykker til børnene i det nye Cuba. Hvilke krav der stilles til børneteateret på Cuba fortæller han Simon Eilrich i et interview, man finder på side 13

STUDENT MED DRAMA

kan man blive på Det Fri Gymnasium i Birkerød. I 1983 startede gymnasiet et forsøg med »Teaterfag« som fag på linie med alle de almindelige gymnasiefag. Olav Harsløf, der er rektor på gymnasiet, fortæller om de foreløbige erfaringer med faget, der bl.a. omfatter »usynligt teater« i S-toget. side 14-15

JERZY GROTOWSKI

er et kendt navn for dem, som interesserer sig for moderne eksperimenterende teater. Richard Fowler gennemgår Grotowski's udvikling fra starten i Opole, Polen, 1959 og til idag, hvor Grotowski arbejder ved Irvin University i Californien side 16-17

Opslag

Statsstøtte til teaterformål

Driftsstøtte 1985-86

Ansøgning om driftsstøtte til professionel teatervirksomhed i henhold til teaterlovens §§ 15, 16 c, 17 og 18 indsendes (i 6 eksemplarer) til kulturministeriet, Nybrogade 2, 1203 K, senest 1. juli 1984.

Bemærk:

Folketinget har vedtaget en ændring af teaterloven, hvorefter der fra 1985 kan ydes statsstøtte til enkeltstående projekter til udvikling af nye teaterformer eller anden eksperimenterende virksomhed (§ 19). Denne støtte kan tillige ydes til teatervirksomheder, der modtager støtte i henhold til teaterlovens §§ 15-18.

Ansøgning om støtte i henhold til denne bestemmelse indsendes ligeledes til kulturministeriet senest 1. juli 1984.

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

Ansøgning af driftsstøtte må indeholde oplysning om teatervirksomhedens organisation, bestyrelse og kunstneriske ledelse. Ansøgningen må endvidere indeholde et driftsbudget for den pågældende sæson, opstillet efter den kontoskitse, som ministeriet har udarbejdet. Eksemplarer af kontoskitzen med vejledning kan rekvireres i kulturministeriet, tlf. 01-13 93 01, lokal 3532.

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

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

Teatre, der har modtaget driftsstøtte fra kulturministeriet i sæsonen 1983-84, må senest 15. september 1984 indsende særskilt revideret regnskab 1983-84 (i 3 eksemplarer) til kulturministeriet.

Statslån til teaterbygninger og teknisk udstyr

Kulturministeriet kan inden for en bevilling, der andrager 3.200.000 kr., yde lån til anskaffelse af teknisk udstyr til brug for professionelle teatre og teatergrupper og til istandsættelse af teaterbygninger.

Ansøgning om lån indsendes (i 6 eksemplarer) senest 1. juli 1984.

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

Støtte til nutidig dansk dramatik

Kulturministeriet kan yde støtte til fremme af nutidig dansk dramatik.

Støtten ydes fortrinsvis i form af antagelseshonorarer, der for tiden er fastsat til 7.500 kr. for et helaftensstykke og 3.750 kr. for et stykke af kortere varighed.

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

Ansøgningsskemaer fås ved henvendelse til kulturministeriet, tlf. 01-13 93 01, lokal 3547.

Ansøgning indsendes senest 1. juli 1984 til kulturministeriet.



Under kaskader af festivaler
og til de sidste sambarytmer
løber sæsonen ud
mens kulturkronerne er
løbet i stilling
i et trefliget forlig.
Nu kan kunstneren og læreren
puste ud — og midlertidigt
kaste deres roller
og deres børn og unge fra sig,
mens de funderer over
om der findes et sted
hinsides sammenstødet
mellem teatret og skolen
mellem fritid og skoletid
mellem kunsten og livet —
et karnevalistisk sted,
hvor ritualer og kunst
finder fælleskilden
i den kollektive fantasi.
Et sted vi nok gad komme til
engang

God sommer!

red.

FRADET

DEN stiger så op af havet, den der store stenkolos, som de kalder Bornholm.

Et skåret og forrevet stykke Danmark, som denne uge er befolket af en broget og lidt småtosset flok teaterfolk. De har taget sig på at overbevise øboen om, at de »ovrefra« måske nok er lidt anderledes, men goe til at spille teater, det er de ligegodt.

Fiskeren nede i Tejn ved nu ikke noget om, at den der store bil med påskriften »Møllen« har noget med teater at gøre. Mener nok snarere, at det er en brødbil. Er i det hele taget mere optaget af fiskekvoter end af muligheden for at se noget teater.

Taxachaufførens omsætning er steget med over tohundrede procent denne weekend, og han har ikke noget mod en årligt tilbagevendende festival.

Tina og Laila fra festivalkantinen kan lige få afsat tid til ham der fra Børneteateravisen, så vi får bænket os mellem to pølsesandwich, som de selv har smurt tonsvis af til udslidte teaterkiggere — til 7 kr. i timen (gad vidst om det er med eller uden stedtillæg).

Laila og Tina i munden på hinanden: »Det er da første gang i de ni år vi har gået her på Østre, at vi har set børne- og ungdomsteater. Og de der teaterforeningsarrangementer er alt for dyre at have med at gøre (med den timeløn!). Men nu går vi altså også til elevrådet. Teater i skoletiden ville være alle tiders. Og ikke kun fordi vi så slap for tysk.

Slet så galt står det ikke til på biblioteksområdet, mente et par pædagoger, der vel nærmest kunne karakterisere sig selv som teatergale, og som de sidste tre timer ikke havde set skyggen af deres børn (man må så håbe på, at de ikke lå trampet ned i en eller anden billettekø).

På gangen drøner Kirsten fra Tårnby kommune forbi. Hun er iført en gang plastik Kaffe og halvbidt bolle. I lommen ligger karakterbogen, der efter hjemkomsten skal sammenlignes med de tretten andres karakterbog over sete forestillinger. De skal nok få set noget teater denne weekend. »Når bare det er ordentligt planlagt,« får hun fremstammet, inden hun som den sidste får kantet sig ind til den næste oplevelse.

Og her er sandelig også et par børn. Oven i købet fra Bornholm. Heller ikke de har tid. Teater, teater, teater. Som Lars siger: »Det gælder om at se en masse. Det er jo gratis. Så kan man altid tænke over det bagefter.

FN

Flemming Nordenhof fra BTA's redaktion tog et øjebliksbillede af festivalen og vi bad Jørgen Nordenhof, tidligere redaktør, om at tænke over, hvad han så.

Teatergruppen Maskens forestilling *Den blinde makker* er et skoleeksempel på, hvad børneteater er, når det er bedst. Gode kokke er gået sammen om at lave denne ret. Forudsætningen: et godt manuskript er blevet gennemarbejdet af en dygtig instruktør og sat i scene med to habile skuespillere, der kan deres kram. Forud er lavet en grundig research via indsamling af skolestile om emnet fremtiden.

Unge mennesker bekymrer sig vel som de fleste andre mennesker om fremtiden. Vil den bringe krig og ødelæggelse? Vil teknikken omklamre menneskene, så vi blir robotter? Vil fremtiden bringe mig et godt liv — vil den bringe os et godt liv? Hvad kan jeg gøre? — og tusind andre spørgsmål, de fleste mere eller mindre frygtsomme.

Maskens forestilling tager hånd om de mange af spørgsmålene om fremtiden, tegner undervejs nogle grufulde perspektiver, men ender med at få det hele ned på jorden: Vi kan grine lidt af vores egen frygt, det hele skal nok gå, bare vi ikke sætter os ned med lukkede øjne og foldede hænder, men lever aktivt med, så kan vi selv være med til at bestemme over fremtiden.

Forestillingen er dejlig overskuelig: Enkel scenografi, enkel men effektiv teknik og lyssætning, få rekvisitter. Gennem sin enkle opbygning bliver historiefortællingen og budskaberne så meget desto tydeligere, og der blir plads til at lege med og kæle for detaljerne — og dem er der mange af.

Det, jeg holdt mest af i denne forestilling, var dens begyndelse. Ved en normal opførelse vil der være et skolefrikvarter før. Det er et af forestillingens scoop, at tilskueren først langt hen opdager, at forestillingen egentlig forlængst er begyndt — så behændigt klarer spillerne overgangen mellem skole og teater. I det kvarter, der går, inden den egentlige historie tager fat, leges der med teatret som fiktion og der demonstreres i hvert fald tre vigtige ting: teater er leg og illusion, teater er efterligning, teater er arbejde og skaberglæde.

Forresten kommer skuespillerne slet ikke til stede, deres bil er punkteret, får vi at vide, så teknikeren og en tilfældig vikar, der ellers skulle have haft en tysktimer, må spille forestillingen efter det manuskript, der ligger og roder mellem rekvisitterne. Jamen, hvad er teatret uden skuespillere? Ja, hvad er teater i grunden? Det får vi derefter demonstreret overbevisende gennem resten af forestillingen: teatret er historiefortæller.

Historien er i dette tilfælde banal:

En dreng får sin søster til at skrive sin stil om fremtiden. Men den måde, historien fortælles på, er alt andet end banal: Først og fremmest har handlingen en fremdrift, der får tilskueren til at glemme, at teatret er i en gymnastiksal. Tilskueren blir ét med illusionen: Man befinder sig pludselig i et fremtidsland bare ti år foran os.

Her har vi et andet af forestillingens mange scoops: Vi er ikke i et tegneserielandskab med rumskibe og laserstrålevåben og krigeriske skabninger. Forestillingens fremtidsland er befolket med almindelige mennesker, men dagens samfundsproblemer er forstørret: Ingen tør længere føde børn, volden er optrappet i en grad, så alle må beskytte sig mod alle, politi og kontrollanter er overalt, samfundet er gennemsyret af holdningen: Stol ikke på andre, beskyt dig selv, videnskabsmændene — personificeret af genfuseren, undskyld, forskeren og robotopfinderen — leger med mennesker og maskiner, forretningsverdenen lever højt på produktion af piller og beskyttelsesudstyr.

Forestillingen tegner således et særdeles alvorligt og skræmmende perspektiv for os og spørger: Er det sådan et samfund, ud ønsker?

Men dens ærinde er ikke at efterlade os skræmte. Snarere vil den gøre os stærke, og dertil bruger den humoren som sit bedste redskab. Forestillingen er simpelthen gennemført morsom. Skuespillerne — eller for at blive i historien: teknikeren og skolevikaren — hopper ud og ind af de mange roller med lethed, intensitet og spilleglæde.

Derved formår de det sjældne: At få os til at grine af det alvorlige — ikke for at vi skal pjatte os væk fra problemerne, men for at give os overskud til at løse de problemer, der er ved enhver fremtid — også den, der kommer i morgen.

Hvornår kommer krigen?

Comedievognens forestilling *Hva' for en krig* handler også om frygten for fremtiden. Den mulige uhyggelige, som ingen tør tænke på, men som vi alle er bange for: Atomkrigen.

Det er sigende for dagens atomkrigstrussel, at den pjece, som civilforsvaret har udgivet for et års tid siden, har fået titlen »Når krigen kommer« i stedet for den, der kom for 15 år siden, og som hed »Hvis krigen kommer«.

Der er således al mulig grund til at se situationen i øjnene og beskæftige sig med, hvad vi gør og kan gøre for at fjerne truslen for atomkrig — også i teatersammenhæng. Men det er meget vanskeligt, for ikke at sige umuligt, at se grunden til, at Comedievognen har lavet forestillingen *Hva' for en krig*.

Forestillingens indledning er flot og pompøs: 30 lamper og projektører oplyser og belyser en kæmpe-



Masken: »Den blinde makker«

mæssig glasfiberkonstruktion, der må forestille jordkuglen. Et fantastisk stort lydbillede giver sammen med lysvirkningerne en illusion af en jord i flammer og undergang. Dernæst åbner »jordkuglen« sig, og vi befinder os som tilskuere til et beskyttelsesrum, i hvilket syv mennesker myldrer. Der er efter alt at dømme tale om, at disse mennesker er gennet ind i rummet enten som led i en hjemmeforsvarsovelse, eller fordi der er sket et atomvåbenangreb. Forestillingen går så ud på at skildre, hvad der sker med de syv mennesker, der ikke kan (må?) komme ud igen.

Denne skildring kunne så være forestillingens formål. Men her melder sig straks de første spørgsmål: Hvad skal vi bruge det til? Bliver vi bedre til at klare en lignende situation, fordi vi ser disse mennesker klare det dårligt? Det tror jeg for eksempel ikke. Og hvor skal det ellers føre hen, hvis vi ikke på en eller anden måde skal være klogere, når

vi forlader teatret, end når vi går ind?

Jeg sad og spekulerede på disse spørgsmål, mens jeg så forestillingen, og det gik samtidig op for mig, at de personer, jeg så på scenen, ikke interesserede — spillet fangede mig ikke, det var ikke vedkommen. Det var ikke fordi skuespillerne ikke gjorde, hvad de kunne — men fordi der var en udtalt mangel på rød tråd i handlingen.

Forestillingen sluttede uden at besvare nogen af mine spørgsmål. Det hele blev naturligvis ikke bedre af, at slutningen i sig selv var gådefuld — og at gåden ej heller har fundet en løsning ved eftertankens hjælp. Jeg har ikke noget mod gåder i teatret, men jeg vil gerne have en løsning på dem, når forestillingen slutter. Jeg skal have noget at være enig eller uenig i.

Den nærmere eftertanke — efter at en irritation over stykket har lagt sig — afslører nogle iøjnefaldende mangler ved forestillingen,

GLOBALLE

INDTRYK FRA BØRNETEATERFESTIVALEN PÅ BORNHOLM



Baggårdteatret: »Si Senora«

der gør den i bedste fald uinteressant:

For det første er det en skuffelse, at den flotte indledning står i skærende kontrast til indholdet. Indledningen giver tilskueren nogle forventninger, som ikke bliver indfriet.

Dernæst giver titlen indtryk af, at vi skal se et stykke om krigen og/eller dens konsekvenser. Det ser vi ikke. Krigen — hva' for en krig? — glemmes undervejs. Den spiller i hvert fald ikke nogen tydelig rolle for handlingen. De 7 mennesker kunne lige så godt være indespærret af f.eks. en forbryderbande eller bare være faldet i et fælles hul.

Og i stedet for et stillingtagende stykke om *krigen* ser vi et spil om 7 menneskers gøren og laden i et lukket rum. Sartre har engang i en anden tid skrevet et spil, han kaldte »Det lukkede rum«, som han brugte til at diskutere livets eksistentielle muligheder. Men mens Sartre lod det lukkede rum være hvor som

helst — det var så at sige uahåndgribeligt, udefinert, hvorved han bedre, det vil sige uafhængig af tid, sted og konkreter, kunne diskutere livets muligheder — er vi i Comedie-vognens stykke dybt afhængig af omstændighederne: Vi kan f.eks. ikke lade være med at spekulere på håndtaget på døren ind til rummet, eller på hvornår de mennesker bliver sultne, når de kun har én agurk og én flaske saft til deling i hvor mange dage (?). Og derved begås i mine øjne den største fejl: Vi venter til stadighed på, hvornår *krigen* kommer til at spille en rolle for personernes fælles handlinger. Vi kommer til at vente forgæves.

Jeg har senere erfaret, at spillerne selv i fællesskab har forfattet og instrueret forestillingen. Jeg skal ikke sige, at et sådant eksperiment ikke kan lykkes. Jeg vil ikke være blind for, at der kan ligge nogle udforskede muligheder her. Men jeg kan sige, at det desværre ikke lykkedes i dette tilfælde.

Fattig og rig

I Baggårdteatrets *Si Senora* er vi i den barske nutid i Mexico. Indledningsvis får vi at vide, at stykkets handling fortæller udnyttelsens problemer overalt i det, vi kalder udviklingslandene — og i Danmark for 100 år siden — men nu er vi tilfældigvis i Mexico.

På forhånd var jeg lidt skeptisk. Hvordan får man vesterlændingene til at interessere sig for u-landene? Hvordan får man skabt forståelse for u-lands befolkningernes problemer? Som vesterlænding må man vedgå arv og gæld — og vi må erkende, at vi også har del i ansvaret for u-landenes nutidige og konkrete virkelighed. Vi må erkende, at det problemsæt, der kaldes nord-syd-konflikten er det alvorligste globale problem næsteften atomkrigstruslen. Vi må fatte, at vi både er en del af problemet og en del af løsningen. Men hvordan laver man en forestilling om disse problemer, uden at den kommer til at bestå af uhygge-

billeder, og uden at den giver tilskueren skyldkomplekser med efterfølgende lammelse som resultat?

Baggårdteatret har valgt at fortælle en almindelig dagligdags historie om den fattige indianerpige Carmens tilværelse som tjenerinde og slavinde hos en hvid familie af middelklassen.

Forestillingen er opbygget omkring en enkel scenografi, enkle sceniske effekter, 5 faste projektører, ingen lysskift. Til gengæld er der tempo, fart og fremdrift i handlingen og samtidig et væld af detaljer i spilleteknik og scenebilleder, der tillader skuespillerne at grave i de problemer, der er i Carmens historie, som f.eks.:

Det fattige liv contra det rige liv, børn der skal arbejde som 12-14 årige, magtens udøvelse, udnyttelsen af billig arbejdskraft, underdanigheden, korruptionen.

Historien er uhyggelig og skræmmende. Vi rives med — vi befinder os så at sige i Carmens sko og glemmer, at vi sidder i en gymnastiksal. Men vi præsenteres ikke for uhygebilleder. Med humoren som et vigtigt redskab bliver vi ikke overladt til nedtrykthed og opgiven, men medleven. Og medleven er en vigtig ingrediens, når vi skal forstå, hvad det her drejer sig om.

Forestillingen tenderer ikke mod at præsentere os for løsninger. Men den giver os en erkendelse af problemets kompleksitet.

Og stykkets slutning vil i det rette forum, som sagtens kan være en skoleklasse på mellemtrinnet eller i overbygningen, give anledning til en indsigtfuld og stillingtagende debat: Historien slutter med, at Carmen og hendes søster stjæler fra den rige familie og løber deres vej som gengældelse for familiens langt grovere udnyttelse af dem.

Er det i overført betydning løsningen på eller det kommende uundgåelige resultat af nord-syd-konflikten?

Si Senora er en overordentlig vigtig forestilling — jeg håber, den vil blive set og diskuteret af mange.

Værs'go, den næste!

Team Teatrets *Ricards Pubertets-klinik* er en rystende god forestilling om samspillet mellem nutidens unge og voksne. Rystende, fordi den går helt ind til benet i sin afsløring af os voksnes traditionelle holdninger over for de unge.

Historien er, at Kurt, der lige er sluppet ud af fængslet efter mange års ophold bag tremmerne, har fået den geniale idé at lave en rådgivningsklinik for unge. Det må jo være nemt nok: Man tager simpelthen nogle stykker af de mange psykologibøger og lærer dem udenad — så har man alle svarene. Og når man er så heldig at have svarene, kan man jo ligeså godt tjene penge på det. Hva'be'har? Værs'go, den næste!

Problemet for Kurt, der hellere vil kalde sig Ricard (»det er surt at være Kurt, men det er smart at hed-

de Ricard«) er selvfølgelig, at det slet ikke er så nemt at give råd, når den første unge står foran ham. Så bliver de gode råd og de rigtige intentioner stikkende i halsen. For hvad skal man stille op, når det viser sig: 1. at den unge selv har en række meninger om tilværelsens problematik, og 2. at det unge menneske er i stand til at afsløre den altvidende voksnes egne problemer med tilværelsen.

Derved kommer forestillingen til at handle om pubertetsproblemer, der for en stor dels vedkommende viser tilbage på samfundsproblemer — om kønsrollemønstre — pigebilleder og drengebilleder — om protestbevægelser — om de manglende muligheder for de unge (uddannelse, arbejde, væresteder).

Men den handler også om den voksnes rådvildhed. Hvilke svar har vi overhovedet at give de unge, når vi nu har indrettet samfundet så tåbeligt, at vi stadig begrænser vores og vores børns muligheder for behovstilfredsstillelse?

Stykket er forrygende morsomt spillet i et tempo og med en verve som fastholder tilskueren i en intens oplevelsessituation: Det er sig mig, det her handler om! Kan man forlange mer?

Mere end sproget tilfælles

Papinak Teatrets *Spille, Spille* er en mimisk forestilling. Et herligt nær værende og intenst studie i menneskelige handlingsmønstre og med menneskelige relationer. Historier er — som scenografien — helt enkel. En mand forbereder sig på at spille for os på sin violin. Problemet er, at han i virkeligheden ikke kan spille men drømmen kommer til ham i skikkelse af en skøn ung pige, der oven i købet kan spille virtuost på sin violin. Hvordan fanger han den utrolige drøm? Kan han spørre den inde? Kan han bruge den?

At se teater uden ord er en særlig oplevelse. Vi er som nutidsmennesker så vant til at bruge ord, at vi næsten kan glemme, at vi også har andre udtryks- og forståelsesmuligheder. Når man så ser en mimisk forestilling, bliver ens årvågenhed udfordret, og vi blir klar over, at vi også har signalgivere som krop, ansigtsudtryk og stemmebåndsinstrument.

Forestillingen er en genopliven af stumfilmartisternes kunnen, en demonstration af gøglerens og klovnen humor. Vi lever med i forestillingens verden, fordi den handler om os som mennesker, der kan udtrykke os — og skal udtrykke os — via vore følelser for hinanden, og fordi den også handler om vore drømme om skønhed og varme. Mennesker har mere end sproget tilfælles. Den oplevelse kan der nok være brug for i vores stadig mere teknificerede verden. Jeg synes *Spille, Spille* er en meget smuk forestilling for både børn og voksne. *JN*

Vi har modtaget

Åbent brev

I 1978 blev jeg valgt som skolens teaterrepræsentant, samtidig med at kommunen (Kalundborg) udsendte nye direktiver og økonomiske retningslinier for opsøgende teatervirksomhed i skoler og børneinstitutioner.

Det er med vemod, at jeg nu bliver nødt til at opgive dette hverv, men det skyldes, at jeg af private (men absolut lykkelige!) grunde har måttet sige min nuværende stilling op og rykke teltpælene til det sønderjyske.

Med vemod, ja. Da jeg startede for seks år siden, var det absolut af interesse, men vistnok iblandet en »det-ku'-sgu-da-være-meget-skægt« holdning. Men efterhånden som tiden gik, måtte jeg erkende, at uden engagement gik det ikke, og det engagement blev større og stærkere for hver forestilling, der blev stablet på benene.

Jeg synes ikke rigtigt, jeg kan slippe pænt nok ud af det her uden et par betragtninger, som måske kunne have jeres interesse.

Nogle af jer kender min kommune. I ved så måske også, at man her til opsøgende teater har et budget, som absolut ikke er landets ringeste — dog uden at jeg af den grund finder det tilstrækkeligt. 1½ forestilling pr. barn pr. år kan det vel blive til i 1984, og det har så blandt andet været min opgave at halvere nogle af de stakkels børn. Guderne skal vide, at jeg har forsøgt at udnytte bevillingerne optimalt, endda så meget, at jeg måtte be' en gruppe om nedslag i prisen på 38 kr. Den slags er jeg principielt imod, men da vi afregnede differencen i naturalier, synes jeg det gik an. Her på falderebet er det lykkedes at få konfirmeret en clearing-ordning, sådan at kommunens skoler kan overføre eventuelle småoverskud sidst på året til hinanden. Selv en hundredekroneseddel kan på den måde redde en ekstra forestilling hjem, og pengene kan alligevel ikke overføres til næste års budget.

Jeg har været i den heldige situation, at man skoles leder har forstået, at jeg som kontaktperson så vidt muligt burde frigøres for almindelig undervisning, når I var på skolen. Derfor kunne jeg være behjælpelig med at løse de mange små praktiske problemer, der jo altid opstår, og det har jeg så bestræbt mig for — håber ikke jeg har trådt jer for meget over tærne.

Jeg ved ikke, hvilke tanker I gør jer om, hvordan jeres arbejde opfattes rundt omkring. Er vi kontaktmennesker besat af den hellige entusiasme, eller er det for os blot et spørgsmål om at få brugt de penge, som nu engang er bevilget? Hvordan er de andre læreres engagement? Ser ungerne frem til jeres besøg med stjerner i øjnene, eller synes de bare, at I er kærkomne brud på en iøvrigt kedsommelig skoledag? Jeg vil nødig svare generelt, men blot indskrænke mig til et par af mine egne erfaringer.

For mine elever (og det har udelukkende været 8.-10. klasse) tror jeg, at I for flertallet har været væsentlige faktorer i deres udvikling. De er pæne unge mennesker fra pæne hjem, og jeg tror da i og for sig nok, at de til en begyndelse har set frem til jer og jeres forestillinger med en vis skepsis. Måske opfattet jer som omvandrede gøglere, måske som en slags venstreekstremistiske, højrovede kulturformidlere (så er toppen af skældsord vist nået i vores kvatrer!)

Men de kom på andre tanker. En af de umiddelbare og ikke uvæsentlige årsager til det var, at de blev bedt om at give jer et nap med ved opstilling og nedtagning. Det har været virkelig befriende for mig at opleve dem sammen med jer, slæbende på bagtæpper, trapper og projektører. De oplevede jer så at sige på gulvet. De oplevede jer spændte og nervøse før en forestilling og trætte, svedende og afslappede efter. De elskede den småsludder og de vitser, der blev til dialogen mellem dem og jer. De så jer i jeres alt andet end komfortable skrummel af en bil komme anstigende til skolen en martsdag ved 9-tiden, og de fik at vide, at I var kørt hjemmefra et par timer i forvejen, og nu var der altså 1½ time tilbage, inden spillet gik løs, og i øvrigt skulle I hurtigt afsted bagefter, for kl. 13 skulle I spille på en skole 20 km borte. De elever har lært at respektere jer og jeres arbejde. Og de har undret sig over, at I har kunnet præstere det, I gjorde, under de forhold. Var der en af jer, der havde været på film eller i TV, var spændingen og stemningen anderledes. Idolsyndromet florerede lystigt, og der blev stille forventninger til jer af slet ikke behagelig art. Den venlighed og ligefremhed, I lagde for dagen, manede mange spøgelser i jorden, og bange anelser blev gjort lykkeligt til skamme. Det gælder

bestemt også jer, der ikke har erobret TV-skærmen. Mine elever lærte jer at kende som mennesker, ikke nødvendigvis almindelige mennesker, men de af slagsen, som har en varme inden i sig, der er stærk nok til, at også andre bliver lunet. Jeg er overbevist om, at disse relationer eleverne og jer imellem har gødet jorden for deres modtagelighed for og opfattelse af jeres spil.

Kun ét af de mange arrangementer har været et flop. Der kom til skolen en flok særdeles ordknappe og utilnærmelige mennesker, som ikke ønskede nogen som helst kontakt med nogen. Ingen brød sig om deres spil. Det savnede glød, varme og var ganske kritisabelt.

Ind imellem var der elever, der ikke lærte at sætte pris på jer, og nogle af dem fremturede med direkte fascistiske holdninger til det, I lavede. Men de var få og deres argumenter uden gennemslagskraft, og derfor har jeg altid kunnet love jer et mønsterpublikum. Nogle af jer har endda talt om et for roligt publikum.

Så langt om elevernes opfattelse af jer. Hvad med kollegerne?

Tjah. Men dem er der nok tale om en højere grad af differentiering i opfattelsen, for nu at bruge den pædagogiske terminologi. Politiske divergenser har spillet ind. En vis Mimi Stilling Jakobsen og hendes far startede jo for nogle år siden en hetz mod jeres indoktrinerende og agiterende virksomhed. Det var før der rigtigt kom gang i det opsøgende teater her på skolen, så det manglende eksempel var årsag til, at deres udtalelser kom til at stå uimodsagte og ret så alene hos en del af mine kolleger, som — da vi begyndte i 78 — vist forventede, at I dukkede op med røde bannere, vildt skrålende Internationale og med jeres glubske, marxistiske øjne henrykt rettet mod måbende og troskyldige små barnejæle med det ene formål at voldføre disse uskyldige til et livslangt medlemskab af VS eller det, der er værre. Efterhånden som tiden gik, og de så flere og flere af jeres forestillinger, tror jeg nu nok, det gik op for dem, at ganske vist havde I et klart budskab, der sjældent gik Erhards ærinde, men at det blev afleveret på en såvel sober som moralsk uangribelig facon.

Der var også dem, der irriteredes over, at skemaer måtte ændres og spisepauser forstyrres. De har vist sig at være sejllivede modstandere. Nogle få har endda overlevet.

Der har også været de ligeglade. En impliceret klasselærer kom f.eks. og spurgte, hvad det var for noget teater, der var i dag, og hvem det var for. Hertil kan jeg føje, at jeg altid har gjort meget ud af plakato-phængning og anden form for advisering.

Der har også været dem, der ikke ønskede at bruge en fritime på sagen eller er gået midt i en forestilling, for nu var deres skoledag altså forbi!

Der er heldigvis mange lærere i det kollegium. Langt de fleste har taget imod jer med åbne arme og sind. De har oplevet jer og reaktionerne i deres klasser på jer som overordentlig positive og givende.

Nævnes skal også en særdeles hjælpsom og interesseret pedel, som altid har været villig til at løse problemer med strøm og stole, og hvad der ellers har været.

Det er ikke altid in blandt vores ele-



ver, at de uforbeholdent tør indrømme deres accept af det, I laver. Og ofte går I emotionelt meget tæt på især de ældste i folkeskolen. Giv dem en chance, allerede når I laver jeres scenografi og lyssætning. De vil helst føle sig alene og uiagttagede under forestillingen, så lad dem da så vidt muligt sidde i mørke og gør lidt mere ud af scenebelysningen — selv om det er tungt grej, I slæber rundt på.

I Børneteateravisen nr. 43/84 beretter en teaterarrangør fra Skive, Per Haugaard Jensen, om sine mangfoldige fortrædeligheder med forskellige grupper. De overholder hverken aftaler, kontrakter eller noget som helst andet. Lad mig som dette indlægs afslutning fastslå, at jeg *aldrig* har oplevet nogen form for lignende ubehagelige overraskelser. Tværtimod har jeg et par gange, hvor jeg har dummet mig, fået hjælp af de implicerede grupper, som har vist en særdeles stor forståelse og hjælpsomhed.

PER CHRISTENSEN
Nyrupskolen, Kalundborg, april 84

Børnevideoteater

Det er trist, at børneteatrene laver den ene gode historie efter den anden på grundlag af 15 års arbejde med børns dramatiske fornemmelse, og disse historier går i glemmebogen den dag forestillingen tages af plakaten.

Samtidig er der en udvikling igang, hvor der spekuleres voldsomt i underholdning for børn. Amerikanske børnefilm, ækle videofilm (video som babysitter er en realitet), og snart vil satellitter overskygge os med børnefilm af tvivlsom kvalitet.

I denne situation mener vi, at Børneteatersammenslutningen skulle tage sin holdning til video op til revision. Mange teaterforestillinger egner sig ikke til video, men mange gør. Med en god omskrivning kunne forestillingerne genopstå som film.

Det er bagstræb ikke at gøre det:
1. Man svigter et stort børnepubli-

kum, som har alvorligt brug for gode film.

2. Man svigter sin kulturpolitiske rolle ved at lade sig dette område spille af hænde, mens man sover sin tornerosesøvn.
3. Man lader sine gode historier gå i glemmebogen.
4. Man går glip af gode penge og indflydelse.

Nogle vil måske tro, at man mister »kunder« ved at gøre det. Men forældre og pædagoger, som holder af børneteater, vil jo ikke holde op med det, fordi en forestilling kan fås på video. Tværtimod kan man forestille sig, at børneteatrene får nye kunder gennem det ny video-marked.

Børneteaterfolk og filmfolk skulle tage at finde sammen om det.

Venlig hilsen,

KAREN GRUE og
SØREN DANIELSEN

Hurra

Nyt egnsteater i København

Heldigvis er det ikke alle kommuner i Danmark, som ønsker at spare på kultur for børn.

Brøndby, Hvidovre og Rødovre kommuner har trodset den ellers udbredte sparetendens og har taget initiativ til i fællesskab at yde støtte til Hvidovre Børneteater. Dette initiativ er enestående, særligt derved, at det i høj grad har været politikere, der har stået i frontlinien og kæmpet for, at børneteateret kunne bevares.

Både Hvidovre og Rødovre kommuner var tilskudsydere til den nu opløste fællesordning for Storkøbenhavn, hvorimod Brøndby kommune ikke tidligere har ydet produktionsstøtte til et teater.

Egnsteateraftalen er indgået for tre et halvt år til udløb i sommeren 1987, og teatret er sikret 75,5 løn-

måneder pr. sæson.

Hvidovre Børneteater har hidtil udelukkende været et turnerende teater. Men i kraft af denne egnsteateraftale vil teatret nu gerne slå fastere rødder i den vestlige del af hovedstaden. Som en spæd begyndelse opfører teatret en række stationære forestillinger i Hvidovre Medborgerhus i den kommende sæson.

Birgit Gad,
Hvidovre Børneteater

Også Hjørring har oprettet egnsteater i denne sæson, mens et enigt byråd og kulturudvalg i Randers har indstillet *Vestenvinden* til egnsteater fra 1985.

red.



Comedievognen har modtaget Børnebibliotekarernes Kulturpris for 1984.

Prisen har til formål at gøre opmærksom på den kvalitative, danske originalproduktion rettet mod børn og unge og omfatter bøger og andre materialer, som børnebiblioteket formidler. Comedievognen har fået prisen for sin samlede produktion af teaterforestillinger for børn og unge.

Prisen ledsages af et beløb på 15.000 kr., hvoraf de 5.000 kr. er givet i tilskud af »Fonden af 1972 og 1977«, de 10.000 kr. betales af børnebiblioteker fra hele landet.

TEATRET SOM VÆRKTØJ

tid kan genfindes i skolehverdagen. Og i bemærkningerne til teaterloven står der bl.a., at børnene i teatret kan »opdage at kunst er et redskab, man kan udtrykke tanker og følelser med, en måde at kommunikere med andre mennesker på« Om egnsteatret står der, at det skal arbejde bevidst i forhold til den lokale befolkning, og at der skal arbejdes med »teaterpædagogisk virksomhed på skoler og institutioner ...«

Teater og drama

På Hyldagerskolen udvalgte man fem klasser på 6. og 7. klassetrin ud fra nogle overvejelser om, at det var de vanskeligste trin at arbejde på. Her ville man se, om det kunne lykkes at lave »teater«, altså noget der vises for et publikum. Men vel at mærke et teater, der helt og holdent var skabt på elevernes præmisser.

På Vridsløselille skole lavede man ét stort drama, hvor 150 elever og 11 lærere medvirkede på én gang. De mange børn, fra 8. klassetrin, blev delt op i 11 familier, sammen skulle de så gennemføre et spil om magten i et fiktivt samfund. Også her valgte man den form, man anså for vanskeligst: man placerede store og små elever sammen.

Der opstod *selvfølgelig* store problemer på begge skoler i løbet af den uge, selve projektet varede. Ja, man viger ikke tilbage for at tale om kaotiske tilstande!

Det paradoksale er imidlertid, at man samtidig er enige om, at det var frugtbart. Ud af kaos voksede noget nyt og ukendt: man lærte noget om sig selv og hinanden.

Skole og teater

Men undervejs oplevedes det ganske anderledes. Sammenstødet mellem teateret og skolen er voldsomt.

Lars: »Når jeg overhovedet gik med ind i projektet, var én af grunden nok, at det hele kun skulle vare en uge. Det kunne jeg sagtens overskue. Troede jeg«

Jeg havde vist regnet med, at skuespillerne kom og klarede det hele, og at vi andre så bare skulle sidde og nikke på de rigtige steder, og det lød jo meget hyggeligt med en uges afveksling. Hvad det indholdsmæssigt gik ud på, vidste jeg faktisk overhovedet ikke. Det tror jeg iøvrigt var almindeligt for hele lærergruppen.«

— *Hvordan får man gang i samarbejdet?*

Mads: »Når vi er ude på en skole eller en institution, mødes vi altid

mindst en gang med både voksne og børn, og oftest mødes vi flere gange. Formålet med møderne er at forsøge at skabe tryghed. Folk er bange. Allerede når der er gået en halv time af mødet, er det tydeligt, hvor bange de er. Og mod slutningen af det andet møde er det endnu værre! De har fået en fornemmelse af, hvad det går ud på, men usikkerheden stråler stadig ud af dem. Problemet er jo, at på det tidspunkt har vi kun ordene at forklare os med.

Nogle steder har vi forsøgt at sige mindre og har så i stedet ladet elever og lærere prøve noget af det, vi skal arbejde med. Det tror vi faktisk er vejen frem i stedet for snak-møderne. Men lærerne er sandelig ikke meget for det. Det er de ikke.«

Lars: »Under formøderne oplevede jeg nu, at jeg havde temmelig godt check på det, der blev jo lavet mange fine modeller og plancher, og det var jo noget, jeg kendte. Men da vi så stod midt i det, så var ordene jo helt utilstrækkelige.«

Mads: »Egentlig er det jo ikke spor underligt. Hele den vante skoledag med skemaets bindinger går jo i opløsning. Og hvad har de så tilbage som lærere? Lærerrollen kan de ikke bruge, for de skal jo ikke være lærere. Hvad har jeg så tilbage, spørger man pludselig sig selv. Jeg skal arbejde på lige fod med eleverne, bliver der sagt. Hvad indebærer det? Skal jeg skabe mig? Skal jeg stå på et ben?«

— *Hvad sker der så?*

Lars: »Så smed vi ansvaret over på teaterfolkene. Når der var noget, der koksede, så sad de med løsningserne. Forventede vi.«

Mads: »Og dertil må vi jo svare, at når der er 100-200 børn i gang på en gang, så kan vi selvfølgelig ikke

have svar parat på hvadsomhelst. Jeg husker en situation fra projektet, hvor en lærer kom farende og spurgte: Hvad gør jeg med det og det? Og jeg svarede: Det aner jeg ikke, find *selv* ud af det.«

Ebbe: »På Vridsløselille skole var der en af lærerne, der havde søvnløse nætter hele ugen. Hun var gået ind i det, på samme måde som Lars, med en holdning om, at en uge kunne man vel nok klare. Og så, da det blev virkelighed, oplevede hun, at hun fik sin eksistens som lærer sat på prøve: Hvad er jeg værd, når det virkelig gælder — når der ikke er et fag imellem som skjold?«

Der var faktisk også én, der helt meldte fra, fordi det blev oplevet som for belastende.«

— *Jamen, hvorfor er det så så godt, synes I?*

Mads: »Man kommer igennem og har oplevet noget vigtigt. — Det her har betydet lige så meget som

»Når man går ind på spillepladsen, skal man være en anden — det vil sige, at du nærmest skal smide det yderste af dig selv og så være en helt anden, men det har jeg ikke fundet ud af endnu«
(Elev, 7. klasse)

»Spilleren skal være sig selv og smide flovheden væk — altså den flovhed, der sidder inden i en«
(Elev, 6. klasse)

flere år for mig, kommer folk og siger. Eller: — Jeg har fået et helt andet forhold til mine elever.«

Kuk i det

— *Hvad gjorde I, sådan lidt mere konkret?*

Mads: »Hvis vi tager Hyldager som eksempel, så begyndte vi om mandagen med at Bengt Lundin — den anden Turnus-mand — og jeg lavede et lille spil. Og det værktøj, de to teaterfigurer demonstrerede, forsøgte vi så at overgive til eleverne. Tanken er, at eleverne langsomt skal komme med i spillet, mens alle er til stede. I vores rapport diskuterer vi, om det er så heldigt at begynde med at *vis* teater, det kan måske skabe nogle forventninger hos børnene om, at de også skal lave noget underholdende. Vi bør nok lave mindre teater i begyndelsen.«

— *Hvornår meldte din usikkerhed sig, Lars?*

Lars: »Om mandagen gik det helt fint, da var vi jo samlet og kunne se på. Men tirsdag morgen gik det galt. Vi skulle starte i de enkelte klasser med forskellige øvelser, og så, efter 30 sekunder, så var der kuk i det. For nu var det virkelighed på en anden måde end dagen før. Nu skulle alle jo være med.

Og så skete der ikke noget. Intet simpelthen!

Og så tænker læreren jo: Det her går ikke. Og prøver så at spille reserve-Bengt eller reserve-Mads. Jeg gik ind og tog ansvaret for, at de kom i gang. Nu sku' der sgu ske noget.

Og dermed tog jeg alt fra dem —

Teatret kan skabe kaos i skolen — men det er samtidig et værktøj, der giver børnene rige muligheder for at afprøve sig selv og for at handle aktivt sammen.

I 1983 udkom en rapport om »Teater som værktøj i skolen«. Den beskriver et projekt, som Turnus Teaterværksted udførte sammen med lærere og elever fra to skoler i Albertslund. Kommunen og Folkeskolens Forsøgsråd støttede aktiviteterne. Børneteateravisen præsenterer en samtale mellem nogle af projektets deltagere: Ebbe Knudsen og Lars Jeppesen fra Hyldagerskolen i Albertslund, og Mads Haugsted fra Turnus Teaterværksted. Thorkild Thejsen (fra bladet »Folkeskolen«) har givet stikordene og redigeret samtalen.

Intentioner

Efter at Turnus nogle år havde arbejdet tæt sammen med skoler og institutioner, opstod ideen om at realisere et projekt, der kunne opsamle erfaringerne og formidle dem til andre.

På en måde kan man sige, at projektet er et forsøg på at realisere intentionerne bag både folkeskolelov og teaterlov. I skoleloven tales om selvvirksomhed, oplevelser, udtryksformer, fantasi, medansvar, åndsfrihed osv. Noget, der ikke al-

både ansvar og initiativ.»

— *Hvordan havde du det? I matematik kan man forsøge at forklare stykket én gang til. Men her ...?*

Lars: »Ja, det forsøgte jeg også. Én gang til, og én gang til«

Ebbe: »Jeg overværede noget af det, jeg var jo uden for selve processen. Det var meget spændende. Eleverne forsøgte at tematisere et ægte livsproblem. De ville lave noget om forholdet mellem en klasse og en vikar. Og de strittede gevaldigt imod Lars' forsøg på indgreb. Ikke af ond vilje mod ham, men fordi de kæmpede med at få et overblik. Men du ville slet ikke gå ind på det, Lars.«

Lars: »I situationen oplevede jeg det overhovedet ikke som ægte. Jeg havde nemlig noget helt andet inde i hovedet, jeg havde modellen for, hvordan det skulle køre. Jeg havde besluttet mig på forhånd.

Det var ét problem. Et andet var, at vi brugte den sædvanlige demokratisme-model, hvor man forsøger at snakke sig frem til enighed ved at hakke, en hæl og klippe en tå. Og det, der så er tilbage, er lige pludselig ikke nogens. Det originale, det »drive«, der var i hver enkelts idé, det vendte og drejede vi så der til sidst kom en trepuklet kamel ud af det, som ingen ville kendes ved.

Teatret gør problemerne tydeligere, det skaber dem ikke. Pludselig kan man se dem. De er der i forvejen i skolen, men til daglig forsøger vi at feje dem ind under gulvtæppet. Vi ser ikke, at der i elevernes uro, i de originale indfald, i deres modstand, dér er et vældigt potentiale — nogle muligheder for at handle. Vi tænker kun på dem som vanskeligheder og problemer. Kun som noget negativt.«

— *Det siger du nu. Men i situationen kunne du ikke se det.*

Lars: »Nej, der gik faktisk flere måneder, inden jeg opdagede det gennem diskussioner med Mads og Ebbe og med Marianne Livbjerg, som også har været med til at skrive rapporten.«

Mads: »Jeg er helt enig med Lars. Det her handler om skolens situation i almindelighed. Det opfattes som om lærerne har ansvaret for alt. Eleverne har reelt ikke noget ansvar. Og når vi så kommer med et projekt som vores, så er det klart, der må ske noget — både med elever og lærere. For projektet kan simpelthen ikke gennemføres, hvis ikke alle påtager sig et ansvar. Både elever og lærere.«

— *Hvad er det, teatret kan tilbyde, som man ikke selv kan i skolen?*

Mads: »Mit umiddelbare svar er, at vi kan være et slags alibi for at lave om på tingene. Man kan sige: Det her er noget andet — det er en teateruge. Der skabes en ny situation ved vores blotte tilstedeværelse.

Dertil kommer, at teatret er et værktøj, som vi giver eleverne. Jeg tror ikke, der findes andre måder, der så godt kan hjælpe mennesker til at finde og vise andre sider af sig selv. Og man gør det vel at mærke sammen med andre. Eleverne oplever, at de løser en opgave i fællesskab. Løser den ved både at være sammen om det og ved at forandre sig selv.«

Ebbe: »Jeg kan nu sagtens se andre midler end teatret. Der er tre områder, hvor vi kan give børnene frigørende midler: Der er sproget, der er billedet og der er bevægelsen. At lydene, kroppen og billedet kan bruges som sprog af mennesker, er vel alle enige om, men for mig er det mere og mere tydeligt, at sprogenes frigørende muligheder ligger i, at vi hjælper hinanden med at bruge dem til det. At vi så ikke gør det ret godt, det er noget andet! Vi har ikke tradition for det i skolen — eller i vores kultur i det hele taget. Billedsproget ligger fjernere fra os end det talte sprog, og vores kropslige udtryksform er endnu mere normalbelastet. Vi går hele tiden ind med



restriktioner: Sid ordentligt! Gå rigtigt! Sådan kan man ikke se ud! Osv.«

Helhed og handling

Lars: »For mig at se har teatret to kvaliteter, som jeg ikke kan få øje på andre steder. Den ene er helheden, og den anden er handlingen.

I teatret kan eleverne skabe deres egen verden, hvor de kan definere sig selv gennem deres relationer til hinanden. Og i den fantasiverden har de ubegrænsede handlemuligheder i tid og rum. I teatret kan de afprøve nogle ideer, nogle drømme og utopier, de kan skabe nogle helheder, som de ikke har i den hake-mad, de oplever i skolehverdagen.

Og fordi de handler i deres eget univers, er der ikke de restriktioner og begrænsninger, som der er i den virkelige virkelighed. Og eleverne går jo vel at mærke ikke ind som ubeskrevne blade, de går ind med deres problemer og deres håb. Og opdager så pludselig, at de kan få

det afprøvet i en sammenhæng, hvor de ikke er sig selv — samtidig med, at de er sig selv!«

Hele mennesker

— *Hvor er forskellen på denne flotte beskrivelse og så en undervisning, hvor man går ind og »rager på børnenes følelser«, hvor man trækker deres personlige liv ind i institutionen og gør det til pligtigt undervisningsstof?*

Mads: »Vi bliver ofte spurgt, om vi ikke kommer for tæt på, og hver gang har jeg svaret: Vi kommer ikke tættere på end eleverne selv vil. Teatret er deres værktøj, teatret er deres proces. Det er hele tiden dem, der bestemmer, hvor langt vi skal og kan gå.

Men hvis læreren begynder at blande sig ved at ville bestemme, så bliver det farligt. Så er det institutionens klamme hånd, der lægger sig over det hele.

Men så skal eleverne nok sige fra.«

Ebbe: »Det vi gerne vil give dem, er ikke en undervisning, der er styret ude fra af andre. Det er et lille stykke liv på børnenes præmisser udtrykt i et sprog.«

Mads: »Ja, men når det er sagt, så vil jeg tilføje, at jeg egentlig aldrig har forstået den snak om at befæle andres følelser. Alt skal være så helvedes objektivt i skolen, man er angst for subjektivitet, for hele mennesker.

Jeg begriber ikke, at det skal være sådan. Lærerne er jo rigtige mennesker inde bag maskerne, inspektøren er også bange og usikker engang imellem, osv.«

— *Jamen derfor er der nu alligevel lysår imellem det at ville arbejde sammen som hele og selvstændige mennesker, og så det at institutionen siger haps: Vi gør elevernes følelser, tanker og selvstændighed til undervisningsstof.*

Mads: »Det har du ret i. Men samtidig er det utroligt, at man kan holde til dag efter dag, i årevis, at være sammen på en skole med gen-

sidig frygt for at vise, hvornår man er bange og usikker, hvornår man har ideer, håb og drømme.«

Kaos er også noget frugtbart

Ebbe: »Hvis vi skal slutte af med at knytte tilbage til projektets forløb, så var det i løbet af tirsdagen og onsdagen, vi begyndte at røre ved disse ømtålelige ting. Da eleverne — og lærerne — opdagede, at skolens vante barrierer var væk, så blev der kaos.«

— *Hvordan kom det til udtryk?*

Mads: »For vores vedkommende — for teaterfolkene — betyder kaos, at vi onsdag morgen bliver skældt hæder og ære fra. Det her er fuldstændig uansvarligt, fortæller lærerne os. Det er uden struktur. Hvad i alverden har vi forestillet os? Osv. Og det er selvfølgelig voldsomt belastende at få smidt i hovedet.«

Ebbe: »Den lærer, der brød sammen i forløbet og havde søvnløse nætter, havde det elendigt både tirsdag og onsdag.

Men så om torsdagen skete der noget stærkt med hende. At se situationerne samle sig i nye strukturer og helheder, at se helt nye relationer mellem eleverne og i forhold til lærerne, det er jo vidunderligt. At se små og store børn i et fælles ansvar, og selv at indgå i en fælles proces uden at skulle spille lærerrolle, det er jo stærkt. Noget som man måske aldrig før har oplevet i hele sit lærerliv.

Kaos er altså ikke blot negativt, det er også et sted, hvor det nye og levende kan opstå.«

— *Man skal turde kaos. Men det er vel ikke nok?*

Lars: »Efterhånden fandt vi ud af, at kaos er noget forskelligt. Der er »opstartskaos«. Det var der, hvor jeg brød sammen og ville styre det hele, og hvor det modsatte er nødvendigt. Processen er ikke startet, og derfor skal læreren ikke blande sig. Eleverne skal finde ud af, at situationen og mulighederne er deres.

I den normale undervisningssituation oplever vi ofte kun opstartskaos, og så reagerer vi med at ville styre alt og alle. Og dermed når vi så aldrig frem til det positive og stærke ved at kunne klare tingene sammen.

Senere i forløbet kommer så det, vi har kaldt »midtvejskaos«. Nu er man kommet i gang med processen og nu skal udfordringerne løses i fællesskab. Læreren skal også være med her med den viden og de erfaringer, han ligger inde med. Men det skal være som et medlem af fællesskabet. Tingene sker i kraft af medansvar og solidaritet.

Endelig kommer så »trætheds- eller mæthedskaos«. Det er forståeligt, at man kører træt efter lang tids intenst arbejde med usikkerhed og anspændt forventning.

Men når man så vidt, kan alle problemer løses.«

Ebbe: »Kaos er en masse forskelligt, vi skal bare lære hinanden at håndtere situationerne. Hvis vi lærer at turde fornemme, se og forstå, hvad der sker omkring os og med os selv, så kan kaos være en situation, hvor man bryder noget ned og bygger noget andet op på én gang.

Og til det er teatret et godt værktøj.« □

Turnus Teaterværksted: »Teater som værktøj — en rapport om teater som værktøj i skolen«, 216 sider. Folkeskolens Forsøgsråd/Albertslund kommune 1983.

Rapporten kan lånes på amtscentralerne, men kan også købes på Pædagogisk Central, Roskildevej 175 A, 2620 Albertslund, 02-64 41 88. Den koster 50 kroner.

De medvirkende lærere kan kontaktes gennem projektets leder: Viceskoleinspektør Ebbe Knudsen, Hyldagerskolen, Vridsløselillestræde, 2620 Albertslund, tlf. 02-64 33 90 d.

Mads Haugsted fra Turnus: Højvangen 70, 2860 Søborg, tlf. 01-69 61 77.

Er dramapædagogik

AF JANEK SZATKOWSKI

For syv år siden havde Børneteateravisen et temaanummer om DRAMA-PÆDAGOGIK (nr. 19, 1977). Redaktionen har bedt mig skildre nogle udviklingstendenser på området siden da. Man må vist konstatere, at det har været syv halv-slunkne år. Ihvertfald hvad den institutionelle udbredelse af drama som fag og metode angår. Men på andre områder er der skred i sagerne. Jeg skal i denne artikel hæfte mig ved, hvad jeg kalder »re-teatraliserings«-tendensen. Flere og flere dramapædagoger arbejder ud fra den indsigt, at det er teatret, der er kernen. Hvad enten arbejdet finder sted i eller uden for uddannelsesinstitutionerne; hvad enten det er pædagoger, lærere eller teaterfolk, der leder forløbene.

Fra blomstringstiden i de sene 60'ere og frem til begyndelsen af 80'erne har jagten på en kerne at forholde sig til været udtalt blandt dramapædagoger. I starten var forvirringen. Et virvar af metoder kaldte sig drama. Alt muligt lige fra befamlingsøvelser i sortmalede rum til stivbenede skolekomedieproduktioner. Hvor var en fornemmelse for »traditionerne«? Inspirationerne var mange, fra kreativitetspædagogik over humanistisk psykologi til amerikansk undergrundsteater og Brechts lærestykker.

Med vægt på alt lige fra personlighedsudvikling i procesorienterede forløb, sådan som vi så det hos de engelske dramapædagoger fra 1940'erne og 50'erne, til et målbevidst politisk arbejde med børn og unge fra berlinske betonmiljøer. Med den nysgerrighed og opmærksomhed, som jeg tror er karakteristisk for små sprogområder, har vi i Skandinavien suget til os. Vi har været på udkig efter stadigt nye guru'er, der kunne fylde en hårdtpresset dramapædagogs slunkne beholder med »nye fif«.

En ny generation af engelske dramapædagoger har vist os, hvordan læreren kan arbejde med drama ved selv at gå ind i fiktionen. Hvordan opbygningen af det fiktive univers kræver dramaturgisk indsigt. Boal har indset, at undertrykkelsen i Vesteuropa er anderledes, og han har vist os, hvordan vi kan bruge teatrets visuelle og formmæssige virkemidler i et arbejde mod undertrykkelsen.

Egentlig er jagten på kernen i det dramapædagogiske arbejde stadig i fuld gang. Men det er mit indtryk, at mange af de nyere impulser, kombineret med en stædig vilje til at blive bedre dramapædagoger, holder liv i jagten. Men det går langsomt. For der ligger mange forhindringer gemt i landskabet. Spar-somme uddannelsesmuligheder. På store områder fravær af muligheder for at stifte bekendtskab med drama som metode i læreruddannelsen. Generelt ringe vilkår for musiske fag overhovedet, osv., osv. Alt dette gør selvfølgelig, at omverdenen ser med skepsis/forundring/fortvivlelse på jagtens deltagere og de resultater, de kan komme frem med. Ofte bliver de vejret og fundet for lette.

Men jagten fortsætter ufortrødent, og det bliver den forhåbentlig ved med længe endnu.

Skinmodsætninger

Igennem de seneste år er det blevet

stadigt klarere, at man for at være en dygtig dramapædagog, må være et dygtigt teatermenneske. Nogle af de modsætninger, som prægede »forvirringens tid«, har vi arbejdet os igennem, og har indset, at de var skin-modsætninger. Proces eller produkt, drama eller teater, kunst eller pædagogik. Det lader sig ikke frugtbart diskutere som modsætninger, som noget der gensidigt udelukker hinanden.

Det er mit grundsynspunkt, at der må findes et alternativ til de to — lige dårlige — holdninger til kunstens funktionsmuligheder, som Marcuse rutscher frem og tilbage imellem: a) Kunsten er i et borgerligt samfund fraspaltet samfundet. Vi må arbejde for at integrere kunsten totalt i livspraksis. Kunst og hverdag skal kunne løbe i ét.

Og så opstår — i kritikken af denne holdning — en anden: b) hvis nu kunst og hverdag sådan går i ét, risikerer man så ikke at miste kunstens sidste rester af radikal kritikmulighed. Mister kunsten så ikke

alt? Og må vi derfor ikke hævde, at det netop er kunstens afspaltethed fra samfundet, der udgør muligheden for at kunsten kan have en kritisk funktion overhovedet? Og må vi derfor ikke acceptere afspaltetheden som grundvilkår?

Hvorefter man — så vidt jeg kan se — har åbnet op for elitisme, dyrkelse af det »storslåede« værk, geniet, og kunstens med stort K og æstetik med krøllede bogstaver.

Det er mit postulat, at der kan findes en tredje position, som tilgodeser de seneste års landvindinger på det kunstneriske område: udviklingen af en arbejder- og kvindelitteratur, væksten af kunstneriske forsøg i grænselandet mellem amatører og professionelle — og blandt meget andet — forsøgene med ved hjælp af dramapædagogisk arbejde, at give teatrets værktøj videre. Et æstetikteoretisk standpunkt som tillader noget sådant, må holde fast ved, at det er muligt at forestille sig noget, som er mere end traditionel pædagogik og mere end traditionel kunst, noget grænsesprængende tredje.

Den dramatiske fiktion

Det er derfor vigtigt at forsøge at nærme sig en definition af dramapædagogik, som korresponderer med en sådan æstetikteori. Her er et bud:

Dramapædagogik — eller teater med børn — er en undersøgelsesproces, der som dominant aktivitet har brugen af en improviseret fiktion, som opstår når to, eller flere, deltagere — i et fælles rum — fremstiller noget »ikke-tilstedeværende«, idet de bruger krop og stemme som udtryksmidler.

Det er det, jeg kalder for den dramatiske fiktion.

Dette er jo ikke nogen særlig ny eller original iagttagelse. Men hvis vi for en stund opholder os lidt ved den, så kan vi prøve at drage nogle konklusioner om det særlige ved den dramatiske fiktion. Nogle af disse kendetegn samler jeg i fire K'er:

Den dramatiske fiktion kan være Konkret — Det er mennesker, der handler. Vi undersøger relationer mellem mennesker, og mellem individ og samfund.

Kollektiv — I den kollektive forhandling, som kan finde sted, medens vi producerer og i diskussionen af den betydning, der ligger i produktet, finder vi råstofferne til en kollektiv læring.

Komponeret — dvs. udtryk for en komposition af et indhold og en form. Vi vælger spillestil fra en hverdaglig realisme til en grotesk farce, ligesom vi vælger indhold.

Jeg skal ikke her gå nærmere ind på disse, men komme ind på forholdet mellem drama og teater ud fra den iagttagelse, at der i den dramatiske fiktion altid er Kommunikation:

To slags fiktioner

Hvis A nu lader som hun er »en anden«, figuren A*, så kan B betragte hende. Hvis B accepterer fiktionen, og tager den på sig, konkret ved at gå ind i fiktionen, så må B bruge sin krop og stemme for at levendegøre figuren B*.

Muligheden for en æstetisk erkendelse ligger gemt i denne dobbelthed. At vi på den samme tid som spiller har en oplevelse i fiktionen, som figuren; og en oplevelse af fiktionen, som den, der får det hele til at ske. Det er mig, A, der får figuren A* til at fungere.

Det betyder, at ens medspiller i improvisationen altid også er ens »publikum«. Det kan lyde som en filosofisk letkøbthed, men jeg tror, at det kan have nogle vigtige konsekvenser at prøve at tænke dette igennem med henblik på en analyse af de forskelle, der ligger i den æstetiske erkendelse, som henholdsvis vores A, B og C kan opnå:

Den teatral fiktion opstår i det øjeblik, vi har en tilskuer C, som udelukkende betragter den dramatiske fiktion. En tilskuer som aldrig går ind i den dramatiske fiktion. Hun eller han kan nok reagere på fiktionen, men ikke i den.

Den teatral fiktion kan variere sit æstetiske udtryk på et utal af måder. Afstanden mellem scene og sal har jo historisk set gennemløbet mange konventioner.

Pointen med denne definition skulle blandt andet være den, at dramaarbejdet betjener sig af begge fiktionsstrukturer. Både den dramatiske og den teatral. Hvis vi ved hjælp af den dramatiske fiktion har opnået nogle erkendelser, som vi gerne vil give videre, sættes der en ny læreproces igang. Den dramaturgiske udformning af undersøgelsesresultaterne er nu nødvendig, hvis de skal fremstå som en del af en bæredygtig teatral kommunikation til en ekstern publikumsgruppe. Denne proces kan — hvis den får ordentlige organisatoriske og institutionelle arbejdsvilkår — blive et vigtigt led i bestræbelserne på at undgå, at gruppens interne kommunikation udvikler sig til navlepille-ri.

To slags institutioner

Men, dette er ikke ensbetydende med, at dramapædagogik og teater er det samme, hvis vi sammenligner på et andet niveau. Hvis vi forlader det niveau, der beskæftiger sig med de to fiktions-strukturer,



Undertrykkelsens æstetik illustreret af elever fra Det Fri Gymnasium.

nu blevet teater?

og går over til at se på den institutionelle virkelighed, som er f.eks. uddannelses-institutionerne og teaterinstitutionerne, så er forskellene nok så indlysende som lighederne.

Men det er ved at få øjnene op for lighederne på det første niveau, at dramapædagogerne har set nødvendigheden og muligheden af samarbejdet på andre niveauer.

Så når vi diskuterer, om læreren skal være skuespiller og skuespilleren lærer, så skal vi være opmærksomme på, hvad det egentlig er, vi diskuterer.

I Greenwich i udkanten af London, i et raceblandet arbejderkvarter, ligger GYPT, Greenwich Young Peoples Theatre. Ser man på deres forestillinger, vil man næppe kunne skelne dem fra den bedste og mest eksperimenterende del af dansk børneteater. Måske med den undtagelse, at de i de seneste år (fra slutningen af 70'erne cirka) i større og større grad har lavet forestillinger som indebar at børnene aktivt tog del i en dramatisk fiktion. De siger selv, at de har lært en masse af nyere engelsk dramapædagogik. Dramapædagogerne kunne faktisk noget, som de selv ikke var gode til. Og fra en position i slutningen af 60'erne og begyndelsen af 70'erne, hvor fronterne mellem TIE og DIE (Theatre In Education og Drama In Education) stod stejlt og skarpt, blev der tale om en opblødning. En nærmere sig hinanden.

GYPT arbejder på den måde, at de har ca. 15-20 skoler i området, som de har fast kontakt med. Det er som regel sådan, at alle deres forestillinger (som efterhånden altså er heldags-forløb) bliver aftaget af disse skoler. Lærerne indbydes til et seminar, en aften — eller hvis det er muligt i en weekend — hvor arbejdsprogrammet gennemgås, og de får udleveret udførligt materiale om forestillingen, og dens tematik. (Eksempelvis »A Sense of Justice«: om hvem der bestemmer, hvad »retfærdighed« er. Om en minearbejderstrejke i 1830'erne: er det lovgiverne gør »ulovligt« også altid uretfærdigt? Centralt i programmet står en 45 minutters forestilling af høj kunstnerisk kvalitet. Det føres videre i dramapædagogisk arbejde, blandt andet med skuespillerne i roller sammen med børn i roller. I samme mønster har gruppen lavet »A Lesson in Learning« — om hvad undervisning og uddannelse egentlig er for noget. Teater for børn og med børn.

GYPT bestemmer selv, hvad de vil spille. Det er deres kunstneriske ansvar at lave et program, som de kan stå inde for, kunstnerisk og politisk.

Det hører med til billedet, at gruppen er finansieret af amtslige

midler fra undervisningsbudgettet. At gruppen sammen med andre står i fare for at lide voldsomt under Thatcher-regeringens benhårde nedskæringspolitik.

Lærerrollen

Er det dramapædagogik eller børneteater? Og hvilken kulturpolitisk interesse ligger der i at markere en skelnen?

Er det børneteater som undervisningsmiddel, eller er det et kunstnerisk politisk instrument?

Pointen er vel den, at det har mulighed for at være noget grænsesprængende tredje. Noget der, kulturpolitisk set, forsøger at forlænge den kritik af kunstinstitutionen, af det traditionelle teater, som var en af rødderne til det tidlige børneteaters start. Nu er det ikke længere et spørgsmål om at opøge et nyt publikum, men også om bevidst — i større målestok — at eksperimentere med kommunikationsstrukturen. Ikke lade scene-sal relationen være urørlig, som et grundvilkår. Ikke være bange for at blande æstetiske og pædagogiske hensyn — ud fra et formuleret ønske om sammen med børn og unge at opnå nye stykker. Dem bliver der nemlig brug for.

I en artikel i dette nummer af Børneteateravisen skildres det arbejde, som Turnus' teaterværksted udførte bl.a. for midler og støtte fra Folkeskolens Forsøgsråd. Heri fremgår det, hvordan der blandt de lærere, som deltog i eksperimentet, var villighed til at deltage i et projekt, som gav et alternativt billede af indlærings-situationer. På mange måder rykkedes arbejdet ud i grænseområderne for det, institutionen kunne kapere og acceptere. Lærerne beskriver kvalifulde stunder og smertelige erkendelser, samtidig med en glæde over at se nyt land. Det blev nemlig muligt at opdage nogle af de grænser — synlige som usynlige — der sættes for det daglige arbejde i skolen. Lærerne var parate til at undersøge deres lærerrolle og uddannelsessystemets funktion. De fik hjælp af teaterfolk.

Angsten for at institutionen skal sige »hups« og fortære arbejdets resultater er reel, fordi uddannelsesinstitutionens objektive funktion er at opdrage til lønarbejde, foretage en social fordeling af de »knappe goder« — magtpositionerne, og at overlevere nogle bestemte kvalifikationer, så vidt muligt afstemt efter elevernes fremtidige placering i samfundet.

Og så kan man jo enten lammes — og holde op med at være pædagog og lærer eller også kan man handle som politisk væsen og som lærer og bevidst indgå i forsøg med en æstetisk praksis. I kampen om herredømmet over læreprocesserne



Undertrykkelsen i praksis — illustration fra Greenwich Young Peoples Theatre.

har dramapædagogerne fået øjnene op for nødvendigheden af teatret og dets produktionsmidler, men det nytter kun lidt, hvis der ikke også kæmpes bevidst om styringen af institutionen.

Kunstner-rollen

Hvis man ville være rigtig styg, så kunne man sammenstykke følgende citat-mosaik fra BTA nr. 34, 1981, p. 9:

Preben Friis: »Børneteatret må ikke reduceres til et undervisningsmiddel, og som skuespiller vil jeg ikke undervise.«

Arne Skovhus: »Når jeg som teatermand knokler i syv uger for at skabe en lynende klar forestilling, er det for at den skal kunne opleves umiddelbart af publikum. Teater skal være børnenes subjektive oplevelse, og den æstetiske, kunstneriske side af sagen må ikke undervurderes.«

Günther Mansdotter: »En markedsføring af børneteater som undervisningsmiddel kan betyde, at vi som egnsteater bliver stillet over for

krav om, at vi skal lave disse ting, for at få den kommunale støtte.«

— Og »disse ting« er bl.a. et forsøgsprojekt, som skulle bearbejde nogle af de engelske TIE-erfaringer, altså nogle samarbejdsmuligheder mellem drama og teater, mellem kunstnere og pædagoger. Jeg nævner ikke dette for at rippe op i den konkrete sag. Det projekt skal have lov til at tale for sig selv. Men jeg tager det med, fordi det illustrerer, hvor let debatten bliver mudret, når vi ikke definerer det niveau, vi diskuterer på. Vi risikerer at tale forbi hinanden og male »modstanderens« argumenter sorte med fordomme og hastige slutninger.

Preben Friis kender jeg som en engageret underviser bl.a. fra kurser på Herning Højskole, hvis dramapædagoger Preben forøvrigt i samme citat plæderer for burde ansættes i teatergrupperne. Arne Skovhus fik her endnu engang lejlighed til at lade sit legendariske temperament lyne, og i myrekrybet over »de stupide krav lokalpolitikkerne sætter« til egnsteatrene, får han sagt, at det er børnenes egen

subjektive kunstneriske oplevelse, der er sagen. Og endelig sætter Mansdotter fingeren på det ømme punkt: teaterfolkens egen kamp inden for deres egen institution.

Og jeg forstår godt børneteaternes angst for at blive slugt af undervisningsinstitutionerne i endnu højere grad end de er det i dag. Angsten for at få lagt snærende bånd på deres kunstneriske frihed til at lave teater for børn og med børn, som de lyster, uden at det skal være ringet ind af kontrakter og økonomiske bindinger. Men kampen for denne frihed består jo blandt andet i kampen om styringen af teaterinstitutionen.

I sin nys udgivne bog »Styr på teatret«, Drama, 1984, hævder Jørn Langsted:

»Når teatret i højere og højere grad bliver afhængigt af offentlige tilskud, så bliver det problematisk, hvem der skal styre teatret. Skal teaterfolkene, skal publikum, skal politikerne? (— og man kunne tilføje: skal pædagogerne/lærerne? — J.Sz.) Skal teatret blomstre, så kræves der styringsformer, som åbner op for og animerer til kreativitet, til udvikling på kunstartens egne præmisser og til ansvarlighed i alle led. Det må betyde, at den faktiske styring kommer i hænderne på teaterfolkene, at der bliver tale om selvstyre. Og det må betyde, at teatersamværets kvalitet bliver det centrale udgangspunkt for, hvordan styret skal opbygges« (p. 106).

Det er artiklens postulat, at dette teatersamvær har mulighed for at udvikle nogle nye kvaliteter, som supplement til de øvrige gevinster børneteaterområdet har opnået, hvis vi tør tænke på skuespilleren, som underviser også, på børnene som deltagere i den dramatiske fiktion på lige fod med skuespillerne, på børnene som selvstændige producenter af kunstnerisk udtryk — i en mere omfattende fælles æstetisk praksis.

Det er bl.a. det, der optager en del dramapædagoger for tiden. □

(En mere udførlig artikel om dramapædagogik vil fremkomme i august 84: »Dramapædagogik — artikelsamling 2«, Drama, Gråsten).

JANEK SZATKOWSKI er lærer på institut for dramaturgi, Århus Universitet. Han har gennem mange år fulgt den dramapædagogiske udvikling både herhjemme og i udlandet, spec. England, og har skrevet afhandlinger om dramapædagogikken i grunduddannelsen og på EFG.

Mere festival

I weekenden d. 28.-29. april var *Jako-Bole Teatret* og *Jomfru Ane* i Aalborg værter for en lokal børneteaterfestival. Det var ingen heksekedel som den store landsdækkende. Der var god tid mellem forestillingerne, så man kunne slentre fra pakhuset i Jomfru Ane Gade — forbi Aalborg Teater, der var indifferent — og ned ad Grønnegangen, hvor *Jako-Bole* har fået nye lokaler i en kælder under en beboelsesejendom.

Festivalen var godt besøgt — oven i købet af mange børn.

Kommunen støttede med 15.000 kr. og følgende teatre med gratisforestillinger: *Teaterravnen* — *Gruppe 38* — *Kaskadeteatret* — *Teaterkompagniet* — *Vestenvinden* — *Mariehønen*.



Jako-Bole præsenterede sig selv med deres sympatiske *Karius og Baktus* (for de 3-9 årige). De to populære bakterier, der sprælsk hakker bunden ud af den tandplejepædagogik, de angiveligt er talerør for.



Gruppe 38: Avra for Laura (for 9-13 årige) er et venindespil med grundlag i *Maria Gripe's* »Den grønne Frakke«. De to medvirkende går på scenen som typer: den høje, kvikke, smarte og den lille, sløve med selvhad, men ender med at blive to si-

der af samme sag. I en kulisser af spejlflader søger de en pigeidentitet i hinanden eller væk fra hinanden. Med fine gestiske nuancer i tilnærmelse og afparrering tegner de det indviklede, opslidende, men også styrkende venindeskab.



Kaskadeteatret: Hans Hansen (for unge, voksne) præsenterer sig som »en fantastisk beretning om en ganske almindelig mands liv«. Der er mange måder at fortælle livshisto-

rie på — på scenen. Kaskaden har en særlig facon, som er helt deres egen. Deres scenesprog er altid fysisk konkret, både mimisk og akrobatisk. De kan forkorte og koncentrere indviklede ting: at vokse op f.eks. er at rejse sig under modstand i flere tempi fra liggende stilling. Hans Hansen prøver at gøre sig fri af tvang og søger en friere Hans Hansen, bl.a. i kunsten med en ubetalelig morsom Cezanne/Matisse-figur, der tegner den kvinde,

han mangler. Men hverken kunsten eller kvinden gør en Hans Hansen — han står på side 67 i en bog!!

Kaskaden kan ikke fanges i livsfilosofiske eller eksistentielle spekulationer. Men et humoristisk syn på tilværelsen, det har de. Bevares, den er anstrengende, skuespilleren driver af sved og nedturene fra saltomortalerne giver et ordentligt klask.

Men Hans Hansen er alligevel ukuelig.



Jomfru Ane: Bye Bye Baby Love (for 15 år og opefter)

Det er ikke Becketts skraldespande, de to Jomfru Ane stikker hovedet op af. Det er bulede olietønder, der er gennemgående rekvisitter for to unge mænd i opbrudssituationer: fra ægteskab og arbejde, med sociale nedture og kamp for at komme op af tønderne igen. Det sker i en kulisser af rustne metalplader og

skærende syntetisk lyd.

Alligevel går der en linie bagud fra *Bye Bye Baby Love* til en absurd tradition. Fra de eksistentielle spørgsmål, den stiller i sit intense billedsprog til den filosofiske spleen i et par monologer.

Den er ikke nogen traditionel ungdomsforestilling — og næppe heller let at have med at gøre for en 15-årig.

Cuba – kollektivismens teater

AF SIMON EILRICH

FREDDY ARTILES er cubaner, forfatter og professor i dramaturgi. Indtil maj var han gæstekunstner på Herning Højskole, hvor han boede på femtende etage i skolens elevbygning.

For tiden har han travlt med at skrive en bog om cubansk teaterhistorie efter revolutionen — plus indsøge så mange indtryk af danskerne som muligt.

Freddy Artiles fortæller — samtidig med at han konstant nipper til en kop »sort« kaffe.

— Jeg er ægte cubaner, og har taget mine vaner med mig, siger han og byder på en kop mokka og en cigaret.

Det er ikke første gang, han besøgte Skandinavien. I 77 var han til en kongres i Sverige omkring det Internationale Teater Institut. Derudover har han ofte besøgt de østeuropæiske lande og USSR, hvor flere af hans skuespil er blevet oversat — og snart opført.

I revolutionens tjeneste

Han er ikke særlig interesseret i at tale om sig selv.

— Cubansk børneteater er meget vigtigere at tale om end min person.

Alligevel fortæller han om den cubanske revolution, der blev en realitet, da han var næsten 13 år gammel.

— Den 1. januar husker jeg som den dag, hvor lyden af bomber, som sprængtes, blev afløst af folkets glædesråb. Samme dato var også startsignalet til en ny epoke i cubansk teaterhistorie, som senere skulle få så stor indflydelse på mit liv.

Samtidig med biologistuderne på Havana University spillede Freddy Artiles teater på universitetets amatørscene.

— Til den scene skrev jeg to små teaterstykker og fandt faktisk derigennem ud af, at min egentlige interesse var teatret.

— Jeg opgav studierne og startede på den obligatoriske militærtjeneste, som er på tre år. I hæren arbejdede jeg som skuespiller og leder på en del festivals for de revolutionære styrker.

Freddy Artiles skrev i 71 stykket *Adriana en dos tiempos* (*Adriana to gange*), som fik en forfatterpris på Cuba.

Senere har han som børneteaterforfatter og teaterforsker leveret en mængde artikler til cubanske aviser og tidsskrifter om emnet. Hovedparten af hans teaterstykker er blevet opført i radio og TV.



»Børnene på Cuba må lære at kæmpe mod individualisme til fordel for den kollektive livsform. Det er ofte moralen i mine børneteaterstykker. Børnene er Cubas fremtid — derfor skal de have alle tænkelige muligheder — men de må lære at elske deres hjemland, og at de sammen skal kæmpe for dets frihed.«

Børneteater i dag

På Cuba har børneteater lige så stor betydning som voksenteater.

— Egentlig er det en stor fordel at beskæftige sig med børneteater, da børn altid er et veloplagt publikum. Overalt er børn interesseret i teater — og børn er der mange af på Cuba.

— Ofte optræder børneteatrene gratis i parker eller på landsbyskoler. Alle skuespillere og instruktører er lønnet af kulturministeriet. Kvalifikationer og anciennitet afgør, hvilken kategori A, B eller C, den enkelte skuespiller tilhører.

— Men om det er Havana City eller på et egnsteater i provinsen skuespillerne er ansat, har ingen betydning — lønnen er den samme.

Freddy Artiles fortæller om en børneteatergruppe, der spiller i bestemte områder omkring millionbyen Havana. Denne gruppe har en speciel social funktion — at lære

børnene om revolutionens ideer:

— Marianao Ungdomsteater skal gennem leg lære børnene værdien af at leve kollektivt. Disse børn er opdraget på en gammeldags facon, med værdinormer helt tilbage fra før 59.

— Derfor spiller gruppen altid på gaden, hvor børnene alligevel færdes dagligt. På den måde får vi kontakt med så mange børn som muligt — også dem, der måske ikke ville blive motiveret til at besøge teatrene af deres forældre.

— Derfor kan vi godt vække børnene — og forklare dem om det nye Cuba's værdier.

Frihed til kritik

Det er en kendt sag, at forfattere ofte fungerer som samfundets puls. En række nationer har gennem historien — og gør stadig — givet visse kritiske forfattere mundkurv på eller landsforvist dem.

— På Cuba har vi fuld frihed til at kritisere ting, der er forkerte — fordi vi har fejl.

— Jeg har lige skrevet et skuespil, *Skemaet*, der gør grin med det cubanske bureaukrati. Ofte bliver mange gode ideer aldrig en realitet, fordi de skal gennem alt for mange instanser, før de bliver godkendt. Spontanitet dør på den måde.

Men der er folk, som har forladt Cuba — mere eller mindre frivilligt — fordi deres kritik af det cubanske styre ikke kunne accepteres. Det kan godt rejse spørgsmålet om ytringsfriheden hos cubanske skribenter.

— Folk må gerne komme med kritik — men ikke mod revolutionens principper. De, der er imod, er også imod det store flertal af det cubanske folk, siger Freddy Artiles.

Moralen

— I mine børneforestillinger er

hovedfigurerne ofte dyr. Handlingen foregår altid på Cuba, og de problemer, som dyrene har, er altid situationer, som børnene kender fra deres egen hverdag.

— Jeg forsøger samtidig med, at børnene morer sig, at få dem til at indse det vigtige i at kæmpe mod egoisme.

— Forestillingerne slutter ofte med de positive kræfters sejr — fordi der demonstreres en kollektiv retfærdig tankegang, siger han.

Umiddelbart vil mange tro, at der er stor forskel på en børneforestilling på det kommunale bibliotek i en dansk provinsby, og til en markedsplads eller en skolegård i en cubansk bjerglandsby. Her er kun én projektor — og den klarer alle tekniske funktioner. Her er solen tilstrækkelig.

— I grunden er der ikke stor forskel på cubansk børneteater, og det børneteater, som jeg har set i Danmark. Hos os forsøger vi også at få børnene til at spille en aktiv rolle i forestillingen. De må gerne synge eller selv spille roller og reagere med højrostedede protester — når der sker en uretfærdighed.

Vigtige færdigheder

— Flertallet af skuespillerne i vores teatre kan arbejde med mange typer dukker, synge, danse, spille og komponere deres egen musik plus selv fremstille deres dukker.

Tit spilles der både med dukker og levende personer i samme forestilling.

— Sådanne færdigheder er hos skuespillerne ikke en undtagelse, men en regel, siger Freddy Artiles, der også selv er instruktør.

Ved lejligheder som disse præsenterer han ofte sine ideer omkring et påbegyndt — men ikke færdiggjort — teaterstykke:

— Min direkte kontakt med de lokale skuespillere er meget vigtig. De, der beskæftiger sig med børn til daglig, kender også børnenes verden.

Udviklingen

— For 25 år siden var der tusinder af børn på Cuba, der aldrig havde set en dukketeaterforestilling. Idag tror jeg, at det vil blive svært at finde bare ét barn, som ikke har. Børneforestillinger er blevet en del af de små cubaneres hverdag.

— Det i sig selv er et bevis på en udvikling, der er sket inden for børneteater på Cuba. En mængde kunstnere har gennem disse år udviklet deres færdigheder — og er blevet dygtigere til at give børnene en kunstoplevelse. □



.... Og endnu mere festival

Mens denne børneteateravis er på vej i trykken, præsenterer dansk gruppeteater endnu et overflødighedshorn af forestillinger for børn og voksne. Det sker i Århus. En kaskade af århusianske grupper gør i dagene d. 24.-27. maj deres til at holde både latteren og alvoren i live i smilets by. *Svalegangen* er ik-

ke med, men deres store spektakel, *Maskinstormerne* (se BTA nr. 43) kan ses under dagene, mens andre af Svalegangens folk er på vej til Oslo med *Prometeus i saksen*. Her deltager teatret sammen med *Turnus* (*Når ballet er forbi*) i en nordisk teaterfestival fra 31. maj til 8. juni. E.A.

STUDENT MED DRAMA

Det Fri Gymnasium i Birkerød startede i 1983 et spændende forsøg med et TEATERFAG i 2. og 3. G. Faget har samme status som f.eks. fysik, biologi og samfundsfag. Rektor Olav Harsløf beskriver her fagets start og gang det første år.

J O LÆNGERE man bevæger sig frem i skolesystemet, jo længere bevæger man sig væk fra det kreative, produktive og fantasikrævende. Der er ikke nogen naturlov, der siger, det skal være sådan. Der står i og for sig heller ikke skrevet i grundloven, at fantasi og kreativitet skal være omvendt proportional med højere boglig uddannelse. Det er bare sådan.

Det kan der naturligvis gøres noget ved. Og i den uddannelsespolitiske debat har det da heller aldrig manglet på enighed om, at det kreative må og skal styrkes — som det hedder i den liberale ministerjargon. Men styrkes eller svækkes, lige lidt sker der. Musik, formning, film og drama vedbliver at være ikke-integrerede oaser i en knastør ørken af naturvidenskabelig, sproglig og samfundsfaglig boglighed. At disse oaser ganske ofte blomstrer med en frodighed, der næsten kan virke unaturlig, understreger blot, at der er noget grundlæggende galt.

I et veltrimmet i-landssamfund som det danske forbindes kreativitet og udfoldelse helt med fritid. Skolegang forbindes derimod med arbejde. Vil man derfor arbejde med musik, teater, film og formning i skolen, føles det som om man lægger noget af fritiden ind i arbejdstiden. Og så sker der kortslutninger i manges hoveder. Fritidsadfærd blandes sammen med skoledisciplin.

Man kan derfor lidt overordnet sige, at styrkelsen af det kreative i skolen ikke så meget er et uddannelsespolitisk problem, men et bredere samfundsmæssigt og ideologisk spørgsmål.

På Det frie Gymnasium har vi valgt at tackle arbejde-fritidsmod-sætningen ved at kombinere et højt niveau af historisk beskæftigelse og analyse af teaterformer og teatertekster med en meget vid udstrækning af øvelser, spil og praktisk scenografi. Det har ikke løst alle modsætningsproblemerne, ja har vel blot fordelt dem, men betyder dog at faget af elever og lærere kan opleves som både undervisning og udfoldelse.

Vi har kaldt faget for *Teaterfag* — dels for at komme fri af de betydninger og bibetydninger, der i skolesammenhæng knytter sig til betegnelsen *Drama*, dels for at markere at det både drejer sig om teater — om udfoldelse — og om et skolefag.

Læseplan

I gymnasiet opretter man ikke bare nye fag, når man har ideerne og lysten. Man søger om at få lov til det. Men velviljen i undervisningsministeriet har i en årrække været stor og vores ansøgning om at måtte starte »forsøg med Teaterfag« fra skoleåret 1983 blev da også modtaget med meget stor interesse. I vores ansøgning gjorde vi rede for formål og indhold og skrev bl.a.: »Teatret har i flere perioder tidligere i historien været den dominerende kunst- og udtryksform. Til forskellige tider har teatret og teaterinstitutionen været udtryk for forskellige klassers og lags kunstsyn og samfundsopfattelse. Men det har samtidig i sine dramaturgiske midler været udtryk for almenmenneskelige kommunikationsformer og samværsformer af social og kulturel betydning. Teatret synes igen i dag at optage en større del af de kulturelle aktiviteter — både den institutionssikrede og den mere spontane. Det er derfor rimeligt at

beskæftige sig med teatret som gymnasiefag, som vi gør det med musikken.«

Fagets områder består af dramaturgi, scenografi og sang/musik. Inden for det dramaturgiske område ligger teaterhistorien, teaterteorien, dramaanalysen, instruktio-nen, den sceniske fremstilling og sammenspil. Det scenografiske område består af billedanalyse, lys- og lydteknik og praktisk scenografi. På musikområdet lægges der vægt på sang, rytmik og brug af stemmen i det hele taget.

Faget har fem ugentlige timer i 2. og 3. G og er dermed et såkaldt *grenfag* ligesom fysik, biologi, musik og samfundsfag. Man bliver teatersproglig eller teatermatematisk student, når man er færdig. Eksamen består af en afløsningsopgave, en skriftlig og en mundtlig eksamen. Og eksamenskravene retter sig mod det indhold og de færdigheder, der er beskrevet i læseplanen. Det gælder de historiske og analytiske områder, der skal sikre, at vi får læst og set stykker fra oldtiden til idag. Det gælder teatrets former, genrer og udtryk fra institutions-teater til amatørteater, fra tragedie til revy, og fra verbalteater til totalteater. Og sidst men ikke mindst gælder det praktisk teaterarbejde — som udøvende og som kritiker.

I det eksempelmateriale for undervisningsforløb, vi havde sendt til undervisningsministeriet, havde vi foreslået fire områder for det første år: Kropsteater, scenerummet, Den græske komedie og musikteater i det 20. århundrede.

Men det skulle vise sig at blive noget helt andet.

Arbejdsform

Midt under planlægningen af første emne (kropsteater) fik vi en henvendelse fra to teatervidenskabsstuderende — Lo Kann og Sys Lindskov — om at de i deres sidste fag, dramapædagogik, ville undersøge, om det var muligt at bruge Augusto Boals arbejdsform og metode i beskæftigelsen med Bert Brechts lærestykker. Om vi ville være prøveklud?

Det var vi ikke meget for, men tog alligevel en snak med dem. Og meget hurtigt overbeviste de os om det spændende i eksperimentet og om de mange nyttige ting vi ville lære under processen. Vi gav os og lod stå til.

Programmet for første emne hed nu: 1. kropsbevidsthed og identifikation/roller, 2. maskefremstilling og improvisationer med malede masker, 3. Stanislavskij-øvelser, 4. Boal-øvelser og 5. Brecht: lærestykke. Vi gik i gang.

Tryghed, kropssprog, samarbejde

Et teaterfagshold består af elever fra fire forskellige klasser. Nogle kender hinanden godt, andre kun af udseende. Under alle omstændigheder er den mere eller mindre fælles baggrund af engelsk, tysk, spansk, historie, biologi, matematik osv. ikke det bedste udgangspunkt for et frit og afslappet teaterarbejde — hvadenten det er af kropsligt eller analytisk art.

De to dramapædagoger varmede hver gang op med After John-dans og spejldans, løb og boksekamp i slow-motion, skubbeøvelser, fri dans, osv.

Identifikationsøvelserne foregik ved hjælp af fotos fra aviser og ugeblade, reklamer og andre tryksager. Hver elev fik et billede og

skulle identificere sig med personen derpå og give udtryk herfor i nogle replikker. Øvelsen virker enkel og tilsyneladende uproblematisk, men er noget af en overvindelse for 16-17-årige gymnasieelever. Der skulle tages mange tilløb og smides mange hæmninger, før det vante ego kunne vige pladsen for et tilfældigt avisbillede.

Så var det mindre farligt, når det foregik bag en papmaske. Karton og klippevejledning blev delt ud og langsomt udviklede kartonet sig fra skabelon til udtrykfulde masker. Men de forblev dog masker; og erfaringen synes at være, at maskearbejdet må integreres i et teatralt indhold for at virke »hæmningsløst«, som masker jo skal.

Bedre gik det med malede ansigtsmasker — sminke direkte på huden. Eleverne deltes op i grupper på 3-4 og skulle gruppevis improvisere over et bestemt emne. Her var masker og gestik eneste udtryksmiddel. Emnerne var abstrakte følelseskategorier som had, undertrykkelse, kærlighed, osv., der så at sige skulle konkretiseres i sminke og bevægelse. Denne øvelse betød et gennembrud for de fleste — formentlig fordi den gav mulighed for at kombinere den lidt træge krop med det hoved, der i skoledagens øvrige timer bliver holdt til kundskabens ild.

Stanislavskij

Fast grund under fødderne fik vi imidlertid først med indlæringen og beskæftigelsen med Stanislavskij-systemet. 50 sider af Sonia Moores bog blev læst næsten fra den ene dag til den anden og i de følgende uger gennemspillede en lang række af Stanislavskijs øvelser og improvisationer. Drivkraften i elevernes optagethed heraf var utvivlsomt ønsket om at beherske udtrykket og evnen til at indsætte det i en teatralisk logik.

De blev efterhånden meget dygtige til at omsætte næsten alle situationer og hændelser til velafbalancerede Stanislavskij-spil; måske med forkærlighed for situationer med store følelsesudladninger. Til skolens fødselsdagsfest opførte de fem-seks øvelser, hvor spillerne skulle bytte følelsesregister, men ikke rolle. Vi fik et par fine ægteskabsscener, fyringer og eksamenssituationer.

Boal

Men det, der gjorde stærkest indtryk, var Augusto Boals »frigørende teater«. Her var den kombination af spilleregler og sociale udfordringer, der umiddelbart tiltalte eleverne. Vi arbejdede med »statue-teater« og byggede statuer af undertrykkelsessituationer — oftest kønsundertrykkelse som eleverne kendte til eller direkte havde oplevet dem.

Endnu større interesse var der for Boals »usynlige teater«, hvor spillet foregår på gaden, i parken, i bussen eller toget og skaber debat blandt et publikum, der ikke ved og aldrig får at vide, at der aktører i et iscenesat spil med en social og politisk pointe. Vi læste *For et frigørende teater* og gennemgik og diskuterede grundigt eksemplerne på usynligt teater. Især var eleverne meget optaget af kønsrollespillet i Paris' Metro, hvor en mandlig spiller optræder groft provokerende over for en kvindelig spiller i toget, uden at passagererne griber ind, mens de højlydt protesterer et par stationer senere, da en kvinde-

lig spiller foretager sig nøjagtig det samme over for en mandlig.

Vi besluttede at prøve at gentage situationen i de københavnske S-tog.

Med Boal i S-toget

En hel lørdag øvede vi os på en kupé af opstillede stole. Med togtiderne på et stykke papir og uret i hånden gennemspillede vi igen og igen det lille forløb af undertrykkelse og vold. Vi var elever og lærere nok til at danne to teams, men vi måtte foretage mange rollebytninger, før vi turde tænke på en live-opførelse. Ikke alle havde mod og psyke til at lade sig forulempe og gramse på ligesom flere var direkte lede ved overfaldernes rolle.

Om søndagen nærmede vi os da Nørreport Station enkeltvis eller to og to. Overfaldene kørte afsted mod Tåstrup og stod af på de stationer, hvorfra provokationerne skulle starte. På det aftalte minuttal steg en pige, en dreng og en »joker« ind (den der skulle holde øje med hele situationen og om nødvendigt skabe debat blandt de rejsende i kupeen). Efter to stationer stiger fyrene på og sætter sig ved siden af pigen. De klemmer lidt på hende og kommenterer hende med forskellige sjofelheder. Stemningen i kupeen er straks højspændt. En herre beder dem holde sig i skindet. De fortsætter ufortrødent. Alle voksne mænd i kupeen følger dem opmærksomt, men foretager sig intet. Lige før næste station spørger jokeren, hvad fanden her egentlig foregår. Mændene truer med at smide fyrene ud, og de rejser sig og går ud. Pigen går også ud. Der falder en del hårde ord om fyrene. — I det andet teams kupé er der ingen voksne mænd, og en del unge mennesker følger forskræmt de stadig grovere provokationer. Da fyrene og pigen er stået af, omtaler de episoden som skrap.

To stationer senere stiger næste hold provokatører ind — to piger shinet op som frække duller. De klemmer sig ned ved siden af drengen og provokerer ham på samme måde som før — tager på ham og kommenterer ham småsjofelt. De vrede voksne mænd fra før griner og finder, at drengen er et pjok. Ingen rører en finger for ham og ryster på hovedet, da han begynder at græde. De unge mennesker i den anden kupé synes oven i købet, at det må være alle tiders chance at blive passet op af to tøser på den måde. Det snakker de ivrigt om på resten af turen, efter at spillerne er stået af. Jokeren prøver at få dem til at sammenligne de to situationer og et par af passagererne (kvinderne) kan godt se, at der faktisk er tale om to ens undertrykkelsessituationer.

»Boal i S-toget« blev et stykke for livet for os alle. Her fik vi virkeligheden at føle gennem teatret. Det der for nogen i starten blot var en fræk provokation, blev et lærestykke i social og kønspolitisk tænkning.

Brechts lærestykker

Spørgsmålet var da, om de Boalske erfaringer kunne anvendes på Brechts lærestykker. De to teatervidenskabsstuderende forsøgte sig med *Horatierne* og *Kuratierne* og delte spørgsmål ud af typen: 1. Begynd med Boal-teknikken: simultandramaturgi — én læser teksten, resten illustrerer den. 2. Overvej hvordan I vil fordele rollerne. 3. Diskuter mulige Verfremdungs-

effekter ud fra de erfaringer, I har gjort. 4. Snak om, hvordan I vil illustrere, hvor I befinder jer, hvem I er, og hvad der siges i teksten — hvordan kan I visualisere det med jeres kroppe?

Men danske gymnasieelever får ikke banket den klassiske tradition ind i deres hoveder, som tyske elever fik det i 20'erne og 30'erne; *Horatierne* og *Kuratierne* er næsten uforståeligt for unge mennesker idag — og projektet måtte opgives. I stedet valgtes et for eleverne nærværende indhold indsat i en improvisation over ja- og nejsigertemaet: En elev fungerer dårligt i klassen, kommer sjældent, forbereder sig aldrig, ødelægger gruppearbejdet med sit fravær og sin manglende viden. Klassen diskuterer, om eleven skal smides ud. Temaet blev gennemspillet både i ja- og nejsigerudgaven: eleven smides først ud og får dernæst lov til at fortsætte.

Det blev et utroligt stærkt spil, som kom tæt på de overvejelser, enhver gymnasieelev gør sig i løbet af de tre skoleår; og på en række moralske størrelser som ansvar, pligt, kammeratskab, røvrending, ligegyldighed, dovenskab, morakkeri.

Spillet tog hårdere på eleverne end S-togsspillet.

Scenografi

Derefter tog vi fat på teatrets virkemidler. Først og fremmest scenografien. Vi gav os til at kigge på billeder af alt muligt for at få lejlighed til at snakke farver, perspektiv, lys, mørke, virkning, osv.

Men det var ikke let at komme fra de aktive timer med Stanislavskij, Boal og Brecht til de stillesiddende diskussioner og lysbillederne. Eleverne måtte have noget at rive i. De fik et oversigtsforedrag om scenens historie med billeder af det græske amfiteater, middelalderens gøglerscene, det elisabethanske teater og den italienske perspektivscene. Gruppevis byggede de derpå over nogle uger hver en historisk scene op og spillede et par sider af *Medea*, et gøglerpil, *Romeo og Julie* og *Den gerrige*. Det hjalp dels på humøret dels på en aldeles uhistorisk opfattelse af teatrets virkemidler. Og således rustede de beslattede teaterholdet sig for at tage til Odense og overvære gruppeteaterfestivalen dér — med særlig henblik på studiet af scenografien.

På dette tidspunkt havde vi set to forestillinger sammen. Dueslagets *Rottfængerer* og Ildfolkets *Udbrud*. Begge stykker var baseret på det amatørisk-folkelige og virkede med deres brogede folkløse og umiddelbare sanselighed. Stykkerne på Odensefestivalen var først og fremmest professionelle — såvel i indhold som i form. Her kunne vi se store og hurtigt timede stykker som Bandens *Trafford Tanzi*, Bagårdsteatrets *No Future* og Jomfru Anes *Kidnapningen*. Vi kunne se eksperimenter som *Spillerum*, *Romeo og Julie*, *Teatersport* og *Drømmerne*. Og vi kunne se monologer som *Shakespeares Actors*.

9 stykker på toenhalf dag er vel det man kan kalde »teaterprøven«. Kan man klare det og stadigvæk have det som manegehesten, når den lugter savsmuld — ja, så har man bestået prøven.

Odense gav et mægtigt idemateriale og en række oplevelser, som vi mente at kunne omsætte i undervisningen. Spørgsmålet var blot, om vi skulle koncentrere os om et bestemt stykke eller lade de mere flygtige indfald råde. Efter nogle



Overst: Boal i S-toget. Indstudering af pigeprovokationer. Nederst: Stanislavskij-ovelse: Scene af et ægteskab.

ugers beskæftigelse med Aristofanes *Kvindernes oprør* sejrede lysten til den frie fantasie udfoldelse, og eleverne delte sig i grupper, der hver skulle producere et teatereksperiment i løbet af halvanden måned. Samtidig skulle de — besluttede de — have en ugentlig »forelæsnings« i dramateori.

Den dramaturgiske analyse

Det blev sandt at sige »teoritimerne« — som de blev kaldt — der blev det mest samtlende i undervisningen i de mørke januar- og februar-dage. Med udgangspunkt i Janek Szatkowskis undervisningspapir *Den dramaturgiske tekstanalyse* lykkedes det os at få hold på begreber som forestilling, tekst og førtekst (idé); og forholdet mellem tekst og forestilling: realisationen.

Vi øvede os grundigt i dramaturgisk tekstanalyse, realisationsanalyse og forestillingsanalyse. Og da vi mente at have fået indarbejdet begrebsapparatet, læste vi Hølbergs *Plutus* og inddelte stykket i sine klassiske enheder. Derpå tog vi ind i Husets Teater og så det i den

nye bearbejdelse, som blev vist her. I en diskussion efter forestillingen med skuespillere og scenograf kunne vi ud fra vores læsning diskutere realisationen af teksten.

Disse diskussioner med teaterarbejdere — som vi har haft dem både med Ildfolket og grupperne i Odense og her med Husets Teater — har vist sig at være en glimrende form for pædagogik. Men det gælder for dem alle, at de giver mest, når de handler om realisationen, og mindst når de går på intentionerne og selv forestillingen. De elever, der er bedst forberedt, får mest ud af det.

Der er efterhånden flere teatre, der kontakter os for at få os til at overvære en generalprøve og diskutere det næsten færdige produkt igennem med skuespillere og instruktør. Det er vi blevet ret skrappe til. Kritikken bliver mere og mere præcis og konkret for hver gang.

Egenproduktion

Sidste del af dette skoleår bruger vi på at opsætte en produktion selv. En musical, hvor vi selv instruerer, laver scenografi og — ved hjælp af

musikholdet — selv laver musikken. Stykket er et ungdomsstykke om problemerne med at blive voksen og kvalificere sig i et samfund som det her. Vi interesserer os nu ikke så meget for indholdet, men i langt højere grad for spillet, instruktionen, scenografien, teknikken, lyset. Til efteråret vil vi have en instruktør og en scenograf til at arbejde det hele igennem med os — rette på det, diskutere det med os og undervise os ud fra vores egne bestræbelser og erfaringer.

Midtvejsstatus

Vi er på nuværende tidspunkt halvvejs i vores toårige undervisningsforløb. Vi har prøvet meget og nået meget. Men der er mange områder af læseplanen, som vi har tilgode. Ikke mindst de historiske og teoretiske områder. Dem må vi så igang med efter sommerferien — med fare for at gøre teaterfag til et læselektie-fag som gymnasiets øvrige fag.

Vi håber imidlertid, det vil lykkes at manøvrere videre med det ene ben på scenen og det andet under pulten. Og at vi uden vaklen fortsat tør kalde det *teater*. □



Før 1970

JERZY GROTOWSKI

25 år i frontlinien

Opole 1959 – Californien 1984

Richard Fowler, canadisk skuespiller, instruktør og teaterpædagog, bringer her en oversigt over den polske teoretiker og teatermands pionerarbejde fra hans første eksperimenter for et kvart århundrede siden til hans nuværende forskning i »Objektivt Drama«.

»GROTOWSKI Fænomenet«. »Den Hellige Skuespiller«. »Det Fattige Teater«. »Via Negativa«. »Parateater«. »Begynderens Kunst«. »Objektivt Drama«.

For 25 år siden var ingen af disse betegnelser kendte og havde ingen mening, for de refererer alle til Jerzy Grotowskis teaterarbejde, der i 1959 — netop i år for 25 år siden — startede i den lille by Opole i Polen. Ingen kendte da hverken Grotowskis navn eller arbejde. I dag er han anerkendt over hele verden som vor tids betydeligste fornyer af teatret. Sammen med Stanislavskij og Brecht har han haft den største indflydelse på teatrets udvikling i nyere tid.

Men hvad lavede han i Polen for godt 20 år siden, som gav ham dette ry og hvad gør han nu mellem appelsinlundene i det sydlige Californien?

Grotowskis teaterkarriere startede i 1959, da han 27 år gammel blev leder af Teatr 13 Rzedow, Teatret med de 13 rækker, i Opole. Det forvandlede han til Teatr Laboratorium i Wrocław, hvor hans gruppe trænede og udviklede deres metoder og skabte forestillinger, som i begyndelsen var fuldstændig oversete og ofte kun overværet af et par tilskuere. Med det polske Teatr Laboratorium skabte Grotowski verdens måske mest indflydelsesrige inspiration siden 2. verdenskrig. Hans bog *Towards a Poor Theatre* er formentlig vor tids mest læste teaterbog. Den blev først udgivet på engelsk i 1967 af Odin Teatrets Forlag og er siden oversat til mere end et dusin sprog. (Martin Esslin i *Plays and Players*: Ingen, som tager teatret alvorligt, har råd til at undlade at læse Grotowskis artikler og interviews). Hans arbejde har in-

flueret stærkt på verdens mest fremtrædende og banebrydende instruktører, fra Peter Brook til Andrei Serban, fra Joseph Chakin til Andre Gregory og Richard Schechner for ikke at tale om Odin Teatrets Eugenio Barba.

Grotowskis arbejde kan inddeles i fire adskilte faser: Forestillingens Teater (1959-1969); Deltagelsens Teater (1969-1975); Kildernes Teater (1976-1982) og Objektivt Drama (1983-). En konsekvent rød tråd går gennem disse faser: Nedbrydning af forhindringer. Han udviklede et træningssystem for skuespilleren, som sprængte fysisk, vokal og psykologisk modstand. Han opbyggede sit Teatr Laboratoriums forestillinger ved at nedbryde det traditionelle skuespiller-publikum rumforhold. Da hans forestillinger havde nået højdepunktet gennem skuespillernes udvikling, træning og en ny publikumskontakt, fjernede han den sidste adskillelse mellem skuespillere og tilskuere ved at lade begge parter — på lige fod — deltage aktivt i parateatraliske begivenheder. Med Kildernes Teater forlod Grotowski teatersammenhængen (i betydningen af arbejde med en tekst eller frembringelse af en forestilling) for at studere og eksperimentere med rituelle »forestillingsteknikker« fra ikke-vestlige kulturer. I hans sidste fase, Objektivt Drama, går han et skridt videre i bestræbelsen på at nedrive murene mellem kulturerne. Repræsentanter fra forskellige kulturer samarbejder med ham i Californien og gennem deres fremvisninger forsøger han at nå frem til bestemte tværkulturelle og universelle forestillingselementer.

Forestillingsteater 1959-1969

I forsøget på atter at levendegøre teateroplevelsen og befri den for dens ophobede dødvægt og træghed reducerede Grotowski den til dens nøgne nødvendighed. Han fjernede alt uvæsentligt og stod tilbage med de to eneste uundværlige elementer: Skuespiller og tilskuer. Den metode, han derefter udviklede

for at kunne arbejde med disse elementer, satte dybe spor i moderne teater.

Det polske Teatr Laboratoriums skuespillertræning bestod af gymnastik, akrobatik, åndedrætsøvelser, rytmisk dans, plastisk bevægelse, yoga, maskebrug, pantomime, orientalsk teatertechnik samt øvelser på grundlag af Meyerholds bio-mekaniske system. Men alle disse teknikker og øvelser blev betydeligt forandret og tilpasset Grotowskis særlige formål:

»I vort teater er skuespilleruddannelsen ikke et spørgsmål om at lære noget. Vi forsøger at fjerne organismens modstand mod den fysiske proces og undgår dermed intervallet mellem indre impuls og ydre reaktion. Kroppen forsvinder, brænder, og tilskueren ser en række synlige impulser.« (Grotowski i *Towards a Poor Theatre*).

Resultatet var skuespillere med usædvanlig koncentration og rigiditet i udtryksformen. De skulle være i stand til at fremstille fysiske og vokale handlinger, som lå uden for tilskuerens formåen. Skuespillerens brug af krop og stemme måtte ikke være »dagligdags« eller »naturalistisk«, men udtrykkelig og tilsigtet teatralisk for på den måde at skabe nye relationer med tilskueren. Dette forudsatte en slags deltagelse af tilskueren, ikke aktivt og fysisk, det var skuespillerens opgave, men en anden slags deltagelse, lige så engageret og lige så krævende. Et engagement af tilskuerens mentale, personlige og ubevidste reaktioner på det, han var »vidne« til.

Grotowski fjernede den »fjerde væg«, som traditionelt adskiller skuespiller og tilskuer og skabte et nyt rumforhold mellem dem, som ændredes fra forestilling til forestilling, men som altid karakteriseredes ved tilskuerens umiddelbare, synlige fysiske tilstedeværelse som en direkte del af »scenografien« eller rumarrangementet. Publikums antal var begrænset. Ved Teatr Laboratorium var det altid under hundrede personer. Det var ikke længere et kæmpepublikum af anonyme individer skjult i et hav af mørke, men et lille antal personer,

synlige og nærværende som part i teaterbegivenheden, men dog ikke fysisk deltagende.

Traditionel tolkning af et manuskript blev afskaffet. Teksten blev nu et råmateriale, som hverken fortolkeles eller brugtes på sædvanlig, fremstillende vis. Derimod brugte instruktør og skuespillere det som udgangspunkt for en selvstændig skabelsesproces, som ikke var af litterær men teatralisk art.

»Vi beskyldes for blasfemi. Men ved siden af den kendsgerning, at blasfemi anvendes som teknik, er det den eneste måde at yde fortidens forfattere retfærdighed på. Den fastholder deres levedygtighed ved at bevise, at århundredgamle sandheder stadig er unge.« (Grotowski i *Le Journal de Geneve*, 1962).

I Grotowskis forestilling *Doktor Faustus* fra 1963 anvendtes eksempelvis hvert eneste ord fra Marlowes manuskript, men teksten var omredigeret, ligesom nogle scener var fjernet og nye tilføjet.

Grotowski undgik brug af alle ydre tekniske ting. Skuespillerne frembragte selv alt lys, ingen lydefakter blev styret af en tekniker udenfor. Alle skuespillernes rekvisitter var til stede fra begyndelsen af forestillingen. I denne lukkede verden måtte skuespiller og publikum stole på de midler, der var til rådighed fra starten. Der anvendtes ikke sædvanlige kulisser. Forandringer i scenerummet skabtes af skuespillerne selv og deres rekvisitter. Et visuelt billede ledsagedes næsten altid af et af lyd.

Teatr Laboratoriums grundlæggende arbejdsprincipper i denne periode kan opregnes således: Skuespillernes ufuldkommenhed blev udnyttet, ikke skjult. Kostumer og rekvisitter blev skuespillernes medspillere som en »kunstig forlængelse«. Hver skikkelse blev i høj grad skildret gennem vokale og fysiske midler. Der var ingen kukkassescene, som adskilte, men et eneste scenerum, som direkte fremmede kontakten mellem skuespiller og publikum. Skuespillerne skiftede roller under forestillingen. Sminke var unødvendig. Enhver gestus var

gennemarbejdet. Der var mange hurtige stilsift. Det talte ords suggestivitet var ikke bare et koldt intellektuelt kommunikationsmiddel. Tilskuerens ubevidsthed blev med fuldt overlæg angrebet. Det magiske bestod i offentligt at gøre, hvad der blev anset for umuligt.

Parateater 1969-1975

Den Standhaftige Prins (1969) betød et farvel til Teatr Laboratoriums søgen efter teknisk fuldkommenhed. Den efterfølgende og sidste forestilling, *Apocalypse*, var overgangen til Grotowskis næste arbejdsfase og blev brugt som en magnet til at trække specielt interesserede til parateater. Grotowski definerede det som en ny forestillingsart (i modsætning til at forestille på et teater), hvor strukturerede elementer, tilrettelagt og styret af hans medarbejdere, sammen med spontane hændelser, involverede alle lige aktivt. Alle tilstedeværende i den parateatraliske begivenhed deltog helt og fuldt. Alle fik mulighed »for at gå til det yderste i sin søgen«. (Grotowski ved en pressekonference i oktober 1973 omtalt i *Theatre of Nations* program).

Skridtet til parateater var en naturlig forlængelse af Grotowskis forestillingsorienterede arbejde. Han havde forsøgt at fjerne skuespillerens fysiske, vokale og psykologiske modstand og havde opnået iøjnefaldende resultater. Men uanset denne gennemgribende nedrivning af det traditionelle scene-sal forhold og udskiftningen til en ny foranderlig teatralisk arkitektur eksisterede barrieren mellem skuespiller og tilskuer stadigvæk.

Denne barriere måtte nødvendigvis fjernes for at bane vej for næste logiske skridt i arbejdet:

»På et tidspunkt fandt vi det nødvendigt at fjerne teaterbegrebet (en skuespiller foran en tilskuer) og det, der blev tilbage, var erkendelsen af møde — ikke et almindeligt møde og ikke et tilfældigt møde Denne type møde kan ikke gennemføres på én aften.« (Grotowski i *Theatre of Nations* program, Warszawa 1975).

Adskillige parateatraliske projek-



..... og efter 1970

ter blev iværksat. De forskellige stadier af et bestemt arrangement blev fastlagt og kontrolleret. De enkelte aktiviteter detaljer varierede i overensstemmelse med deltagerens reaktioner og handlinger. Normalt fandt begivenheden sted i naturlige omgivelser (på marker og bakker, i skove og bjerge) med mange timers forskellig fysisk aktivitet (løbe, klatre, synge, messe, danse, musicere). Naturens elementer (ild, vand) blev taget i anvendelse. Forløbet strakte sig over dage og nætter. Som beskrevet af Richard Mennen i *Theatre of Nations'* program:

»(Grotowskis arbejde) synes at være et forsøg på at skabe en sammenhæng, et springbrædt eller lignende, hvorfra det er muligt at indgå en elementær, primitiv forbindelse mellem mennesket og dets krop, mennesket og dets fantasi, mennesket og naturen, menneske og menneske.«

Kildernes Teater (1976-1982)

Dette projekt efterfulgte det parateatraliske arbejde og udvidede de geografiske og kulturelle rammer. Grotowski og hans medarbejdere rejste vidt omkring i Japan, Mexico, Haiti, Bengalen, Vestafrika, hvor de besøgte forskellige kulturgrupper og studerede deres rituelle forestillings praksis og teknik. Projektet kulminerede i sommeren 1980, hvor flere udøvere af de ceremonier, liturgier og ritualer, som Grotowski havde beskæftiget sig med, kom til Polen for at arbejde med grupper af ikke-indviede vesterlændinge. Gennem flere dage arbejdede en bestemt gruppe »studenter« med f.eks. haitiske danse-rytmer, forskellige jagt/løbe teknikker (at løbe gennem en skov med tilbundne øjne, at løbe i mørke), klatre i træer, hvirvle rundt. Et af forskningens mål var at opdage, hvorvidt en bestemt teknik stadig gjaldt, når den overførtes fra en kultur til en anden. Et andet var at nå stadiet for »begynderens kunst«: At være fuldstændig opslugt af nuet, at opleve som barnet for første gang. Endnu et mål var at un-

dersøge, om der var sammenhæng mellem de forskellige kulturers udførelse af ritualer og ceremonier, samt hvilke bestanddele og virkninger, der var fælles for forskellige kulturer.

★ ★ ★

Er der en forbindelse mellem denne forskning og Grotowskis teaterarbejde i 1960'erne? Grotowski i *World Theatre*, Paris, 1966:

»Denne situation — hvor tilskueren indvilliger i selvbetragtning — indebærer en afvisning af vedtagne opfattelser og består snarere i et angreb på tilskuerens psyke end i en intellektuel diskussion. For teatret er i sit inderste væsen ikke en intellektuel kunstart. Det virker gennem »skuespillerens åndeliggjorte legemliggørelse«. Jeg foretrækker at kalde det »legemliggjort åndelighed«. Det påvirker mærkbart ved intens medleven, psykisk spænding, fysiologiske faktorer og skuespillernes vitale udstråling.«

Siden starten i Opole for 25 år siden har Grotowski været interesseret i ritualer i erkendelse af, at primitive ritualer var de første former for drama. Hele samfundet deltog i disse ritualer, som oprindelig var af religiøs natur. På lignende måde lod Grotowski publikum deltage i sine forestillinger gennem 60'erne, omend ikke på samme måde som skuespillerne og prøvede således at genskabe det primitive teaters væsen. At det lykkedes for ham at få tilskuerne til at lade sig engagere, skyldtes skuespillernes direkte form og dristige styrke samt det rumlige forhold, der var skabt mellem skuespillerne og tilskuerne. Han valgte stykker med arketyper. Denne søgen efter det »arketypiske« kan spores også i Kildernes Teater og nu i Objektivt Drama.

»(Det er et spørgsmål) ... om genopdagelse af en meget gammel form for kunst — en form, der eksisterede før kunstens opdeling i »ritual« og »arbejde« og opsplittningen i forskellige discipliner.« (Grotowski i *University of California Items*, 1983).

»Ethvert ritual har sit eget indhold. Hvis jeg kan identificere formen, vil jeg kunne opdage indhol-

det.« (*Los Angeles Times*, 1983).

Grotowskis søgen forekommer stadig lige så væsentlig, som den altid har gjort: At finde ritualets »indhold« for at kunne gennemskue og forstå, isolere og identificere en bestemt bevidsthedsoplevelse, som ophejer det daglige til »en anden« tilstand. I 60'erne udforskede han dette ved at lade skuespillerne udføre fastlagte, specielle, meget præcise og disciplinerede roller på teatervis med en anderledes og levende, men dog adskilt tilskuerrolle. I Parateatret skabte Grotowski situationer, hvor ikke blot skuespillerne, men også tilskuerne var fysisk engagerede i at finde frem til en anden bevidsthedstilstand.

Disse situationer var ikke »frigjorte«, ikke »happenings«, men nøje strukturerede og kontrollerede og selv om der var plads til improviserede reaktioner, var der ingen fornemmelse af gåen amok eller løsluppenhed. Og fra Parateater videre til Kildernes Teater, fjernet fra »civiliserede« vesterlændinges arbejde med moderne verdslige ritualer, til oprindelige kulturer med oldgamle kultur-rodfæstede ritualformer, og etableringen af situationer, hvor deltagende begyndere forsøgte at absorbere visse dele af disse former.

Grotowski i det polske tidsskrift, *Wspolczesnosc*, 1961:

»Der er især et aspekt af opførelsen, der interesserer os og som sjældent er blevet undersøgt: Den bestemte billedassociation, som fremkaldes ved gestus og intonation. Denne form for optræden fremkalder associationsbilleder, som har dybe rødder i den kollektive fantasi.«

Dette synspunkt, som blev udtrykt for 23 år siden, ligger givetvis meget tæt på Grotowskis nuværende interesse i Objektivt Drama.

Objektivt Drama (1983-)

Forskningen og aktiviteterne inden for Kildernes Teater har videreudviklet sig og befinder sig nu i en fjerde fase: »Objektivt Drama Projekt«, som i de kommende år tæn-

kes gennemført i det sydlige Californien. Det ligner på mange måder Kildernes Teater, men er af mere omfattende karakter. De »kilder«, som blev observeret og undersøgt, bliver nu opsamlet og studeret på samme sted. Betegnelsen »Objektivt Drama« er Grotowskis udtryk for det tekniske aspekt af ritualiserede relationer. Et af formålene med forskningen er at finde ud af, hvilke »objektive« virkninger opførelsen af rituelle teknikker har på dem, som udøver dem, ud over de religiøse eller symbolske associationer, de måtte have.

»Jeg ved, at der eksisterer præcise elementer af bevægelse og besværgelse samt udnyttelse af rum, hvis indvirkning ikke altid hænger sammen med meningen af de ord, der siges.« (Grotowski i *University of California, Irvine Journal*, 1983).

Set fra en anden vinkel er projektets formål at »objektivere« den rituelle udøvelse, at finde ud af, om der eksisterer »performative fragments«, forestillingsmæssige brudstykker, som er fælles for etniske, kulturelle eller religiøse grupper og om disse kan udledes og læres, dvs. om de indeholder noget, som kan give genlyd i alle mennesker helt uafhængig af deres kulturelle rødder.

Dette arbejde finder sted på School of Fine Arts ved University of California, Irvine, hvor Grotowski nu er professor. Universitetet har ikke tidligere støttet forskning inden for denne form for kunst. Projektet har fået stillet store ombyggede bygninger i udkanten af universitetsområdet til rådighed. Udøvende mestre i traditionelle ritual- og dramaformer fra hele verden vil komme til Irvine. Blandt de første er en gruppe Sufi-dansere, buddhistiske mantralærere, fra Haiti kommer specialister i »solrytmer« og endelig en dervish fra Mellemøsten.

Fire assistenter er til Grotowskis disposition, alle specialister (bevægelse, rytme, sprog, etc.). De fungerer som tekniske assistenter og analytikere af de rituelle forestillinger for at sikre arbejdets nøjagtighed og virker samtidig som mellem-mænd og instruktører, efterhånden

som arbejdet kommer til at omfatte vestlige deltagere.

I tilknytning til denne forskning etableres der samarbejde med eksperter inden for beslægtede forskningsområder: Antropologi, sociologi, religionshistorie, adfærdssociologi, fysiologi, etc. Endvidere holdes der en række kurser: Lukkede kurser for begyndere og viderekomne teaterstuderende fra Irvine Universitetet og interesserede udøvende kunstnere. Åbne, offentlige kurser for en række »gæstedeltagere«. I løbet af disse møder udvikles og gennemføres forskellige »Objektivt Drama«-modeller, som sammensættes af fællestrækkene for rituelle handlinger i forskelligartede kulturer, og som er gennemskuelige for medlemmer af dem alle.

»Vi ønsker at vise arbejdet til en lille gruppe tilskuere, som derpå opfordres til at efterprøve det på deres eget niveau, inden for rammerne af deres formåen og uden at bryde deres begrænsning.« (Grotowski i *Los Angeles Times*, 1983).

★ ★ ★

I en præsentation af projektet siger Grotowski i *Los Angeles Times*:

»Alle fortalte mig, at Californien er et meget nyt sted. Men havet er gammelt, bjergene er gamle. På dette nye sted finder vi noget, som er meget gammelt. Vi kan håbe på at finde en meget gammel form for kunst, kunst som et middel til kundskab hvor ritual og kunstnerisk skaben gik ud på et. Hvor poesi var sang, sang var besværgelse, bevægelse var dans. Usplittet kunst, om I vil, som havde en umådelig stærk påvirkning. Ved at nå frem til den, uden tanke for dens filosofiske eller tekniske motivation, vil enhver af os kunne finde sin egen sammenhæng.« □

Oversættelse Dorthe Kærgaard.

RICHARD FOWLER er uddannet i Canada og nu leder af The Canada Project under Nordisk Teaterlaboratorium i Holstebro. Han har ved flere lejligheder deltaget i Grotowskis projekter.

Repertoirenyt er en løbende orientering om tilføjelser, ændringer og korrektioner i forhold til det repertoire, der er anført i repertoirebrochuren TEATER 1984-85 («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.

Cirkus Tusindben

Mosevej 52, 2860 Søborg
Tlf. 01-56 55 91

I Professor Labris fodspor

Cirkus Tusindben spiller forestillingen *I Professor Labris fodspor* og fortæller den virkelige historie om gøglernes spændende, men også hårde liv. Der vises mange søde og spændende gøglernumre, der udføres af Hermann Hermanto og prinsessen af Rabarberland. Endvidere spiller Hermann på sit berømte one-man-band en teaterforestilling med to rigtige gøglere.

Forestillingen varer 1 time.

Aldersgruppe, tilskuerantal og pris efter aftale på tlf. 01-56 55 91.

Comedievognen

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

Kys uhyret

— et eventyr for de 3-8 årige

Kys uhyret er en forestilling, der har alle eventyrets spændende og mystiske ingredienser.

En meget rig mand bliver pludselig fattig, og det er jo ikke så nemt, når man har været vant til at være rig.

Et uhyre, der ikke er nær så uhyrligt, som man kunne forvente af et uhyre, bliver forelsket i den yngste datter.

To søstre, der ikke er nær så søde, som man kunne forvente sig af søskende.

Et slot, der bliver ved med at være et slot.

En rose, der spiller en meget vigtig rolle.

Og en slutning, der ikke kan komme helt overraskende for dem, som følger med i historien.

Comedievognens nye småbørnsforestilling er den første, teatret har produce-

ret, efter at vi har været så heldige at få børnebibliotekarernes kulturpris.

Turnéperiode: foråret 85

Pris: 2.000,- + moms 440,-, ialt kr. 2.440,-

Jytte Abildstrøms Teater

Riddersalen, Allégade 7-9
2000 København F
Tlf. 01-87 18 19

Suttungs Mjød

Suttungs Mjød handler om den første krig i verden, den mellem Aserne og Vanerne. Ud af den efterfølgende fredsslutning opstår skjalden Kvasir — verdens første skjald.

Da Kvasir fortæller om verdens skabelse og Ragnarok, bliver han dræbt af to jætter, der senere påstår, at han blev kvalt i sin egen visdom.

Kvasirs blod bliver forvandlet til en mjød, der kaldes Skjaldgaven. Den opbevares af jætten Sutting og dennes datter Gunlød.

Odin hører om drabet på Kvasir og ser sig nødsaget til at skifte navn, begå mened og dræbe for at få fat på Suttungs Mjød — Skjaldedrikken!

Suttungs Mjød er en gade-, park- og torve-teaterforestilling. Der er 6 skuespillere og to musikere med i dette maskespil. Forestillingen skal spille i hovedstadsområdet og landet rundt i perioden 15/6-7/7 og 1-12/8 84.

Mosaik Teatret

Koldingvej 5, 6760 Ribe
Tlf. 05-42 48 10

Vil du høre min sang

Helle og Lotte er to helt almindelige slyngveninder, som en dag på deres legeplads finder en forladt kuffert.

Efter megen snak, og fantasirig, godmodig drilleri, frem og tilbage, får de endelig samlet mod til at se, hvad der er i kufferten. Kufferten indeholder mange underlige ting og sager, heriblandt også nogle musikinstrumenter.

Pigernes fantasi begynder at sprudle og giver anledning til at en leg på godt og ondt begynder. Legen udvikler sig efterhånden til den rene skinbarlige konkurrence, som nødvendigvis må ende i en form for opgør, hvor pigernes venskab sættes på alvorlige prøver.

Det er en forestilling, som bruger gamle kendte børnesange, Halfdan Rasmussens børnerim og en masse kommunikation med publikum. Kort sagt en forestilling som alle får glæde af.

Forfatter: Ib Voss

Medvirkende: Ulla Veje og Nina Warming



Fra en plakat for Jytte Abildstrøms Teater.

Varighed: ca. 45 minutter
Tilskuerantal: 60 børn
Spilleplads: 4x3 meter
Turnéperiode: fra 10. september 84
Pris: kr. 2.150,- incl. moms

William McFetrich

Svanemosegårdsvej 15, 3. tv.
1967 København V
Tlf. 01-39 00 37

Rettelse til den røde brochure

Honoraret for Cirkus i bondegården og Den store detektiv af William McFetrich er kr. 1.600,- + transport.

Teater Papiňak

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

Teater Papinak har fået den ære at repræsentere Danmark på den internatio-

nale mime-festival i Prag i efteråret 1984. I den anledning samproducerer Papinak og Branićke Divadlo Panomy forestillingen *Papinak the Barber* med Jan Kratochvil som instruktør og forfatter og Pavel Linhart som producer.

Grundet denne begivenhed er teater Papinak desværre nødt til at afsige sig alle former for engagement ind til november, men der findes endnu få ledige dage ligesom i december 1984.

skuerne sammen med de to spillere slutter spillet af.

Tilskuerantal: max. 60
Aldersgruppe: 7-12 år
Arbejdskraft: to spillere
Pris: 1.755,- kr. + moms 395,- kr., ialt 2.150,- kr.

skab teater

Ringgade 153, 2.tv.
6400 Sønderborg
Tlf. fra 1/9-84: 04-43 06 08

skab teater 3: Stik a'

Et skab bliver udgangspunktet for forestillingen. I det bor Sven. En tidligere mesterbokser. Alt er uden problemer. Men en dag — næh, det var en tidlig morgen. Meget tidlig. — Dukker en knægt op. De to bliver venner efterhånden som de får fortalt hinanden om deres liv.

Men hvad nu

Forestillingen lægger op til at til-

JAN ZANGENBERGS TEATER

STATIONÆRT, Børnestrømsgade 7, tel. 01-14 00 00 (10-18/00) 02-27 38 10

»Troldtøj«



Fra midten af september spiller vi en ny forestilling. Den handler om et lille sødmodigt barn, der bliver sendt til en anden skole, og som bliver udsat for en masse uvenner og har kun lyst til at drille hinanden. Men i slutningen af stykket er de begge blevet klogere. Nu kender og forstår de hinanden. Generationskløften er overbrundet!

Aldersgruppe: 3-4 — 10 år og voksne

JAN ZANGENBERGS TEATER

OPSPILLENDE over hele landet. Reserveret og alle oplysninger: tel. 01-10 22 47 (jfr. 18/00) tel. 01-14 00 00

BØLLEFRØ

I efterårsperioden spiller vi komedien om Bøllefrø, en halvvolet pige, og om den gamle, gnavne mand. I begyndelsen taler de helt forbi hinanden, de bliver frygtelig uvenner og har kun lyst til at drille hinanden. Men i slutningen af stykket er de begge blevet klogere. Nu kender og forstår de hinanden. Generationskløften er overbrundet!

Aldersgruppe: 3-4 — 10 år og voksne

JAN ZANGENBERGS TEATER

STATIONÆRT, Børnestrømsgade 7, tel. 01-14 00 00 (10-18/00) 02-27 38 10

»Troldtøj«



Fra midten af september spiller vi en ny forestilling. Den handler om et lille sødmodigt barn, der bliver sendt til en anden skole, og som bliver udsat for en masse uvenner og har kun lyst til at drille hinanden. Men i slutningen af stykket er de begge blevet klogere. Nu kender og forstår de hinanden. Generationskløften er overbrundet!

Aldersgruppe: 3-4 — 10 år og voksne

JAN ZANGENBERGS TEATER

OPSPILLENDE over hele landet. Reserveret og alle oplysninger: tel. 01-10 22 47 (jfr. 18/00) tel. 01-14 00 00

BØLLEFRØ

I efterårsperioden spiller vi komedien om Bøllefrø, en halvvolet pige, og om den gamle, gnavne mand. I begyndelsen taler de helt forbi hinanden, de bliver frygtelig uvenner og har kun lyst til at drille hinanden. Men i slutningen af stykket er de begge blevet klogere. Nu kender og forstår de hinanden. Generationskløften er overbrundet!

Aldersgruppe: 3-4 — 10 år og voksne

Jan Zangerbergs Teater

Opsætningen af Jan Zangerberg Teaters sider i den røde teaterbrochure kan give anledning til misforståelse. Det skal derfor understreges, at forestillingen *Troldtøj* er teatrets opsigende forestilling (turnéperiode medio september — primo december 1984), mens forestillingerne *Bøllefrø* og *Den forunderlige rum-vandrer* kun spilles stationært.

Det internationalt sammensatte teaterværksted *Den blå Hest*, Århus, er ikke blevet indfanget af de internationale teaterfestivals skyggetilværelse, selv om de ofte optræder i udlandet. Den blå Hest viste sine forestillinger overalt herhjemme, hvor der er bud efter dem. Og teatret var med på de danske festivaler i Odense (nov. 83), Bornholm (april 84) og Århus (maj 84). Her viser værkstedet, hvis mål er udforskning af skuespillerens og teatrets grundlæggende udtryksmidler, deres resultat af arbejdet med Kafkas »Amerika«. I modsætning til »Processen« har »Amerika« sjældent været genstand for teatral bearbejdelse. E.A.



Få, men gennemlevede forestillinger.



Forestillingerne gror og modnes i uforstyrret opvækst.



Skuespilleren modnes gennem den modstand han/hun møder.

I 1968 udkom en af de væsentligste bøger inden for vor tids teaterlitteratur: Jerzy Grotowski »Towards a Poor Theatre« med forord af Peter Brook, mens redaktion og noter blev varetaget af Eugenio Barba.

»Towards a Poor Theatre« er siden blevet oversat og udgivet i Frankrig, Schweiz, Grækenland, Italien, Japan, Jugoslavien, Mexico, Spanien, Tyskland samt på licens i England og USA.

I Skandinavien har »Towards a Poor Theatre« været udsolgt i flere år. Nu kommer Odin Teatret med et nyt oplag, samtidig med at interessen for Grotowskis tanker er stigende over hele verden.

I sit forord skriver Peter Brook bl.a.:

»Grotowski er enestående. Hvorfor? Fordi ingen andre i verden, så vidt jeg ved, ingen siden Stanislavskij har udforsket skuespillerkunsten, dens karakter, dens mening, hvad der ligger i dens på én gang mentale, fysiske og følelsesmæssige processer, så dybt og gennemgri-

bende som Grotowski.«

TOWARDS A POOR THEATRE
262 s., 97 ill., kr. 147,50.

Bestilles hos: Odin Teatret, P. O. Box 1283, 7500 Holstebro, Danmark.

I 1981 udgav den norske teaterprofessor Viveka Hagnell en 500-siders rapport om teater for, med og af børn. Den var resultat af et flerårigt projekt og involverede en række svenske og norske børneteatergrupper og teateraktiviteter med børn. Jørn Langsted, institut for

dramaturgi i Århus, omtalte udførligt rapporten i Børneteateravisen nr. 36/82. Han karakteriserede den bl.a. som fantasifuld og nytænkende forskning i børneteater, men i en ujævn tæppe af en rapport, præget af den hurtige offset-tekniks værre sider.

Nu er rapporten bearbejdet og udgivet som bog i Sverige under titlen: »Barnteater — myter och meningar« — og de formelle indvendinger kan trækkes tilbage. Et kapitel om børneteateret i historien med europæisk udsyn er føjet til.

Som børneteaterforskning er Hagnells arbejde fortsat enestående i Skandinavien.

Viveka Hagnell: Barnteater — myter och meningar — Liber 1983.

BETYDNINGSFULDE GENUDGIVELSER

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. 70,- 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!

44

BREV

Herved bestiller jeg:

- ☐ sæt plakater à kr. 70,-
- ☐ 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