

DYADE

Nr. 3 — 1981 (Dobbelnummer)

Løssalg Kr. 25,—



TEATER eller vernehjem

Artikler av: Kjetil Bang-Hansen, Peder W. Cappelen, Klaus Hagerup, Edvard Hoem, Tom Remlov, Dag Simonsen, Hans Svelland, Erik Pierstorff.

DYADE

Dyade drives på idealistisk basis. Ingen mottar økonomisk godtgjørelse for bidrag. Eventuelt overskudd går til organisasjonen Acems arbeide for menneskelig vekst.

Dobbelnummer.
3 1981 13. årg.

**Tidsskrift for kultur, filosofi,
psykologi, samfunn.**

Utgitt av Dyade forlag med støtte fra
Norsk Kulturråd.

Adresse: Frimannsgt. 22, Oslo 1
Telefon: (02) 20 29 59
Postgiro: 2094 233

Utkommer med seks nummer i året.
Abonnement koster kr. 60,- og løper til
skriftlig oppsigelse foreligger. Etter-
trykk bare etter avtale med redak-
sjonen.

I redaksjonen: Carl Henrik
Grøndahl (ansv.), Torbjørn Hob-
bel, Are Holen og Anders Lind-
seth.

I administrasjonen: Jørn Bak-
ken, Bibbi Juell, Christian Rafn
og Helen Tanner.

Dyade er trykket hos
S. Bern. Hegland, Flekkefjord.

I dette nummer:

	Side
Tom Remlov: Kvalitet og teater	4
Kjetil Bang-Hansen: Bulletin fra et sandslott	18
Hans Svelland: Teatret og velferdskrisen	27
Dag Simonsen: Privat støtte – en uting?	33
Erik Pierstorff: Det ubevegelige teater	36
Klaus Hagerup: 70-åra i norsk teater	44
Edvard Hoem: Dramatikaren og teateret	56
Peder W. Cappelen: Ordet i teatret	66
Kjetil Bang-Hansen: «Coriolanus» på Rogaland Teater	70

TEATER ELLER VERNEHJEM?

Teater er en merkelig skabelon. På sitt beste kan det som ingen andre kunstarter røre ved selve grunnfjellet i oss, gi en total livsopplevelse. På sitt verste er det en svinedyr likegyldighet.

Teater er merkelig fordi det forutsetter organisasjon. En komponist kan uavhengig av andre følge sin egen døgnrytme når han arbeider. En maler kan benytte sommernattens lys, og før en stor utstilling kan han male så døgnet nesten går i ett. Ingen bryr seg. De som uttrykker seg gjennom teatret, er avhengige av andre, og samkvem mellom mennesker er velordnet i vårt samfunn. Det innebærer f.eks. at skuespillerne før en stor premiere ifølge sitt eget regelverk bare får lov til å ha et begrenset antall lange prøver.

Teater er også merkelig fordi det ikke kan fø seg selv. En forfatter kan leve av sine bøker skriver han godt nok, en maler av sine malerier. De som skaper teater i Norge idag, kan umulig leve av det de skaper – uansett hvor mange forestillinger de selger. Teatret trenger økonomisk støtte for å overleve – og ikke småpenger heller.

Nettopp dette – at teater forutsetter både organisasjon og økonomisk støtte – fører med jevne mellomrom inn i uføre. Dagens norske teater befinner seg akkurat der.

Det er disse flokene vi forsøker å tydeliggjøre i dette temahefte av Dyade. Tittelen er ment å være tvetydig – den spiller både på organisasjonsveldet i teatret og på det valg politikerne står overfor.

Redaksjonens hensikt har ikke vært å gi entydige svar. Tvert om. Vi har hentet artikler fra ulike poler i norsk teater – ulike både når det gjelder teatersyn og posisjon i systemet. Flere av artiklene har vært holdt som innlegg på seminarer eller stått på trykk i andre sammenhenger. Vi har sett det som en viktig oppgave å samle dem her i en litt mer bestandig form – ikke minst fordi norsk teater fortsatt mangler et forum, et teatertidsskrift.

Samarbeidsformene og de problemer de skaper, er et sentralt tema både for Dagbladets teateranmelder Erik Pierstorff og for teatersjef Kjetil Bang-Hansen. Sistnevnte hevder at tiden nå er inne for en helt ny teatermelding – og at det haster. Hans diagnose av norsk teater lyder slik: Pasienten virker slapp, har underlige symptomer og forbløffende lite feber.

Kommunalråd Hans Svelland representerer teatereierne – i dette tilfelle Oslo Kommune. I sin artikkel er han opptatt av finansieringen og hevder blant annet at teatrenes bidrag til å komme seg løs fra uføret må være å lage bedre og fremfor alt billigere forestillinger. Han antyder også at privat finansiering må være en mulighet, avsetning med skattefrihet til kulturelle formål.

Nettopp privat finansiering – hvorfor er vi så redde for det? – er spørsmål Dag Simonsen, salgssjef på Oslo Nye Teater, skriver om i sin artikkel.

Det rent praktiske teaterarbeide er viet stor plass i dette Dyade. Edvard

Hoem deler sine personlige og unektelig nok så slitsomme erfaringer som dramatiker. Han viser til at dramatiker kan bli en gjøkunge på teatret – skal vi utvikle norsk dramatik, er gjensidig faglig respekt en vesentlig forutsetning. Hans artikkel ble opprinnelig holdt som innlegg på et dramatikerseminar i desember 1979.

En anne dramatiker, Peder Cappelen, har blant annet markert seg som en ordets finsmed, og i en artikkel holdt som innlegg på Teaterskolens språkkonferanse i februar 1976, tar han for seg ordets plass i teatret.

En tredje dramatiker, som også er skuespiller og instruktør, Klaus Hagerup, gjennomgår først 70-årene i norsk teater og setter deretter opp endel faglige kriterier for skuespillere. Hans artikkel har vært publisert i tidsskriftet Røde Fane.

Også Kjetil Bang-Hansen gir oss innblikk i arbeidet på scenen. I en artikkel redegjør han for utgangspunktet

for og erfaringene med oppsetningen av det som kom til å bli et høydepunkt i norsk teater sesongen 80/81: Shakespeares *Coriolanus* på Rogaland Teater.

Fra alle fløyer innledes 1980-årene med krav til kvalitet, men få har våget seg utpå for å drøfte hva kvalitet egentlig innebærer. Tom Remlov, som er dramaturg og instruktør ved Rogaland Teater, gjør det i sin artikkel. En av hans konklusjoner er at vi i vårt behov for å finne tilbake til et ekte og livskraftig teater må erkjenne at frihet og trygghet alltid vil stå i spenningsfylt motsetningsforhold til hverandre.

Fra alle fløyer uttrykkes også behov for debatt om sentrale teaterfloker. Den drøftelse som preget 1970-årene om styreformer – teatersjef eller allmøtestyring – forekommer etterhvert nok så perifer. Det er redaksjonens håp at dette Dyade kan bli en nyttig dokumentasjon i den videre fokusering.



Carl Henrik Grøndal

KVALITET OG TEATER

En påpekning av de kvalitetskrav både skuespillere og tilskuere vil kunne enes om – dersom de «satser sin personlighet».

Av Tom Remlov

Norsk kulturliv innledet åtti-årene med å tørke støv av kvalitetsbegrepet. Etter vel et ti-år med kvantitet og budskap som herskende kriterier, er kvalitet igjen blitt gangbar mynt.

Som så ofte ellers er det litteraturen som har ført an i debatten, og foreløpig siste runde sto i Aftenposten ved årsskiftet, etter en dobbeltkronikk av utrettelige Stein Mehren, der han gjentok sitt syn på kvalitet som «et objektivt fenomen som vi bare kan være på vei mot gjennom personlig tilegnelse, utvikling, fordypelse og inderlighet».

De tanker jeg i det følgende har gjort meg om kvalitet og teater er avfødt av litteratenes debatt, og står ikke minst i gjeld til Mehrens synspunkter.

Da polemikken i Aftenpostens spalter kom på hell, prøvde redaksjonen å utvide perspektivet til også å omfatte film, teater og billedkunst. Men det ble med forsøket. Sett fra teatersynspunkt er ikke egentlig det så forbausende. Riktignok er det få teaterfolk som under sytti-årenes svøpe har villet føre noen særlig høylydt diskusjon om kvalitet – men *kravet om kvalitet* er likevel alment akseptert. Ja, selv da sytti-årene toppet seg også i teatret og det ble streik, var begge parter like nøye med å skille mellom fagpolitikk og scenekunst. «Det er klart skuespillere skal være oppsigelige» het det hos de streikende. Og teatersjefene har iallfall ikke ennå protestert på sine åremålskontrakter. Ikke at lønn og strev ikke har noe med hverandre å gjøre, men i utgangspunktet lar de seg bare drøfte adskilt: skuespilleren som medlem av velferdssamfunnet på den ene siden og skuespilleren som fortolkende kunstner foran et publikum på den andre.

Går man så teaterfolk nærmere inn på klingen, vil man finne at det ikke bare er kravet om kvalitet de har felles. I forbausende stor grad vil det også være enighet om hvor kvalitet er å finne – dersom diskusjonen om en forestilling får utvikle seg fritt og personlig. Det samme kan knapt sies å være tilfelle blant forfattere, og jeg tror årsaken til denne forskjellen mellom litteratur og teater er like enkel som den er illustrerende.

Teatret har skuespilleren som sentrum. Det er en kunst der *det levende menneske* er både gjenstand og medium, eller om man vil: både melodi og instrument. Det som utspiller seg på en scene vil alltid i siste instans måtte dreie seg *om* mennesket (uavhengig av symbolikk og assosiasjoner), og det må levendegjøres *av* mennesker. For å sitere Aristoteles: «Dramaet er etterligningen av en handling gjennom handlende mennesker». Litterære grep som en beskrivelse, et landskap, en stemning er altså i seg selv ikke tilstrekkelig til å skape dramatikk.

På samme måte lar teatret seg også enklest definere som et møte mellom levende mennesker – et møte mellom tilskuer og aktør i tid og rom. I dette møtet, denne *fellesopplevelsen*, ligger teatrets primære egenart. Selv en musiker – som vanligvis opptrer med tilhørere – kan man utmerket godt tenke seg i full kunstnerisk utfoldelse alene med sitt instrument. Men en skuespiller i enerom er en ren selvmotsigelse. Russeren Meyerhold – en av vårt århundres store instruktører og teaterteoretikere – har sagt det slik: «Teatret oppstår først i det øyeblikk det gis et ekko nede i salongen av det som foregår oppe på scenen».

DELTA I AVTALT SPILL

Litteraturens produkt – boken – er ikke i behov av noe slikt ekko for sin eksistens – den befinner seg på hyllen enten den leses eller ikke. Tydeligere: i litteraturen eksisterer ikke noe felles øyeblikk. En bok er en *dokumentert* opplevelse: forfatter og leser møtes aldri. De kan derfor bare indirekte oppfylle for hverandre det kvalitetskrav Mehren med rette stiller til dem begge, om «å satse sin egen personlighet». Av den grunn vil et ettertankens bleke gjenskinn alltid lyse over litteraturen, og mye uvisshet om kvalitet kan oppstå. I teatrets møte er derimot den umiddelbare satsningen av den egne personlighet selve forutsetningen – og dét både for tilskuer og skuespiller.

Tilskueren kan ikke som leseren kontrollere sin opplevelse,

f.eks. slippe kunstverket inn på seg i tilmålte, håndterlige doser. Idet mørket senker seg i salongen, må han være villig til å tre ut av sin egen private verden og åpne seg for en gruppe fremmede menneskers virkelighet – med de farer for skuffelse og håp, frykt og fryd, tvil og tro dette innebærer. Tilskueren må være villig til å delta i teatrets avtalte spill og utlevere seg med sine tårer og sin latter, – og derigjennom være med på å forme det som skjer. Og mens leseropplevelsen er individuell og innadvendt, er teatersalongens fellesskap ikke bare en spore til, men et *krav* om å gi seg hen til en verden utenfor sin egen. For melder tilskueren seg et øyeblikk ut underveis mot teppefall – forbeholder seg, sovner eller hva det måtte være – da reduseres straks teatret til et meningsløst rituale, der noen stakkars mennesker mot betaling løper rundt med sine pappneser og tomme fakter. Uten tilskuerens personlige engasjement dreier det seg ikke lenger om teater. «Teatret er også avhengig av publikums vilje til å skape med», sier Meyerhold samme sted. Derfor er da også et teaterbesøk en ganske annerledes krevende opplevelse enn det å lese en bok, eller enn et kinobesøk, for den saks skyld.

I sitt forsøk på å betegne den sanne kvalitets objektive karakter, skriver Mehren: «Våger man seg dypt nok ned i det personlige, da kommer man ned til det som er felles for alle». Men mens dette vel forblir ubestemmelig i litteraturen, er det *utgangspunktet* for skuespillerens kunst. For skuespilleren gjelder det derfor i enda høyere grad enn for tilskueren å være tilstede med hele sin personlighet. Han må ikke søke tilflukt i rutiner og tricks. Han står på scenen for å dele sin opplevelse med publikum i salen, og den lar seg ikke dele om han ikke selv er i stand til å *gjenoppleve* den, der og da. Han må kontakte tilskueren med «sitt skapende sentrum», som Mehren kaller det. Gjør han ikke det, dreier det seg igjen ikke lenger om teater. Da reduseres kunsten til en selskapslek. I beste fall går publikum da i pausen. I verste fall – og det er som regel det som dessverre skjer – blir de høflig sittende.

Men det er her vel å merke ikke snakk om noen ekstatisk selvsuggesjon hos skuespilleren, der scenens verden blir like virkelig som livet utenfor på gaten. Alle vet jo at det er den samme skuespilleren som spiller Hamlet kveld etter kveld, til tross for at han altså dør i siste scene. Hva det gjelder, er for skuespilleren å *gjenoppleve sitt forhold* til det som skal levende-



Bertolt Brecht, knytter seg til tysk, moraliserende tradisjon i sine lærestykker. Har øvet stor innflytelse på moderne norsk dramatikk fra Jens Bjørneboe til Klaus Hagerup.

gjøres – med de farer for nyoppdagelser og forandring som en hver ekte opplevelse innebærer.

På den annen side kan kanskje et slikt kategorisk krav om personlig fordyppelse hos skuespilleren synes å begrense seg til det tradisjonelle realistiske teater – med Stanislavskijs lære om full innlevelse i rolle og situasjon. Det var jo gjennom sitt arbeid med realistiske skuespill – og først og fremst Tsjekov – at Stanislavskij utviklet sin metode, med «det magiske *hvis*» som sitt grunnleggende begrep: en skuespiller må spørre seg – «*hvis* situasjonen på scenen ikke var dikt og illusjon, men sann og reell, og *hvis* jeg var den og den personen, hvordan ville jeg da ha handlet?». I følge Stanislavskij må skuespilleren så arbeide seg ned til sitt eget underbevisste, for derigjennom å oppnå identifikasjon med rollen. Og til dette utviklet han sitt «system», med et begrepsapparat og en arbeidsteknikk som fullstendig har dominert vårt århundres teater.

Som motstykke til denne psykologiserende og naturalistiske metode holdes den tyske dramatiker Bertolt Brechts såkalte «verfremdungseffekt» opp. For Brecht er ikke identifikasjon poenget, men tvertimot *avstand*: skuespilleren må være seg fullstendig bevisst at det er en rolle han spiller, og publikum må «fremmedgjøres», så de bevarer en resonnerende og kritisk distanse til det som utspiller seg på scenen.

Mitt poeng er imidlertid at skuespilleren har et forhold til sitt stoff og står på scenen i egen person enten hans teknikk er den ene eller den andre. Et ypperlig eksempel på dette i moderne

teater er den italienske skuespilleren, instruktøren og dramatikeren Dario Fo. Han bekjenner fritt sin gjeld både til Stanislavskij og Brecht – og til det folkelige, italienske teaters gjøglerttradisjon. Men det teater han skaper bærer hans eget umiskjennelige merke, og karakteriseres nettopp best gjennom en levende, personlig og engasjerende kontakt mellom sal og scene. Fo er kommunist og lar det få bestemme alt han skriver. Men han er også trygg nok på sin ideologi til aldri å la den få komme mellom seg og sitt publikum. Samtidig er han som skuespiller en improvisasjonens mester: han er med andre ord fri nok til å møte publikum med sin egen person.

Det siste Dario Fo har opptrådt med, er en serie monologer under fellestittelen «Mistero Buffo», og et mer rendyrket teater kan man vanskelig tenke seg. Alene på scenen, ganske uten effekter og hjelpemidler av noe slag, fremfører han det ene kompliserte dramatiske opptrinn etter det andre, mens tilskuermasser på opptil ti tusen av gangen fullstendig lar seg hensette til den verden han maner frem av sin fantasi. Ja, selv utenfor Italia, med et publikum som ikke har forstått et ord av hva han sier, har kontakten vært like enorm. Man kan vel derfor trygt si han må ha nådd «ned til det som er felles for alle», for å gjenta Mehrens ord.

Fo er altså en kunstner som til de grader våger sin personlighet i alt han gjør, og både som skuespiller og dramatiker er han like dyrket av folk med de forskjelligste teatersyn. Betegnende nok er det da også tilbake til kjernen i Fos kunst – skuespillerens egen personlighet – det higes på begge fløyer i norsk teater, i den debatten vi har hatt de siste 10–15 årene.

På den ene side er demokratiseringsbestrebelsene egentlig en kamp for kunstnerens selvbestemmelse, skuespillerens rett til å delta i hele den prosessen som fører fram til den ferdige forestilling. På den annen side er kampen mot regelverk og arbeidstidsbestemmelser i siste instans et forsvar for kunstnerens rett til å våge, til å følge sin personlige impuls. I begge tilfelle dreier det seg til sjuende og sist om frihet, og om kunstens vesen som personlig utfoldelse. Når det likevel blir konflikt i norsk teater har naturligvis det både ideologiske og estetiske årsaker også, men først og fremst skyldes det at teatret som kollektiv kunstart fordrer organisasjon, og derfor må bale med velferdsstatens problem nr. 1: problemet med å forene frihet og trygghet.



Dario Fo fremfører «Mistero Buffo». – Mer rendyrket teater kan man vanskelig tenke seg. Opptil ti tusen ad gangen lar seg hensette til den verden han fremmaner av sin fantasi.

Ser man derimot på Dario Fos teater er han neppe plaget av hverken arbeidsmiljølov eller subsider i sitt arbeid, og mon tro om ikke også vi her i landet – i vårt behov for å finne tilbake til et ekte og livskraftig teater – må erkjenne at frihet og trygghet alltid vil stå i et spenningsfylt motsetningsforhold til hverandre?

LEVENDE ELLER DØDT MØTE?

Jeg har i det foregående søkt å klargjøre og illustrere teatrets egenart som en fellesopplevelse i øyeblikket, der den personlige fordypelse som kjennetegner all kunst, er *direkte* følbart for deltagerne på begge sider av sceneåpningen. Lar det seg så gjøre å utlede nærmere kriterier for kvalitet av dette?

Jeg var tidligere inne på at en teaterforestilling for publikum er en særlig anstrengende opplevelse. Man engasjeres, man «satser sin personlighet», man beveger seg ut på de 70 tusen favners dyp. Dette er farefull ferd, men holder forestillingen mål og opplevelsen fullbyrdes, vil den utløse spontan begeistring. Når noe lykkes, gir det glede, og større glede jo større innsats. Begeistringen, utløsningen, må derfor også bli en endelig målestokk på opplevelsen.

Åstedet for denne utløsningen er applausen, og som foreteelse er den kanskje vår best bevarte levning fra det opprinnelige teater. Teatrets funksjon som lutrende fellesopplevelse var den gang klar, og applausen – denne ekstatiske klappingen i hendene – var nettopp et direkte uttrykk for opplevelsens kvalitet. Problemet er bare at i vårt moderne teater er dette naturlige klimaks blitt redusert til mye av et pliktløp, der både tilskuer og aktør har berøvet hverandre muligheten til å måle sine opplevelser mot hverandre, og dermed så å si fastslå kvaliteten der og da.

I et intervju i et tidligere nummer av Dyade forteller Kjetil Bang-Hansen om en russisk oppsetning han har sett, hvor hovedrolleinnehaveren ikke legger særlig bånd på seg i den store applausen etterpå: «Med hele sin holdning var det som han sa: Ja, var jeg ikke bra? ... Og vi klappet og klappet, mens han svarte oss med sin glede over sitt arbeid, over å ha fått det til.»

Bortsett fra at han ikke som de fleste norske skuespillere var redd for dele sin glede med publikum, er poenget med denne russeren at han *visste* han hadde budt dem ekte vare. Og denne

visstheten er det eneste og endelige holdepunkt en skuespiller har. Innenfor teatret finnes det da også en rekke faste uttrykk for dette målet på kvalitet – riktignok oftest anvendt med motsatt fortegn: han er ikke «nedpå» i dag, han «ljuger», han «spiller», han er ikke «til stede», han «beskriver», han spiller «fra halsen og opp», han er «uorganisk», – osv.

I neste omgang vil denne visstheten også deles av tilskueren. Det ligger i teatrets egenart som møte. Når vi mennesker møter hverandre i det «virkelige liv» – på gaten, i sengen, over et kafébord – vet vi alle om det har vært et ekte møte eller ikke. Det kan fordre mot å innrømme det uekte, men den som har kontakt med seg selv vil alltid vite om et møte var levende eller dødt – «godt» eller «dårlig». Og i teatret kan vi med applausen gi uttrykk for dette.

Men applausen markerer selvfølgelig bare opplevelsens punktum. Teatrets møte er jo i gang fra teppet går opp, og igjen kan man blant teatrets egne folk finne høyst konkrete uttrykk for det som foregår, eller ikke foregår: Det er dødt i dag, kan man høre i skuespillerfoajeen, det tar ikke, det slår ikke over – osv. Og tilskueren formulerer seg gjerne like konkret, selv om han kanskje ikke like lett ville godta at han dermed gir kriterier for teaterkunsten. Men holder en forestilling ikke mål, blir man som tilskuer fort rastløs og urolig, man lar seg irritere av ubetydelige detaljer på scenen eller den vonde stolen man som regel sitter i. Eller man får et ustyrlig behov for røyk, sjokolade og dotur. Og hvor mange har ikke registrert alle hosteanfallene omkring seg i teatersalongen, i det handlingen på scenen et øyeblikk mister taket på en?

Opplevelsenes kvalitet gir seg altså i teatret helt følbare og uunngåelige utslag. Men ikke nok med det. Etter som teaterkunsten har det levende menneske som melodi og instrument, vil jeg også hevde at det gis et sett rent objektive kriterier, med utspring i den menneskelige fysikk. Dette er naturligvis kjetersk tale i dag. Kunsten er subjektiv og derfor en hver objektiv målestokk fremmed, vil den konservative estet si. Og på radikalt politisk hold vil det bli innvendt at kvalitetskriterier må variere med motstridende sosiale og økonomiske interesser, og som sådan være et ideologisk anleggende. Ja, selv Mehren vil etter alt å dømme reservere seg. I sin kronikk omtaler han gjentatte ganger kvalitet som et objektivt fenomen, men avviser en hver tro på

objektive kriterier som «et ektefødt barn av smaks- og behagsrelativismen». Min påstand er derimot at anvendt på teaterkunsten er nettopp smak og behag ikke bare nyttige, men sanne og riktige begreper.

BEHAG KAN DISKUTERES

Når smak og behag i følge barnelærdommen ikke kan diskuteres, skyldes det selvfølgelig at de bare skal ha med vaner og fordommer å gjøre. Utlandinger liker ikke gjetost fordi de aldri har smakt det, nordmenn føler seg egentlig bare vel med ski på beina. Men som begrep i teatret kan behag i aller høyeste grad diskuteres – om vi nå velger å se behag som det som behager, m.a.o. unngår å støte herskende moral, tidens myter og populære ideologier osv. Jeg skal komme tilbake til det om et øyeblikk. Derimot er smak et absolutt begrep. Ikke fordi det er et subjektivt anliggende, men fordi det er noe man enten har eller ikke har – kall det gjerne talent: en innebygget fornemmelse av proporsjon og balanse, et instinkt som forteller når likevekt er oppstått mellom motstridende krefter.

For en hver ytring er i sin essens en brytning mellom krefter. Det gjelder på det fysiske plan, der vi står og går og smiler og snakker i kontinuerlig konflikt med tyngdelovene. Og det gjelder på det kulturelle plan, der konflikten er med rådende konvensjoner.

For skuespilleren på teatret – som har den menneskelige organisme som instrument – betyr det at han umiddelbart vil klinge falskt om han bryter lovene, eller snarere: opphever denne kreftenes balanse. Prøver han å løfte tyngre enn hans fysikk tilsier, rope høyere enn hans stemme kan bære, og til sjuende og sist: agere fortere enn hans hjerte og hjerne kan følge – da jukser han, og det vil *syns*. Det blir i verste fall pinlig, vulgært – som når et menneske støyende feilbedømmer sin styrke, eller – som i de fleste tilfelle – bare uengasjerende, uten at publikum kan sette fingeren på hvorfor. Uansett vil jeg altså kalle det smakløst. Og det er ikke velklang jeg er ute etter. Det er harmoni. De prosaiske vendingene *for mye* og *for lite* uttrykker en absolutt realitet: med for mye salt i gryten ødelegges smaken.

Nå er det enklest å hente eksempler til støtte for en slik terminologi i den fysiske verden, fordi vi der er villige til å godta



Grensene for det sannsynlige og det sanne sprenges stadig. Vårt eneste holdepunkt er vår felles fornemmelse av hva som til enhver tid er fysisk sant. Her er to oppsetninger av «Et dukkehjem». Øverst fra forrige århundre. Nederst: Nationalteatret 1936 med August Oddvar, Lasse Segelcke og Tore Segelcke.

absolutter: en meter er en meter. Men faktum er at den fysiske virkelighet ikke er mindre relativ enn den kulturelle. Vi vet alle at anstendig og akseptabel adferd i dag har adskillig videre rammer enn for bare noen ti-år siden. Slik utvikler kulturen seg. Men når f.eks. Ibsen i sine sceneanvisninger ustanselig lar sine personer vakle svimeslåtte bort til nærmeste møbel i kriseøyeblikk, så er ikke det lenger noen troverdig *fysisk* reaksjon i dag. Og i idretten hopper de høyere og løper fortere hvert eneste år: grensene for det sannsynlige og derfor *sanne* sprenges stadig. Det eneste holdepunktet er en felles *fornemmelse* av hva som til en hver tid er fysisk sant. Er det noen grunn til at vi ikke skulle ha en slik fornemmelse også på det kulturelle plan? Mehren sier det slik: «Kvalitetssansen er en urokkelig sans ... Vi *vet* når noe er vakkert, riktig, godt.» En meter er en meter og en rose er en rose er en rose.

Som fornemmelse lar fenomenet smak seg riktignok neppe nærmere bestemme. Likevel må vi anerkjenne at smak finnes, og at den til en hver tid er absolutt og følgelig objektiv. Og den er nødvendig – for enhver kunstytring: den er et navn på det språk som kan gi utøver og bruker felles opplevelse. Det fortrinn teatret så har fremfor andre kunstarter, er at det alltid vil ha den tilstedeværende menneskelige organisme som målestokk på opplevelsen. Det er f.eks. dette som gjør at man kan se en forestilling på et språk der man ikke forstår at kløyva ord av dialogen (og der opplevelsens rikdom og ens utbytte kanskje begrenses), men der man godt *vet* om dette var *sant* eller ikke – om det hadde kvalitet.

IVARETA FORSKJELLER

Helt annerledes relativt er spørsmålet om behag.

På den ene siden mener jeg da behag i overført betydning, og her ligger kilden til fruktbar uenighet og et mangfoldig teater. Det gjelder reelle ideologiske og estetiske hensyn, som kunstneren lar få prege sin kunst og som tilskueren lar få bestemme sin interesse. Hos begge parter treffes bevisste valg, og poenget er nettopp ikke å gå på akkord med sin egen personlighet – sin erkjennelse, sin overbevisning. En tilskuer med et religiøst syn vil med rette distansere seg fra en forestilling som håner troen, og en skuespiller vil uunngåelig føle seg mer hjemme i én form enn i en annen. Det suksessombruste Tramteatret har fått et

publikum deretter. Og når Hålogaland, Torshov og Rogaland er de etablerte teatre som har markert seg med en profil det siste ti-året, skyldes det at de har valgt seg en kunstnerisk linje, ikke at deres enkeltstående forestillinger nødvendigvis har vært bedre enn andres.

Forøvrig er vel dramatikeren den som særlig får merke konsekvensen av dette «behaget». For en viktig ledetråd når repertoaret legges på et teater vil være følelsen av slektskap med stoffet. Og selv om repertoarene på norske teatre kan synes til forveksling like, så er også de resultat av valg: det finnes jo nok dramatikere å ta av. I land der teatrene ikke er satt til å forvalte velferdsstatens kulturpolitikk, vil dette selvfølgelig være tydeligere. I slike land vil det også ofte være tydeligere hvordan forskjellige publikumsgrupper sogner til forskjellige teatre – og som regel da ut fra en erkjennelse av felles språk og felles syn. Den verdenskjente engelske instruktøren Joan Littlewood syntes hun hadde feilet og forlot det teatret hun hadde bygget opp i Londons East End, da salen begynte å fylles med fasjonabelt vestkantpublikum: hun hadde ikke løyet i sitt arbeid, hun hadde bare fått et annet publikum i tale enn hun ville.

Jeg nevnte tidligere kommunisten Dario Fo. Et poeng med hans eksempel er at det såkalte politiske teater også får liv på scenen gjennom personlig fordypelse. Etter min mening lar det seg derfor utmerket godt gjøre å skille mellom en oppsetningsønskelighet, anvendelighet, relevans, ideologi etc., og dens kvalitet – og med dertil passende kriterier dømme eller prise den. Og ikke minst i dagens norske teater er det viktig å holde dette for øye. Produksjonsprosessen her i landet er så sterkt knyttet til store, statsstøttede, konformerende institusjoner at det blir av avgjørende betydning å ivareta og legitimere forskjeller i *teatersyn*. Vi må ikke forvirre kvalitet med retning, legning eller holdning. Som den misjonerende nasjon vi er, har vi en tendens til det i alle leire, og glemmer at vekst og utvikling skjer gjennom brytning – uenighet og mangfold.

Men som regel brukes jo ordet behag i en mye snevrere forstand enn dette.

De aller fleste av oss vil gjerne både behage og behages, og det som ofte skjer, er at vi lar dette få komme mellom oss og den umiddelbare opplevelse. Det gjelder både i det virkelige liv og i kunsten – vi nøyer oss med en pseudo-opplevelse. I redsel for å

stikke oss ut tyr vi til våre fordommer, i frykt for å måtte forandre oss velger vi minste motstands vei. Vi orker ikke bryet med å trenge ned under overflaten, og vi lar oss kjele for av sentimentaliteten så vi slipper å bale med ekte følelser. Av samme grunn gjør vi oss ofte i våre personlige liv blinde for forskjellen mellom suggesjon og ekthet, mellom et romantisk, narcissistisk forhold og moden, nyansert kjærlighet, mellom posering og engasjement. Slik lar vi oss lett rive med av det notorisk slette og banale, eller vi tuter med tidens ulver – enten det nå er en tåreperser i et ukeblad eller den siste merkesak.

Jeg var jo tidligere såvidt inne på at dette er en mekanisme litteraturen vil være særlig sårbar for, fordi litteraturens opplevelse er annenhånds, med en avstand som gir ettertanken og vanetenkingen et friere spill. Men det er klart at det skjer nok av pseudo-møter i teatersalongen også – når vi som tilskuere ikke vedstår oss vår egen opplevelse, eller ikke gjenkjenner våre egne reaksjoner, ikke tar hensyn til dem. Og betegnelsen «kommerisielt teater» henter sin odiøse klang nettopp fra det pekuniære ønsket om å behage. Det er jo ingen som bestrider teaterfolks rett til å tjene penger på det de gjør, det er svindelen – den falske opplevelse, de åpenbare stener for brød – man påtaler. Endelig finner nok den berømmelige divergens mellom kritikerreaksjon og den profesjonelle kunstners syn mye av sin forklaring i slike pseudo-opplevelser: kritikeren ser det han vil se. (Det er naturligvis ikke kritikeren alene om, men han lever altså av å offentliggjøre det.) For å finne et eksempel hele landet vil kjenne, er det enklest å gå til hybridene Fjernsynsteatret, der f.eks. en serie som «Grenseland» ble møtt med til dels sterke reservasjoner overalt på teaterhold – mens kritikere jublet samstemmig. Her var det åpenbart utenforliggende hensyn – respekt for Sigurd Evensmos romanverk, for fjernsynets store satsning – som fikk farge opplevelsen.

Imidlertid har mitt utgangspunkt for disse betraktninger nettopp vært teatrets unike karakter som levende møte – som en konfrontasjon mellom kunstner og publikum, der begge parter deltar aktivt i øyeblikket og derfor har reell mulighet til å avkle hverandre behagelighetshensyn. I den grad det snevre behaget derfor hersker i teatret, vil det alltid friste en risikabel tilværelse: det kan når som helst bli avslørt, som i livet selv. Her i landet kan riktignok trygghetstrangen lett få et overtak over kunsten



«Grensland» i Fjernsynsteatret – her med Sverre Anker Ousdal og Knut Husebø – en dårlig serie som ble bejublet av kritikere med utenforliggende hensyn?

hos mange skuespillere, og vårt publikum er for veloppdragent til å reagere åpenlyst med fyrop og råtne egg – men muligheten er der!

Teatret er altså en kunstart som først får ekte liv når tilskuer og aktør begge møter åpent med sitt – stiller krav til hverandre om tilstedeværelse, fordypelse og engasjement – og der juks og uredelighet ikke lar seg bortforklare i et forord eller redigere vekk i et studio. Det vil også si at teatret er en kunstart der kvaliteten er en levende realitet. Og det vil igjen si at teatret er en kunstart som aktiviserer, som tvinger menneskene ut av vår tids tiltagende private isolasjon og byr på en fellesopplevelse, uten massesuggesjon og mekanikk. Det er dette som i siste instans gjør det meningsfylt å bruke sin tid og sine krefter, sitt liv, på den såre forgjengelige kunst teatret er: når teppet går ned, er det jo borte. Det er også dette som gjør at man ubeskjemet fordrer økonomiske ressurser av en ganske annen størrelsesorden enn det håndgripelige produkt kanskje skulle tilsi. Teatret er en arbeidskraftkrevende virksomhet, og skal være det!

BULLETIN FRA ET SANDSLOTT

Om industrialiseringen av teaterlivet som paradoksalt nok skjedde samtidig med 70-årenes store frihetskamp i norsk teater.

Av Kjetil Bang-Hansen

Hva skjer i dagens norske teater? Hvilken utvikling er det vårt institusjonelle teaterliv er inne i? Av og til får man unektelig et inntrykk av at institusjonsteatrene knapt utvikler seg overhodet, at deres fremste bevegelse er den langsomme og stillferdige oppløsning. Er det slik? I så fall hvor ligger årsakene til denne oppsmuldring? Hvor kommer den fra denne fornemmelse av slapp likegyldighet, mangel på tro, følelsen av at alt er stivnet, som synes å ha grepet store deler av det profesjonelle norske teaterliv?

Hvis en som sitter innenfor murene skal antyde svar, kan det være nyttig først å minne om at teater er organisasjon. Teaterkunstnere arbeider ikke som de fleste andre kunstnere alene – kan ikke arbeide alene. Vi teaterfolk kan heller ikke som amatørkunstneren sette maleriet på loftet er vi lei det, for så å ta det frem igjen en regnværsdag. Vi kan ikke engang som den profesjonelle tonekunstner skyve noen noter til side for å gripe andre som ledd i en arbeidsteknikk. Teater skapes her og nå, til bestemte tider. Vi er serviceinstitusjoner med øyeblikket som arbeidsfelt.

Teater er organisasjon, og våre institusjonsteatre er i tillegg stat- og kommuneunderstøttede institusjoner. Og det profesjonelle teater er dyrt. Det koster stat og kommune årlig et stadig større antall millioner kroner.

Teatrenes selvdekningsprosent synker og vil p.g.a. vår økonomiske samfunnsutvikling høyst sannsynlig fortsette å synke. (Med mindre billettprisene skrues brutalt i været, hvilket det nå trues med.) Våre utgifter stiger og teatrenes økonomi blir stadig

dårligere. Denne utvikling skyldes delvis meget berettigede krav om bedre lønns- og arbeidsforhold for teatrets kunstnere og øvrige ansatte. Men i utviklingens kjølvann har det fulgt en *industrialisering* av hele teaterlivet som det i stadig større grad er grunn til å rette oppmerksomhet mot.

EN STRENGERE HERRE

Da jeg for endel år siden oppholdt meg i Amerika for å studere teaterpedagogikk, ble jeg overalt jeg kom møtt med spørsmålet: Hvordan unngår dere sensur og utenforliggende påvirkning av repertoaret når teatret er opptil 90% statsunderstøttet? Kan dere unngå det, er det mulig at det overhodet ikke finnes kontroll eller press med hensyn til den kunstneriske drift? Jeg smilte og svarte villig vekk at nei, slik er det ikke i vårt hellige sosialdemokrati. Der er vi frie til å velge vår egen vei. I år var jeg igjen i Amerika og ble atter konfrontert med de samme spørsmål. Nå opplevde jeg det ikke fullt så enkelt å svare. Siden forrige gang var jeg blitt teatersjef, og riktignok har styret aldri lagt seg oppi den kunstneriske drift hos oss, men hva med de øvrige faktorer i form av regler og forordninger som er med på å styre, ja bestemme hva som er mulig å gjennomføre av kunstneriske planer?

Paradoksalt nok er denne industrialisering av teaterlivet som resulterer i en gradvis reduksjon av den kunstneriske handlefrihet, gått fullstendig parallelt med en stor frihetskamp i teatret. I de siste tiår har skuespillerne kjempet den store strid for demokrati og medbestemmelsesrett på sin arbeidsplass. Man trodde nok det var teatersjefen det først og fremst gjaldt å ta knekken på, men vi har våknet opp med enda strengere herre: egne regler og forordninger. Vi har fått innført bestemmelser hvis konsekvens ingen har overskuet og hvis resultat kan bli en langsom kvelning av oss alle.

Det er et faktum at teatrene i de senere år er blitt stadig sterkere bundet av nye arbeidsregler og arbeidsordninger. Dette har ikke bare gjort det profesjonelle teater stadig dyrere, men også vanskeligere å administrere og mindre smidig i møtet med øyeblikkets kunstneriske utfordringer. Vi er underlagt et stadig mere finmaskert regelverk, bestemmelser delvis utarbeidet av andre enn oss selv – bestemmelser som skal regulere også andre



– På alle fronter fikk vi en kamp for demokrati og medbestemmelsesrett. Utviklingen skapte så store motsetninger at uheldige konsekvenser av skuespillernes frigjøringskamp fremdeles knapt kan diskuteres.

typer virksomhet innen teatret enn det kunstneriske arbeid. I likhet med arbeidslivet forøvrig tar derfor planering, administrering, selve organiseringen av arbeidet en stadig større plass. Nær sagt til fortrenghet for arbeidet selv. Den gode forestilling er ikke først og fremst den som oppfyller de kunstneriske håp. Vi har fått nye kriterier: Tidsskjema, arbeidsrammer, produksjonsbudsjett etc.

La oss ta et eksempel: Arbeidsmiljøloven. En lov hvis intensjoner vi alle har nikked andektig til og landet kan føle seg stolt av. Likefullt er en slik lov sprunget ut av industriens behov og overhodet ikke tilpasset teatrets virkelighet. At en sverdsluger må få dispensasjon sier seg selv, men monstro om loven ikke er teatret like fremmed. Ikke i den forstand at et teater ikke trenger et sikkert og godt arbeidsmiljø. Skuespillere og teaterfolk skal også ha del i de sosiale goder og den inntektsutvikling et moderne velferdssamfunn kan gi. Men teatret må likefullt tenne sine

lys når de andre – publikum – kan se dem. Vi skal jobbe når alle andre har fri. Vi *kan* aldri tilpasses samfunnets øvrige rytme. Til gjengjeld har teatrets kunstnere det ufattelige privilegium at liv og arbeid kan bli ett. De har det ikke slik som folk flest at pengene må tjenes ett sted, mens de virkelige interesser og livsmål dyrkes et annet. En fabrikkarbeider kan ikke rusle ned en søndag og starte samlebåndet fordi han ganske enkelt har lyst, eller under arbeidets gang sette båndet i revers og gjøre noe om igjen fordi han personlig er utilfreds med resultatet. Sjelden i alle fall. Vi i teatret kan. Vi drives ikke av prinsippet om at arbeidet er et åk, noe du derfor skal gjøre minst mulig av og til høyest mulig pris. Men trekker vi, teatret og samfunnet, egentlig konsekvensen av dette, av vår enestående stilling? Nei. Industrien er stadig den herskende modell. Teatrets organisasjon, holdning og vokabular tar stadig sterkere farve av den. Og myndighetenes holdning til teatrenes preges også tilsynelatende stadig mer av industrimodellen. Kravet om større effektivitet og øket egeninntekt kan i siste instans bare føre til en form for økonomisk sensur der et visst antall publikumssuksesser pr. år blir tvingende nødvendig.

MED OG UTEN FALLHØYDE

La oss på denne bakgrunn et øyeblikk gå til den motsatte ytterlighet og se litt på Phillippe Petit, linedanseren som Rogaland Teater møtte da vi var på gjestespill ved The New Theatre Festival i Baltimore. Skjønt linedanser – Phillippe Petit har opptrådd hos Barnum & Bailey, og han har gått på line mellom tårnene på Notre Dame i Paris. I New York ville han gå på line mellom de to tårnene på World Trade Center, et av verdens høyeste byggverk. Det fikk han ikke lov til. Men han og en partner brøt seg inn en kveld. I nattens løp strakk de en line fra det ene tårn til det annet, og om morgenen da folk skulle på jobb, satt P. Petit på lina og spiste frokost. Siden gjorde han kunster. Da han gikk tilbake til taket, stod politiet der. De satte håndjern på ham. Men Petit er lommetyv også. Han stjal nøkkelen til håndjernene ut av lommen på politiet og låste dem opp...

Han har en annen spesialitet óg. Gateteater. Da kommer han med en liten svart kuffert, og i den har han tusen ting. Så slår han en krittssirkel på fortauet, og innen denne krittssirkelen lager

han sin forestilling. I kufferten har han en liten enhjulssykkkel som han sykler på, han spenner ut et tau fra en lykttestolpe og lar et par av tilskuerne holde det. Så løpet han frem og tilbake på tauet med fire fakler. Han improviserer med alt som er for hånden og som tilskuerne gir ham: iskrem, paraplyer, barn – som han da sykler med på hodet. Alt ordløst. Kommer det et helikopter over, eller en politibil forbi, lager han en improvisasjon over det. Selv det å motta penger fra folk gjør han til en lek – et mimenummer.

Denne mannen kan vi kalle en «poetisk virkelighetskunstner» – Han tar elementer fra vår hverdags virkelighet og omformer dem poetisk. Jeg snakket med ham. Han sa: «Jeg er hva jeg gjør. Jeg gjør hva jeg er. Dette er mitt liv.» Da jeg så spurte om hvor lenge han hadde tenkt å drive på sånn, svarte han at det visste han ikke, bare at når han var 80 ville show'et hans nok ha utviklet seg og være anderledes enn nå...

Idag må Phillippe Petit representere teatrets absolutte desentralisering – null organisasjon, total kontakt med publikum. Men når vi har snakket såpass mye om den ubeskyttethet som Phillippe Petit og svært mange andre kunstnere *velger*, er det for å se den i lys av hvordan våre scenekunstnere velger å beskytte seg mer og mer mot enhver form for nederlag eller forandring. Men kan man det? Selvfølgelig ikke, og derfor er det bekymringsfullt når vi kunstnere er med på å bygge opp systemer for å oppnå noe intet menneske kan oppnå. Idag er faktisk situasjonen den at en skuespiller svært fort kommer i en posisjon hvor han er bortimot uoppsigelig. Lager han en dårlig prestasjon eller flere, behøver ikke dette bety at han ikke får roller igjen: I teatrets kunstneriske råd vil han ha kolleger som taler hans sak. Likevel vet vi at sikkerhetsnettet kan bli så finmasket, høyden til bakken så lav at gleden over kunststykket forsvinner en dag både for aktør og publikum.

Kunstneren får trygghet. Skaper han ikke da? Men hva med virkeligheten? Er virkeligheten trygg? Og skal ikke teatret skape kunst ut fra virkeligheten? Kan det det dersom teatret representere en lissomverden med all sin trygghet?

Vi er jo oppdradd i troen på en slik trygghet, slik solidaritet. Likevel: Verden er farlig. Det vet vi. Livet er en kamp – ikke om den sterkestes rett, men mot utfordringer. Derfor er det nettopp motstand og muligheter til nederlag som gir mening – arbeids-

glede og identitet. Settes vi inn i et system hvor en viss type utfordringer tas fra oss, der ansvaret for våre handlinger ikke lenger er reelt, da vil vi oppleve denne verden som falsk. Og vi reagerer med apati, ansvarsløshet og til sist aggresjon.

PUBLIKUM – DE ER JO DER

Vil vi forhindre all smerte og alle nederlag, berøver vi oss selv også seiren, gleden ved å skape. Dette i enda høyere grad om vi vil skape kunst. Kunst er basert på uro, ja angst. Hvorfor? Fordi kunsten skal bevege oss. På nær sagt hvilket sprog man velger oppdager en at ordet «bevege» både har en fysisk og en åndelig betydning: rühren, move, røre – mosjon og emosjon. Kunsten skal bevege oss ut mot noe ukjent, nytt. Men den trygghet vi idag tilstreber på teatret, må føre mot ubevegelighet. Og en slags sammenheng må det jo være mellom institusjon og produkt – i dette tilfelle forestillinger?

Stadig flere av oss spør derfor: Hvor lenge kan vi leve i illusjonen om at vår kunst – produktet – forblir upåvirket av de ytre betingelser vi gir den, de omgivelser den skapes i? Hvordan skal vi etterleve kunstens krav om bevegelse, uro og søken innenfor store institusjoner som er styrt av mønstre og regelverk med stadig større orden, trygghet og ro som mål? Hvordan går det med «produktet» vårt når intet utenfra kan komme inn og forstyrre oss?

Men *publikum* kommer jo tross alt inn utenfra? Ja, men på hvilke premisser? Den stadig strengere økonomi er jeg redd vil føre oss inn i større og mer fastlåste abonnementsrammer kombinert med et repertoar som skal gi svar på statens krav om høyere budsjettmessig selvdekning. I Danmark er man forlenget kommet dithen at de fleste forestillinger er solgt og deres spilletid bestemt bortimot et år før de overhodet er laget. En suksess eller en fiasko endrer intet. Da jeg i fjor gjeste-instruerte i Polen etterlyste jeg en dag på prøvene det originale grep som skulle gripe publikum. En av skuespillerne så på meg og svarte: «Publikum? De er jo der de». Og ganske riktig, vi kan nok også komme dit at vårt publikum fraktes med fellesbusser inn til forestillinger de har kjøpt billetter til fordi de er medlem av en perfekt abonnementsordning eller fordi de et år tidligere har latt seg lokke av store navn. Men er dette målet?

Industrialiseringsprosessen, denne følelse av at alt er stivnet til har – godt hjulpet av andre faktorer – tilsynelatende resultert i et sviktende engasjement hos teaterkunstnerne overfor selve teatrets kunst. Teater er ikke lenger det naturlige sentrum i deres liv. Hvordan kan det bli et sentrum når f.eks. en del av Nationaltheatrets skuespillere knapt spiller mere enn én rolle i året? Da *må* jo teatret begynne å smuldre opp innvendig. Og det merkes på scenen – en kan i salen gripes av følelsen av at enkelte bare er stukket innom der tilfeldig. Deres egentlige interesse ligger tilsynelatende utenfor scenehuset: I fjernsynet, film, båt, familie, politikk, hytte...

I dagens situasjon tror jeg faktisk stadig flere av teatrets kunstnere opplever tilværelsen i institusjonsteatrene som livsødende. Det gies for få muligheter til å leve seg selv ut gjennom arbeidet. Men angsten holder dem fast. Og så blir det for mange å skue drømmende over til de friere grupper nettopp frie stilling – vel vitende om at der likevel ikke ligger noen løsning for dem. Selv regionteatrene eller provinsteatrene representerer ingen løsning til tross for at man nok vet at kanskje det mest interessante teater de siste årene har vært skapt nettopp av landets minste institusjonelle teatre: Teatret på Torshov og i all, beskjedenhet Rogaland Teater.

Noe av det mest groteske i det alt sammen er likevel som nevnt at denne størkningsprosess er foregått fullstendig parallelt med den store frihetskamp i vårt teater. Så parallelt at en blir fristet til å kalle det et paradoksalt (?) resultat av frigjøringsprosessen. 70-årene var jo det store ti-år for demokratisering av teaterarbeidet. På alle fronter i teatret fikk vi en kamp for demokrati og medbestemmelsesrett. En kamp som førte til bl.a. opprettelsen av de første rent allmannastyrte teatre. Utviklingen gikk ikke smertefritt og skapte store motsetninger. Så store at uheldige konsekvenser av skuespillernes frigjøringskamp fremdeles knapt kan diskuteres. Og enkelte kretser er tilsynelatende mere opptatt av en fortsatt diskusjon om demokrati enn å søke og belyse f.eks. regionteatrenes bemanningsproblemer og kunstneriske krise – ja teatrenes kunstneriske problemer overhodet. Snakkes det teater skal det snakkes penger og medbestemmelse, kunst gjøres synonymt med intellektuell eller politisk analyse.



– Vi må modig akseptere at dette yrket stiller visse krav, at mennesker selv må velge om de ønsker å gå inn i slitet. Ingen er tjent med at visse krav skjules under dekke av regelverk og trygghet. Teatret dør av det, hevder Kjetil Bang-Hansen. Slik oppfatter tegneren Ulf Aas teatrets situasjon.

NY TEATERMELDING

Finnes det så noen vei ut av det uføret vi har søkt å beskrive? Lett blir det ikke å finne en slik. Vi er jo kommet så godt igang med å sage av den gren vi alle gynger på. Når vi så kan lese i rundskriv fra Norsk Skuespillerforbund at enkelte nå føler tiden inne til å stille spørsmålstegn ved de gamle begrep som f.eks. ordet «begavelse», er vi vel også begynt å ta motorsagen frem?

Kampen for ny vitalitet i norsk teater blir en kamp for å bevare og utvikle dets mangfold. Noen av de største problemer vi sliter med, henger nemlig sammen med en ensretting av teaterlivet. Storparten av våre bevilgninger kommer fra en og samme kilde, staten, som innehar aksjemajoriteten ved våre institusjonsteatre. Hovedtyngden av teatrene ligger dessuten i Oslo, og

den meget sterke fagforeningskamp som er ført innenfor teatret, har hatt teaterlivet i hovedstaden som primært utgangspunkt. Resultatet er blitt en stadig sterkere uniformering av teatrenes struktur, en sentraliseringsprosess der stat og fagforeninger går hånd i hånd. Det er naturlig at det bevilgnings- og organisasjonsmessig slik kan oppfattes enklere, men å gjøre ethvert teater til større eller mindre modeller av hverandre fører til stillstand, epigoneri og frustrasjon. Det vi burde gjøre var å søke og utvikle hvert teater selvstendig, basert på eget miljø, egne ressurser menneskelig og materielt, egen tradisjon og forankring.

En slik utvikling vil være fullstendig avhengig av at man klarer og er villig til å utvikle en organisasjon av teatrene basert på teater som livsform. Vi må være villig til å akseptere at dette yrket er ulikt alle andre.

Visse sosiale goder kan aldri oppnåes eller kompenseres for i teatret, til gjengjeld gies kunstneren verdier av et annet slag. Den eneste måte teatret *egentlig* kan overleve på, er at vi hele tiden søker å bevare evnen til å være en totalengasjerende livsform for de som arbeider der. Slik vi helt selvfølgelig ser andre kunstformer er for sine utøvere. Hvordan oppnår vi det? Vi gjør det i første omgang gjennom at kunstnerne selv søker andre modeller enn den vellykkede industri som ideal for sin arbeidsplass. Vi gjør det gjennom modig å akseptere at dette yrket stiller visse krav, akseptere at mennesker selv må velge utifra egne vurderinger om sin lyst og sine forutsetninger om de ønsker å gå inn i slitet. Ingen tjener på at disse krav skjules under dekke av regelverk og ytre trygghet. Teatret dør av det.

Rent konkret tror jeg tiden er inne for en helt ny teatermelding. Norsk Teaterråd som i sin tid ble opprettet for å holde øye med teatrets løpende utvikling, har åpenbart ikke fullt ut maktet sin oppgave. En helt ny vurdering av situasjon og fremtid er nødvendig. Og jeg tror det haster. Pasienten virker slapp, har underlige symptomer og forbløffende lite feber.

TEATRET OG DEN DOBBELTSIDIGE VELFERDSKRISEN

Kan det tenkes at den fylkeskommunale fattigdom blir så stor at vi ikke kan prioritere behov hos det friske flertall?

Av Hans Svelland

Teater er viktig. Det er viktig fordi det, i alle fall på sitt beste, dreier seg om det som er selve kjernen for det store flertall av oss – godt teater dreier seg om erkjennelse, om det å utvikle seg som menneske. Teater dreier seg om det å leve i spenningsfeltet mellom oss selv og den kultur vi er en del av. Teater skal underholde.

Teaterets oppgave er å holde oss våkne, holde oss levende som mennesker. Det skal vise oss våre verdier, våre konflikter og våre valg. Det skal ikke belære og absolutt ikke forkynne, men gjerne provosere. Det skal hjelpe oss til å erkjenne. Det skal være katalysator for vår egen erkjennelsesprosess.

Dette kan sikkert sies om alle kunstarter, men for meg er teater viktig fordi det går sterkt og direkte akkurat på dette. Møtet mellom kunstneren og publikum blir direkte menneske mot menneske.

Som Carl Henrik Grøndahl så klart uttrykte det i et tidligere nummer av Dyade: Kunst må ikke bare være pynt eller terapi – et botemiddel mot skader. Dens viktigste og egentlige funksjon er det grensesprengende, det erkjennende. Kunnskaper kan overleveres fra en generasjon til en annen, kunnskap kan lagres i arkiver. Det kan ikke erkjennelse. Den må vi kjempe oss til selv, derfor må prosessen fortsette, fordi vi alle må starte fra bunnen i hver ny generasjon.

TRUSELEN

Teateret er i dag truet. Teatrene står overfor truselen om en akutt økonomisk krise, men truselen har også en annen side som henger sammen med den første. Delvis direkte, delvis indirekte.

Denne truselen kommer fra den nye kunstnerrollen – kunstfunksjonærrollen – med oppsigelsesvern, kortere arbeidstid, demokrati på arbeidsplassen, arbeidsmiljøtiltak og ansiennitetsregler. Alt dette er udiskutable goder som alle unner alle og som ingen politiker tør nekte noen. Det er bare det at disse goder truer teatret både kunstnerisk og økonomisk.

At personalutgifter og arbeidsmiljøtiltak er helt avgjørende for kostnadsutviklingen ved teatrene, antar jeg alle er enige om. At den nye kunstnerrollen også er en trusel mot kunsten og dens rolle i samfunnet er heller ikke noen original påstand, men krever vel en viss utdypning.

La meg si det slik: To grupper har et helt spesielt forhold til befolkningen og bør derfor ikke bli offentlige funksjonærer: politikerne og kunstnerne. Disse to gruppene har vel ellers ikke så mye til felles, men de skal begge både tjene og lede folket, begge lever i en form for dialektiske spenningsforhold til almenheten.

Etter mitt syn er kunstnerrollen ikke et borgerlig yrke på linje med tannlege, rørlegger og byråkrat. Kunstnerrollen skal være korrektiv og supplement til alle borgerlige yrker. Kunstneren og borgeren utfordrer hverandre, lever i spenning til hverandre, i et hat/kjærlighetsforhold. I lengden kan ingen av dem klare seg uten den andre.

Det blir ikke bedre kunst eller politikk av at kunstnere eller politikere sulter. Men disse gruppene må finne seg i, hver på sin måte, å leve livet sterkere og farligere enn andre.

Før var kunstnerrollens spesielle situasjon en del av det felles tankegods. Den gang hadde man et spesielt ord som markerte skillet. Man snakket om et «kall». I dag lever vi i de mange små ords tid og tør ikke lenger bruke et slikt stort ord. Vi har mange små meninger, men ingen stor.

Kunstfunksjonærrollen eller «kulturarbeider» som mange ynder å kalle seg, harmonerer med et bilde av kunst som terapi.

Publikum er klienter som skal få plastret sine sår eller meninger som skal korrigeres, ikke selvstendige individer som skal vekkes. Egentlig er det to menneskesyn som støter mot hverandre.

Det er derfor Høyre og andre liberale partier er det frie teatrets sikreste støtte. Livssynspartier som Kr.F. og Marxist-Lenistene vil ha teater med henholdsvis kristen og marxistisk formålsparagraf. Sosialdemokratene vil bruke teateret som redskap på en mer indirekte måte, ved å innlemme det i velferdstatens raskt voksende korps av terapeuter. I tillegg har Arbeiderpartiet sørget for å vedta en sosialistisk formålsparagraf for norsk kulturliv.

Teatret opplever i dag velferdsstatens dobbeltsidige krise. Den består på den ene side i at vi alle er i ferd med å bli pasienter og/eller terapeuter. Vi får en oppfatning av oss selv som klienter som skal hjelpes eller terapeuter som skal hjelpe andre, til et smertefritt liv. Det er en krise i mål og mening.

ØKE EGENINNTTEKTENE

Velferdskrisens annen side er den økonomiske. Produktiviteten synker, omkostningene stiger og utgiftene til det raskt voksende korps av terapeuter er i ferd med å ta knekken på oss. Dette er nøyaktig situasjonen ved teatrene. Truselen om akutt økonomisk krise skyldes deres egen omkostnings-eksplosjon, kombinert med det faktum at teatrenes eier (fylke og stat) selv har fått store økonomiske problemer.

De offentlige subsidier til hvert teaterbesøk er etter hvert blitt så store at de går ut over en hver rimelighet. Hvert besøk på Nationaltheatret ble i 1979 subsidiert med gjennomsnittlig 178 kroner. For Oslo Nye Teater var tallet 103 kroner og for Det Norske Teatret 186 kroner. (Operaen hadde for lengst passert 300 kroner i subsidier pr. billett). Teatrenes egendekning av sine utgifter har sunket fra ca. 50% i 1950 årene til ca. 10 % i 1970 årene.

Teater er viktig og det må prioriteres, men det betyr ikke at teater kan koste hva det vil. La det være tindrende klart at kostnadsutviklingen ved teatrene i dag er helt ødeleggende for dem selv. Det er politisk og økonomisk nødvendig å snu kostnadsutviklingen og å øke egeninntektene. Norsk teaterliv i 80-årene avhenger av om teatrene makter å svare på denne utfordring.



Dette er dagens Nationaltheater som engang var en av våre vakreste og mest representative bygninger og landets stolthet. Salongen er holdt i hvitt, rødt og gult og over dørene til sekestre er plassert medaljonger med rokokkomotiver malt av Dr. Willberg. I dag ser de slik ut.

VI BEKLAGER!

Hilsen fra Nationaltheatret i programheftet til Peder W. Cappелens «Hvittenland» våren 1981.

Det er galt å sette bevilgninger til teater opp mot bevilgninger til sykehus. Helsesektoren er den eneste som på en direkte måte redder liv, men alle samfunnets ressurser kan ikke av den grunn gå dit – særlig når det største mangelen i helsesektoren er styring, ikke penger.

Jeg startet med å si at teater er viktig for det store flertall av oss, men altså ikke for alle. Straks du trenger behandling eller pleie og ikke får det, blir teater unødvendig luksus. Det kan tenkes den fylkeskommunale fattigdom blir så stor at vi ikke lenger kan prioritere viktige behov hos det friske flertall, at vi må kanalisere alle ressurser til de sykeste og svakeste blant oss. Det er fare for at vi for å opprettholde et akseptabelt helsevesen må bygge ned, eller endog nedlegge teatre. Det er den ene truselen. Det er også fare for at teatret gjøres til en del av helsevesenet som en slags «kultur-terapi-avdeling» hvilket kanskje er enda verre, for da er ikke lenger teater så viktig.

Allikevel, mot dette våger jeg påstanden om at det er i krisetider folk søker kunst og trenger den. Symfoniorkestre ble dannet i konsentrasjonsleire. Dårlig helse kan aldri knekke god kunst.

FREMTIDENS TEATER

Med utgangspunkt i teaterets oppgave som katalysator for erkjennelse – videre i det ansvar jeg har for Oslo kommunes økonomi – og det tredje utgangspunkt i redselen for å gjøre kunstnere til funksjonærer med trygghet, men uten kall: Ja, så skulle scenariet av fremtidens teater være nokså gitt. Det kan bli små, enkle scener og relativt små og frie ensembler. Så kan scenene drives på utleiebasis til teatergruppene. (Torshovidéen)

Jeg er ikke et øyeblikk i tvil om at dette er et viktig trekk i bildet av fremtidens teater, både nødvendig og riktig.

Likevel, dette må ikke bli hele bildet. Fortsatt må teater også være høytid og fest. Gjøglenne gateteater eller små, sortmalte rom med alvorlige unge mennesker som skal vise oss vårt egentlige jeg, er ikke alene nok. Vi må ikke la oss overmanne av det smålige i tiden. De sentrale riksscener har sin nødvendige plass og basis i det å produsere det ypperste.

Tillat meg et sidesprang: Mest illustrerende for tidens reduksjonisme, dens puritanske, hverdagslige smålighet, er de kirker vi bygger. Kirken har før vært et tempel som stemte sinnet mot høytid og guddom. Nå bygger vi «arbeidskirker» som stemmer sinnet mot hverdag, mot ping-pong, dugnad og bingo.

Uten sammenligning forøvrig, bør også et teaterbesøk være en begivenhet man forbereder seg til, og rammen rundt forestillingen bør hjelpe oss til å komme ut over det smålige hverdagslige. Teater er viktig, derfor bør det settes inn i en ramme som fremhver nettopp det.

Så har jeg altså ikke noe klart bilde av den vei jeg mener teatret bør gå. Jeg tror ikke det finnes noen enkel måte å parere de truende farer på.

De nærmeste årene vil stille store krav til alle som har ansvar for våre teatre, til teatrenes ledelse og ansatte og til politikerne. For oss politikere må det viktigste være å holde holdet kaldt og se de store linjer. Vi må unngå kortsiktige, krisepregede beslutninger når innstramningene nå kommer. For teatrene er oppgaven å lage bedre og fremfor alt billigere teater. Når kravet om økt produktivitet henger over hver eneste arbeidsplass både i privat og offentlige virksomhet, er det urimelig om ikke det også blir rettet til teaterproduksjonen. Uproduktivitet må ikke bli

oppøyet til kunst i seg selv. Det skal ikke bli lett for noen av oss. Sterke pressgrupper drar til alle kanter, interessegrupper som har som mål å tjene én eller noen få særinteresser. Ingen av dem sloss for helheten. Mye vil avgjøres av hvilke pressgrupper som er sterkest.

Mange kan hindre at noe blir gjort, få kan gjøre noe.

Til slutt bare en oppsummering og utdyping av konkrete ting jeg mener allerede nå avtegner seg som nødvendige:

1. Teatrene må rydde opp i sine interne disposisjoner av tid, personale, prøver og forestillinger. Søkelyset må settes på produksjon og produktivitet. For hver skuespiller er det nå 3–4 andre ansatte. For det nye Norske Teatret vil finansutgiftene bli 2 ganger mer enn driftsutgiftene.
2. Publikum må betale en høyere reell billettpris – i dag er teater konstant på billigsalg og koster reelt mindre enn en kinobillett.
3. Det må etableres et sosialt sikkerhets-nett for skuespillere i form av statlig garantifond, former for pensjon e.l. Skuespillerne har krav på samme sosiale sikkerhet som andre borgere, men de har intet krav på å utøve kunst av sosiale grunner.
4. Så snart det byr seg en anledning, bør en av de faste biscener stilles til disposisjon for frie ensembler på utleiebasis.
5. Fylkes- og stats-*monopol* som teatermesén er prinsipielt uheldig. Det bør i tillegg åpnes muligheter for privat finansiering ved skattefrihet for avsetninger til kulturelle formål slik det i dag er mulig til visse humanitære og vitenskapelige formål.

Viktigst av alt tror jeg likevel det er å få en gjennomgripende debatt om teaterets situasjon og rolle i samfunnet. Jeg håper redaksjonen i Dyade og andre gode krefter lykkes i å dra i gang en slik debatt – tiden er i høy grad moden.

PRIVAT STØTTE – EN UTING

I en rekke andre land får orkestre og teatre betydelige summer fra enkeltpersoner og fra næringslivet – hvorfor ikke her i landet?

Av Dag Simonsen

Gjennom årene har mange reist spørsmålet om det er riktig at våre offentlige eide kulturinstitusjoner ikke forsøker å få støtte også fra enkeltpersoner og fra næringslivet. De aller fleste har holdt på prinsippet om kun å ta imot den støtte det offentlige gir, utfra det syn at man ved å ta imot privatstøtte dels kan underminere politikernes følelse av plikt til å gi støtte og dels utfra en viss frykt for å miste kunstnerisk selvstendighet og integritet.

Det er i den forbindelse interessant å merke seg at det i enkelte andre land, blant dem USA, reises lignende innvendinger mot å akseptere støtte fra det *offentlige* – frykt for at politikernes interesser ikke alltid tilsvarer de mål den kunstneriske ledelse har satt seg.

Hadde kulturinstitusjonene fått de beløp man trengte og med rimelighet kunne forlange, ville det i utgangspunktet ikke være nødvendig å gå rundt med tiggerstaven. Men situasjonen er desverre ikke slik. Det offentlige har ennå ikke sørget for at Norge har et eneste fullt utbygget symfoniorkester. Selv vårt fremste representasjonsorkester, Oslo Filharmoniske Orkester, har langt fra det antall musikere som er nødvendig. Det er varsler om budsjettnedskjæringer ved teatre over hele landet, Den Norske Opera må innskrenke antallet forestillinger, og vår nasjonalballett lider sterkt av å ha altfor få dansere.

Jeg tror ikke at kulturinstitusjonens eiere – stat og kommune – ville redusere sine bevilgninger til disse institusjoner hvis disse selv også greidde å få tak i midler fra andre kilder. Denne

tilleggsstøtte kunne brukes til spesielle prosjekter som den kunstneriske ledelse ellers ikke kunne fått gjennomført innen de vanlige budsjettammer – ikke prosjekter pådyttet kulturinstitusjonene fra kommersielle interesser, men ønsker fra den kunstneriske ledelse.

Jeg tror svært få ønsker en total sanering av det offentliges støtte til våre kulturinstitusjoner. Selv ser jeg så absolutt at den helst økes betraktelig. Det jeg ikke forstår, er at så mange går sterkt imot støtte fra private. I en rekke andre land får orkestre, teatre og operahus betydelige summer fra enkeltpersoner og fra næringslivet, og den kunstneriske kvalitet og spennvidde er for manges vedkommende på et nivå vi kun kan drømme om. En amerikansk bank gjorde det mulig for Oslos konsertpublikum å oppleve the New York Philharmonic Orchestra, SAS har vært med på å presentere en stor vikingutstilling i London og New York, og et stort oljefirma yter hvert år store beløp til The Metropolitan Opera, og gjør det mulig for millioner av amerikanere å få del i operahusets forestillinger gjennom radiooverføringer. Selv the Royal Opera House, Covent Garden, i London er idag totalt avhengig av privat tilleggsstøtte for å holde virksomheten på et så høyt kunstnerisk nivå som ledelsen ønsker seg.

Næringslivet kan støtte kulturinstitusjonene på mange måter. En måte er selvsagt direkte pengestøtte, men det er andre former som er minst like viktige. Ved å kjøpe billetter til ansatte, er en bedrift både med på å støtte kulturinstitusjonene, de er med på å fylle konsertsal eller teater – de bruker kulturen – og de yter samtidig noe for sine egne ansatte. Mange konserner er også storkjøpere av kunst – til glede for ansatte og for kunstnerne. Støtte kan også gis i form av varer (f.eks. kontorutstyr, maling, møbler etc.), eller råd og tjenester (fra f.eks. advokater, regnskapsspesialister eller reklameeksperter).

Kulturinstitusjonene mottar alt i dag støtte fra næringslivet gjennom annonser i programmene o.l. – og det er derfor ikke noe prinsipielt nytt hvis denne støtte utvides. Idretten – som jo nu offisielt skal regnes som en del av kulturlivet – mottar betydelige beløp over reklamebudsjettene innen næringslivet, og svært få reagerer på dette.

Ved å støtte kulturlivet på en eller annen måte viser næringslivet også at det føler et ansvar for de lokale kulturinstitusjonene og for nærmiljøet – et ansvar for at lokalbefolkningen og da også

sine egne ansatte, får et så godt kulturtilbud som mulig. I USA har enkelte større konserner til og med ansatt kunstnere for å virke i det lokalmiljøet der bedriften ligger.

Også som enkeltmennesker kan vi vise et ansvar overfor kulturlivet – et ansvar som går ut over det vi gir via skatteseddelen. Ved å bruke museene, teatrene og orkestrene, kan vi vise at vi føler at disse institusjonene og det de står for, er viktige for oss mennesker. Jeg er helt overbevist om at publikum i enkelte tilfeller er villige til å betale høye billettpriser slik at f.eks. Operaen eller våre orkestre kunne engasjere topp kunstnere man ellers ikke ville hatt råd til – og på den måten var vi som publikum selv med på å gi oss et mere spennende og rikt kulturtilbud. Stockholms-operaen hadde tidligere i år engasjert 3 stjernesangere til en forestilling og billettene kostet over 200.- kroner. Gjestehonorarene ble helt og fullt dekket av den ekstra «cover charge» publikum betalte, og slik kunne Stockholms operapublikum oppleve verdenssangere uten å belaste Operaens ordinære driftsbudsjett – tre sangere man ellers ikke ville hatt råd til å engasjere. Hvis f.eks. Oslo Filharmoniske Orkester øket billettprisen ved sine «ekstrakonsert» med ytterligere kr. 50.-, ville man med fullt hus hatt ca. kr. 80.000.- i ekstrainntekt! Et honorar på omtrant kr. 100.000.- ville nok friste selv de fleste verdensnavn til å komme til den utkant av verdens musikkliv Norge tross alt er.

Jeg tror det er galt av kulturinstitusjonene ikke å benytte alle muligheter man har for å øke sin egendekning med det for øyet at den kunstneriske kvalitet skal bli så høy som mulig. Det er målet man må strebe mot. Selvsagt bør støtten fra det offentlige fortsatt være grunnlaget for at vi i det hele tatt skal ha kulturinstitusjoner med et høyt kunstnerisk nivå, men vi må ikke glemme at også annen støtte kan være verdifull – på kort og lang sikt.

DET UBEVEGELIGE TEATER

En påpekning av to teatermodeller: En med store ressurser, men fastlåst organisasjon. En annen med små ressurser, men med frihet fra systemene.

Av Erik Pierstorff

Det som er skjedd med Trøndelag Teater – at det er tvunget til å skjære sitt tilbud for 1981 helt inn til beinet og dermed ikke kan utnytte teatrets kapasitet – kunne i prinsippet hendt med et hvilket som helst annet norsk teater som er avhengig av staten og lokale bidragsytere for sin eksistens (Da dette ble skrevet – 2/2 1981 – så det ut som om Trøndelag Teater stod foran avgjørende budsjettbeskjæringer. Så drastiske som de så ut som da, ble de ikke. Dessverre vil det ikke si at artikkelen har mistet sin prinsipielle betydning.). Trøndelag Teater er heller ikke det første teater til å rammes av en liten nedskjæring på det lokale plan som så forstørres gjennom den fastlagte fordelingsnøkkel.

Det samme er skjedd i Bergen. Kommunen har ved to anledninger skåret ned bidraget til Den Nationale Scene. Det har bare ikke gitt seg så dramatiske utslag som i Trondheim. Dels skyldtes det Den Nationale Scenes gunstigere utgangsposisjon rent økonomisk; dels skyldtes det at ikke alle stillinger var besatt. Dette gjaldt særlig skuespillerkontoene. Der hadde teatret litt å gå på.

– Slikt vil nå Norsk Skuespillerforbund forsøke å sette en stopper for med sitt krav om bemanningsregler for teatrene: Disse skal til enhver tid være forpliktet til å fylle samtlige

I begynnelsen av året skrev Dagbladets teateranmelder Erik Pierstorff noen prinsipielle artikler i Dagbladet om teatersituasjonen i Norge. Dyade har fått anledning til å gjengi dem, med visse redigeringer foretatt av forfatteren.

skuespillerstillinger de har på budsjettet. I noen tilfelle skulle også antallet stillinger økes.

Hensikten er åpenbar. Det hersker arbeidsløshet blant norske skuespillere. Ved at det i praksis er blitt nesten umulig å si opp skuespillere som man mener ikke holder mål, blir tilsvarende færre ansatt, og bruken av freelancere går ned. Det dreier seg atter om å skape flere og tryggere arbeidsplasser.

Efterhånden er det mer og mer det dreier seg om i norsk teaterpolitikk.

Nå kan man selvfølgelig spørre hva teatrene kan ha imot å få flere skuespillere ansatt: Det må jo være i deres interesse?

Ja og jo. Det kan jo godt tenkes at ledelsen/skuespillerne ved et teater (om det nå var en stilling ledig) kunne tenke seg å bruke disse pengene på andre kunstneriske nødvendigheter – trening, musikk, scenografi, lydutstyr, dramatikk – i stedet for automatisk å skulle erstatte en skuespiller med en annen. Det har jo vært en av fordelene ved norsk teaterstøtte (fremfor f.eks. den danske) at det ikke har vært bundne budsjettposter: Norske teatre får en viss sum og får selv bestemme hvilken disposisjon av midlene er kunstnerisk mest fruktbar.

Denne frihet er dyrebar. Og den blir mindre og mindre idet en større og større del av de bevilgede midler er bundet i faste stillinger og faste utgifter. Det kan man også avlese av oppstillinger over antall teaterbesøkere pr. ansatt: Siden midten av 1970-årene ser man en klart synkende tendens.

Denne skyldes selvfølgelig også arbeidsmiljølovens innførelse ved teatrene. Så mellom lovgivingen, myndighetenes bevilgningspolitikk og kravene fra teatrets viktigst kunstnere – skuespillerne – presses våre faste teatre mot en stadig større ubevegelighet.

TYGGET MAT?

Igjen gir Trøndelag Teater oss det drastiske eksempel.

Ansikt til ansikt med en nedskjæring av støtten er teatersjef Ola B. Johannessen nødt til å ofre en planlagt oppsetning av «Mistero Buffo», fra mange synspunkter det interessanteste teaterarbeide som kom frem i 1970-årene. Det skulle ha hatt norsk førsteoppførelse i Trondheim. Samtidig går Trøndelag Teater videre med produksjonen av operetten «My Fair Lady».



Fra «My Fair Lady» på Trøndelag Teater våren 1981. John Yngvar Fearnley, Svein Wickstrøm og Arne Reitan. – Repertoaret ved våre større scener begynner å få felles trekke med det repertoar det kommersielle teater holder seg flytende på, skriver Erik Pierstorff.

«Mistero Buffo» krever bare én skuespiller og ett stående lys og ikke noen scene engang. «My Fair Lady» krever 18 på scenen, 15 i orkestergraven og fire mann ekstra i snoreloftet for de kompliserte scenskiftene.

Dertil kommer at «My Fair Lady» er blitt oppført før på Trøndelag Teater og rundt i landet ellers hvor også filmen er vist. Tenker man så på Shaws «Pygmalion» (utgangspunktet for «My Fair Lady») og hvor mange ganger det er blitt spilt, blir teatersjefens valg her et utpreget eksempel på hvordan støtteordningen kan tvinge teatrene til å servere tygget mat.

Fordi teatret i Trondheim blir rammet av en nedskjæring i siste øyeblikk, blir vi vitne til dets disposisjoner. Men denne type beslutning blir hele tiden tatt ved teatrene i Norge. Vi vet bare ikke om det fordi den foregår på planleggingsstadiet når man må velge det «sikre» stykket som kan gi øket egeninntekt. Så får vi repertoarvalg av typen «Isfuglen», «Amadeus», «My Fair Lady» og «Vi e' søkkande go'».

Altså: Stykker for stjerner, tjue år gamle musicals og revyer. Selvfølgelig får vi mye annet også som er bedre, men repertoaret for våre større scener begynner å få grunnleggende felles trekk med det repertoar det kommersielle teater i London West End holder seg flytende på. Det var neppe hva politikerne hadde forestilt seg da de for ti år siden ville trygge norsk teaters eksistens.

Spørsmålet er om de nå virkelig skjønner at noe er galt fatt?

DE TO TEATRE

Et grunnmotiv i norsk teaterpolitikk er å skape tryggere arbeidsplasser for skuespillerne. Det går igjen på mange plan, f.eks. ved Statens Teaterskole, der antallet elever som blir tatt opp, blir begrenset ut fra hvor mange skuespillere teatrene kan formodes å trenge. Trygghetstanken hersker allerede ved skolen; det skal uhyre meget til for at en elev blir bortvist fra undervisningen.

Det er knapt noen overdrivelse å si at den som har greid opptaksprøven til Statens Teaterskole, kan være nesten sikker på sitt levebrød som skuespiller. Andre veier inn i norsk teater går det knapt lenger nå når undervisningen på Det Norske Teatrets elevskole innstilles. Forsøker du andre veier – reiser du f.eks. ut, lærer deg et annet sprog og går på en teaterskole i utlandet som kan være vel så krevende – bør du likevel ikke regne med å få noe å gjøre i norsk teater.

Norsk teater blir mer og mer et lukket system. Det er preget av større og større enhetlighet. Skuespillernes fagforeninger sier fra hvor meget hver enkelt skal arbeide i året og når på dagen; produksjonspresset sørger for den mest effektive utnyttelse av den tillatte arbeidstid. Og dette er et system som mer og mer definerer seg selv ut fra seg selv: Godt teater er først og fremst teater som «fungerer» innen rammene for dette systemet.

Og hva er det så som bestemmer dette systemet?

Det interessante er at det på mange måter bestemmes av det samme som det system det skulle avløse, nemlig det kommersielle.

Det kommersielle teater bygger på tanken om et behov: Forestillingene skal jo selges slik at teatret kan bære seg. Det norske

offentlig drevne teater (subsidiert til ca. 90 prosent) bygger også på antagelsen om et behov: Da teatret gikk over fra å være synd til å være kulturgode her i landet, vokste tanken frem om at dette var noe hele landet burde få del i – også de grisgrendte egne i hvilke den urbane kulturform var fremmed. Riktignok var det mange som ikke ville, de strittet imot, men nå skulle de værsgod. «Vinne et nytt publikum» ble et slagord for teatret. Vi fikk satsingen på landsdelsscener, riksteater og regionteatre.

De er alle deler av det samme systemet. Nøkkelordene til det heter «enhetlighet», «produksjon», «effektivitet» og «distribusjon».

Det vil ikke nødvendigvis si at det ikke kan skapes gode teaterforestillinger innen systemet. På den annen side finner man ikke akkurat noen nøkkel til nyskaping i de ordene jeg nevnte. Der er det snarere «frihet», «mangfold» og «identitetsfølelse» som er stikkord.

Tanken om en vid distribusjon ga riktignok opphav til nye teaterformer da den først ble virkeliggjort gjennom regionteatrene. De ble dels dannet av skuespillere som ønsket å arbeide mot et felles mål etter visse metoder (Hålogaland Teater) dels ved at en instruktør samlet en gruppe skuespillere rundt seg som ønsker å arbeide etter visse retningslinjer (Teatret Vårt).

På grunn av styringsformen ble det ofte strid rundt regionteatrene, men nettopp dette – at disse teatrene valgte og sloss for en annen styringsform, viste deres vitalitet. I teatret er organisasjonsform = arbeidsmetode: styringsformen henger sammen med de kunstneriske oppfatninger og det kunstneriske resultat. En kollektiv styringsform mot et felles mål ga regionteatrene en følelse av identitet; derfor kunne de lykkes med oppsetninger som materielt sterkere institusjonsteatre ikke greide så bra.

Regionteatrenes pionértid er forbi nå. Flere av dem er atter truet av politisk motstand. Det er knapt mulig lenger for en gruppe unge skuespillere og andre teaterkunstnere å samle seg om en felles ide og danne et teater ut fra den. Ved at det ikke er noe overskudd på talentfulle unge mennesker som kommer ut fra Statens Teaterskole og ikke finner sin plass i systemet, har man gardert seg mot det. Det står alltid en teaterinstitusjon ferdig til å ta en ung skuespiller.

Ønsker man å arbeide på en grunnleggende ny måte i norsk teater, må man betale for det ved å leve på eksistensminimum.

Medlemmer av de frie teatergrupper gjør det. Vi har fått to teaterkulturer i Norge, og de har knapt noe med hverandre å gjøre.

TEATERSEMINAR

Teaterseminaret i Porsgrunn i 1980 om skuespillerkunst var et eksempel på det. Dit kom det ingen skuespillere eller andre heller fra de etablerte teatre.

Seminaret var arrangert av to frie grupper og ledet av Eugenio Barba. (Han og hans Odinteater er i seg selv et eksempel på at det i Norge ingen plass finnes for teaterfolk som faller utenfor kategoriene.) Tanken var blant annet å se på vår egen skuespillerkunst på bakgrunn av den orientalske. Fremtredende representanter for dette kom til Porsgrunn.

Enhvet som vet litt om moderne teaterhistorie fra Stanislavskij til Brecht, vet hva møtet med det orientalske formsprog kan bety.

Når det ikke kom noen fra institusjonsteatrene, var det ikke fordi de ikke var invitert. Heller ikke skyldes det en overlegen holdning fra representantene for det etablerte teaterliv som i de frie gruppers medlemmer ikke gjenkjenner de halvgale entusiastene de selv ville ha vært om de ikke var kommet inn på Teaterskolen. Ikke bare, iallfall. Hovedårsaken er at de ikke hadde tid. De var i produksjon. De prøvet eller spilte. Det gjør de hele tiden.

Alt ved de etablerte teatre følger en nøye innrutet arbeidsplan med terminer bestemt av når regissører kan komme, når salgskontoret har solgt forestillinger, hvor lang tid verkstedene trenger på å bygge en dekorasjon. Også videre, også videre. Men sjelden av kunstneres behov for å tenke seg om.

Slik har vi to teatre i Norge: Ett med store ressurser, stor produksjon, mange profesjonelle medarbeidere og liten tid til å besinne seg på hva det egentlig er man gjør og hvorfor og hvordan. Tid av og til «att nollställa sig», som svenskene sier.

Det er nødvendig for kunstnere. Det kan de frie gruppene. De er ikke så profesjonelle, de har små ressurser og liten produksjon, men de har muligheter til å drøfte sine arbeidsmetoder, frihet til å forandre dem og behøver ikke føle sin identitet truet av noe system.

Til gjengjeld kan de få sulte i hjel.



En av lærerne ved de frie teatergruppene seminar i Porsgrunn var Sanjukta Panigrahi – en eksponent for Crissi-dansen, som er anerkjent over hele verden.

Det er nå ni måneder siden vår kirke- og undervisningsminister anerkjente deres eksistens ved å si at vi hadde gjort for lite for dem. – Foreløpig mindre enn våre granneland, slik falt hans ord. I mellomtiden er intet skjedd. I Sverige (et granneland) har de frie teater- og dansegrupper fått sine tilskudd økt fra ti til femten millioner n.kr. siden da.

Dette synes selvfølgelig de svenske frie grupper er elendig, i forhold til hvor stor del av landets teaterbesøk de er ansvarlige for og hvor mye de etablerte teaterinstitusjonene får. Og det har de rett i, i betraktning av hvor mye som satses på teater der borte, i forhold til her ...

Når man vet hvor dårlig det går med den svenske økonomien, stiller jo dette teatrets plass i vårt eget kulturliv i et visst perspektiv. For mens vi på den ene siden sulter i hjel våre frie grupper, er støtteordningen for våre institusjonsteatre slik at en (for myndighetene) ubetydelig innsparing hindrer teatrene i å utnytte sin kapasitet og dermed tetter til de få kanlaer for kunstnerisk overskudd som ennå finnes.

La meg gjenta: Det lages interessante forestillinger i norsk teater i dag. Det blir bare vanskeligere og vanskeligere for dem som skal lage dem. Systemet blir trangere og trangere. Utenfor systemet blir det umulig å være.

Nå viser det seg at den nye Kunstnermeldingen som vi har ventet på fra KUD, atter en gang er blitt utsatt. Vi kan bare håpe på at den vil ta i betraktning den situasjon vi her har skissert. Det vil si: Se på muligheten for å fremme de originale, skapende elementer i teatret, ikke bare produksjon og distribusjon. Og se at våre to teatre trenger hverandre.

70-ÅRA I NORSK TEATER

I første del av artikkelen: En vurdering av det politiske teaters framvekst i 70-åra. I annen del: Faglige kriterier for skuespillere

Av Klaus Hagerup

Da Ibsen og Bjørnson skreiv teaterstykkene sine for et århundre siden, gjorde norsk teater sitt første store sprang. De som gjorde det mulig, var relativt få genier. I løpet av de siste ti åra har norsk teater gjort sitt andre store sprang framover. Denne gangen går det ikke an å tilbakeføre utviklingen til en håndfull personer. Den skyldes først og fremst en politiske bevegelse og en ungdom som åpnet øynene sine mot verden. Syttiåra kommer til å bli stående som en nøkkelperiode i norsk teater: Det oppsøkende teater oppsto ved inngangen til syttiåra. Regionteatrene kom i syttiåra, de frie gruppene begynte å utvikle seg. Fjernsynsteatret begynte å produsere svært realistiske serier med et sosialt innhold, og mot slutten av perioden begynte de store institusjonsteatrene å komme etter: Arild Brinchmann avsluttet sin periode som teatersjef på Nationaltheatret med en svær oppsetting av «Musikken gjennom Gleng». Ola B. Johannessen innledet sin periode på Trøndelag Teater med å sette opp Bjørnsons eneste og Norges første klassekampstykke: «Over Ævne to». Det norske Teatret satte opp «Bonanza» av Jon Michelet og Gunnar Bull Gundersen og «Der storbåra bryt» av Edvard Hoem. En ny type «sagaspill» som allerede har utviklet seg ganske langt i Sverige og Finland, er kommet til Norge. På Narnte teglverk i Fredrikstad har femti amatører og noen teaterskoleelever spilt en forestilling om teglverksarbeidernes historie, det er også laget et liknende prosjekt, som jeg dessverre ikke har sett, om «Plankekjørera».

Det er ikke lenger mulig å sette opp noe kunstig skille mellom kunstnerisk godt teater og politisk teater. Det er heller ikke lenger mulig å si at revy må være reaksjonær. Det politiske

teater bør nå kunne konkurrere på lik linje med andre teaterformer. Det har bevist at det er kunst, og det har bevist at det er behov for det. Arbeiderklassen har begynt å kjøpe billetter til andre forestillinger enn de som blir spilt på «Oslo nye Teater».

Likevel vil det selvfølgelig stå kamp om teaterformene og om hvilket innhold teatret skal ha. Det er en økonomisk kamp, som de frie gruppene for eksempel virkelig kjenner på kroppen. Noe bør kunne samle de fleste som arbeider med teater uansett med hvilken type: Vi vil alle gå imot den generelle nedskjæringen av teaterets budsjetter. Både Toralv Maurstad og de utsatte skuespillerne på Nationalthetret har interesse av å gå imot den generelle økonomiske utarmingene av teaterbudsjettene. Samtidig rammer denne nedskjæringen noen mer enn andre, og de som er mest trua er selvfølgelig de frie gruppene, Teatret på Torshov, det oppsøkende teatret og de planlagte nye regionteatrene. Ingen kan lenger si at disse teatrene er trua spesielt fordi de ikke produserer god kunst. I dag eksisterer det en grunnleggende økonomisk trussel mot alle teatre og en særegen økonomisk og politisk trussel mot de nye teaterformene. I nittenåtti kan alle se det hvis de vil.

I denne situasjonen må vi utvikle det kunstneriske nivået på de nye teatrene. Nettopp nå må disse teatrene arbeide for å produsere enda bedre forestillinger enn tidligere. De må forankre seg dypere i det publikumsgrunnlaget de har begynt å skaffe seg. Forestillingene deres må redusere «Den Spanske Flue» til det kunstneriske insektet det virkelig er. De nye teatrene må undersøke hva de har gjort bra, og hva de har gjort dårlig. De må undersøke hva de kan lære av de større institusjonsteatrene, og hva det er de har å tilføre dem. Og de som arbeider på institusjonsteatrene, og som er opptatt av den politiske kunsten, må undersøke hvilke erfaringer de kan tilføre regionteatrene og de frie gruppene, og de må lete etter hva disse teatrene kan tilføre institusjonsteatrene. Kampen om form og innhold er en gjennomgripende kamp på alle teatre der det arbeider levende mennesker. Blant teaterarbeidere er det lite diskusjoner om kunst. Det er et stort ansvar for dem som er opptatt av det politiske teatret å sette i gang med en sånn diskusjon.

I denne artikkelen skal jeg si det jeg mener om noen sider ved regionteatrene og de frie gruppene. Dessuten skal jeg si litt om noen faglige kriterier for skuespillere.



Øverst: Fra «Bonanza superskip» av Bull Gundersen/Michelet på Det Norske Teatret, en forestilling som skapte atskillig røre. Fra venstre Frank Krog, Andreas Kolstad, Anita Rummelhoff, Per Tofte, Roy Bjørnstad, Bjørn Sundquist og Unn Vibeke Hol.

Under: Fra «Over ævne II» på Trøndelag Teater Høsten 1979, omarbeidet av Klaus Hagerup. Med Svein Wickstrøm, Bentein Baardson og Per Frisch.

EGENART

Styrken ved de frie gruppene og de fleste regionteatrene har ikke først og fremst ligget i deres kunstneriske mangfold, men i deres kunstneriske egenart. De har stort sett spesialisert seg på *ett* område og utviklet ensembler i *en* retning. Det er sjelden vi ser en fri gruppe som både behersker musikkteaterformen, og som samtidig er i stand til å spille en gresk tragedie. For akkurat som det å skrive romaner er ett fag og det å skrive dramatik er et annet, så finnes det også forskjellige fagområdet for skuespillere. Det er få som venter å få se Harald Heide Steen jr. spille Brand, og hvorfor i all verden skulle han det? Er det ikke bedre både for publikum og for Harald Heide Steen jr. at han fortsetter å utvikle seg på det området han virkelig behersker?

Denne evnen til å begrense seg har de frie gruppene og regionteatrene til felles med de fleste større teatre som virkelig har hatt betydning i teaterhistorien. Moskva kunstnereteater utviklet i sin tid en realistisk spillestil på grensen til det naturalistiske. Dette kom til å danne skole i europeisk teater seinere. Blant annet blei det for første gang virkelig stilt krav til innlevelse i og kunnskap om de personene skuespillerne skulle framstille. Dette skjedde i stor grad under påvirkningen fra to teatergiganter: dramatikeren Tsjekov og framfor alt instruktøren og skuespilleren Stanislavskij. Stanislavskij arbeidet i en tid da denne spillestil var ny, og i sin storhetstid var Moskva kunstnereteater et teater under stadig utvikling og eksperimentering. Det var i bevegelse. I begynnelsen av syttiåra var jeg i Moskva og så en oppsetting av Tsjekovs *Måken* på kunstnereteatret. Da hadde arbeidet Stanislavskij startet, degenerert til en livløs form for kopiering. Den samme utviklingen kan vi se på Berlinerensemblet i Øst-Tyskland. Mange av forestillingene ser i dag ut som om de er satt opp i nittenfemti og som om instruktøren heter Brecht. En styrke ved disse teatrene var at de fordypet seg i og viderutviklet en metode. Denne styrken slo over til sin motsetning når metoden ikke lenger blei gjenstand for eksperimentering og fordypning, men degenererte til å kopiere tidligere suksesser. En annen styrke ved disse teatrene var at de hadde så dyktige ledere, men dette blei også en svakhet når lederne blei kanonisert til guder, og det de sa blei gjort til allmenne sannheter uavhengig av tid og rom.

Jeg har inntrykk av at både kunstner-teatret i Moskva og Berlinerensemblet i Øst-Tyskland i stor grad har slutta med å forankre seg i virkeligheten utenfor teatret og isteden har forankret seg i sin egen fortid. Hensikten med å utvikle teatret er å nå fram til publikum på en bedre måte enn før, og for å gjøre det må de som arbeider på teatret, kjenne publikums behov og de forandringene som har skjedd og bør skje både i teatret og ellers i samfunnet. Det er opplagt at dette problemet er mye større for et teater i Øst-Berlin og i Moskva enn her, men jeg tror vi bør være oppmerksomme på det likevel.

MENNESKER I PROSESS

Det har de siste åra begynt å utvikle seg en ny spillestil blant skuespillere på flere regionteatre. Grunnlaget for denne spillestilen er at skuespillerne ikke lenger ser på de menneskene de framstiller som mennesker med fastlåste egenskaper, men som sosiale individer i en prosess. Denne spillestilen er dialektisk, og skuespillerne forsøker å framstille mennesker i bevegelse. Når et menneske står i en konflikt, forsøker ikke skuespillerne å framstille hele konflikten i ett eneste uttrykk, hun ser etter hvilken side som i øyeblikket er den dominerende, viser den, leter etter det punktet der den andre sida blir den dominerende (eller hovedsida), og viser den. Når en konflikt blir grunnleggende løst, viser hun utviklingen av neste konflikt på samme måte. Denne måten å vise konflikter på gjelder ikke bare den enkelte skuespilleren, men hele den sceniske situasjonen og utviklingen av hele stykket. På denne måten blir stykket klarere, publikum kan følge og forstå utviklingen. Dette er et framskritt, samtidig er det en fare vi må være oppmerksomme på. Det har vært en tendens til å framstille en utvikling litt for enkel og litt for opplagt. For det første er det jo sånn at identiteten vår ikke er totalt flytende, det er sant at vi beveger oss i prosesser, men det er også sant at vi har en karakter. Skuespilleren må vise mennesker i en prosess, uten å gi avkall på å vise mennesker med en karakter. Jeg tror det blir en form for idealisme som også fører til at vi kan gi et litt for lett vint bilde av hvordan folk løser sine problemer. Mange progressive skuespillere er flinke til å vise oss et klart bilde av en utvikling, men samtidig ser vi ofte mennesker som er relativt fattig på særegenheter.

Tysk ungdom i Hitler-jugend. Klaus Hagerups «I denne verden er alt mulig» – her i oppsetningen på Hålogland Teater med Sigve Bøe som Rudolf. – Vi vil degenerere til å kopiere vår egen begeistring fra begynnelsen av syttiåra hvis vi ikke klarer å trenge dypere ned i de menneskene vi skildrer og viser utviklingen på en mer komplisert måte enn tidligere. Arbeiderklassen krever rikere menneskeskildring av oss enn for ti år siden.



En del av den nye dramatikken, blant annet den jeg sjøl har skrevet, har hatt det samme problemet. For et år siden skrev jeg et stykke om en tysk ungdom som var med i Hitlerjugend og som utviklet seg til å bli anti-nazist. En svakhet med det stykket var at jeg framstilte utviklingen hans for enkelt, først var han med i Hitlerjugend, så var han med på å ta livet av en anti-nazist, så advarte han noen kommunistiske ungdommer, så trakk han seg ut av Hitlerjugend, så forelsket han seg i ei jente som var kommunist, så blei han med i det illegale arbeidet. Det er klart at en sånn utvikling kan foregå, men problemet oppstår når en sånn utvikling blir en målestokk på hvordan vi forandrer oss. Jeg har nylig omarbeidet stykket, og da har jeg forsøkt å gjøre kampen i hovedpersonen mye mer komplisert. Jeg har forsøkt å vise at når du løser en motsigelse, så er det ikke sikkert du har gjort det en gang for alle. I den nye versjonen har jeg latt ham bli i Hitlerjugend etter at han har advart kommunistene, og i en

seinere scene er han med på å ta livet av anti-nazisten. Han utvikler seg til anti-nazist nå også, men han møter større motstand også i seg selv, enn det jeg gjerne skulle ønske. Vi trenger fremdeles enkle stykker som solidariserer seg med folk og tar stilling, men samtidig vil vi degenerere til å kopiere vår egen begeistring fra begynnelsen av syttiåra, hvis vi ikke klarer å trenge dypere ned i de menneskene vi skildrer og vise utviklingen på en mer komplisert måte enn tidligere. Dette betyr ikke avpolitisering av teatret, det betyr bare at vi må ta hensyn til at virkeligheten ikke er den samme som i går og at arbeiderklassen krever en rikere menneskeskildring av oss enn den gjorde for ti år siden.

Vi må holde fast ved at mennesket utvikler seg i en dialektisk prosess, men både skuespillere og dramatikere må gå mer i dybden enn tidligere når vi framstiller denne prosessen.

Når vi skal utvikle det nye videre, bør vi av og til stoppe opp et øyeblikk og se hva vi kan lære av det gamle. I den siste delen av denne artikkelen skal jeg se litt på noen faglige kriterier som jeg tror det vil være en fordel å beherske for en skuespiller som skal framstille levende mennesker i en prosess, og ikke bare figurer.

FAGLIGE KRITERIER

Dette er ikke ment som noe annet enn en inngang til en diskusjon. De kriteriene jeg skisser opp er langt fra absolutte, og de gjelder helt sikkert ikke alle teaterformer. Dario Fos teater krever andre kvaliteter, musikkteaterformen krever noe annet, pantomime noe tredje. Poenget mitt er bare at for alt teater finnes det faglige kriterier som man må trenge seg opp til for å beherske, og det som er helt sikkert er at alle som arbeider på et teater bør sette seg faglige mål og finne ut hva det er de bør kunne for å gjøre forestillingene sine bedre. Her skal jeg snakke om følgende:

- Evnen til å reprodusere og å improvisere
- Fysisk og stemmemessig kapasitet
- Situasjonsfornemmelse
- Om å skape karakterer

- Innlevelse
- Begrensning og å spille en ting av gangen
- Projisering
- Ensemblefølelse
- Avslapping.

1. Evnen til å reprodusere og å improvisere

En skuespiller bør trene opp både evnen til å reprodusere og evnen til å improvisere. Å reprodusere er en viktig faktor under prøvetida der en hele tida utvikler en rolle gjennom å reprodusere det beste en kom fram til dagen før, samtidig som en tilfører det nye elementer. En skuespiller som bare kan improvisere, men ikke holde noe fast, er ødeleggende for en prøvetid. Hun er avhengig av dagsformen, og ødelegger arbeidet for medspillerne. Evnen til å reprodusere kan oppøves. Man må trene seg til å iaktta det man selv gjør og gjenta det. Det finnes en rekke øvelser som trener opp denne evnen. Det viktigste er at man lærer seg å iaktta og benytte det man har iaktatt.

2. Fysisk og stemmemessig kapasitet

For å klare å framstille noe som helst, må man beherske både stemmen og kroppen. Jeg så nylig en forestilling fra et sirkusmiljø i Stavanger. Skuespillerne hadde aldri klart å gjennomføre den forestillingen uten en viss form for akrobatisk trening, og jeg er helt sikker på at den treningen de fikk under arbeidet med den kommer til å være til hjelp for dem seinere. Jeg, som ikke akkurat er noen danser, kan i et heldig øyeblikk seint om natta ta et riktig trinn, men jeg ville ha vanskeligheter med å gjenta det neste kveld. Trinnet springer utelukkende ut av mitt humør og ut av situasjonen jer er i, ikke ut av det at jeg behersker dansingen. En skuespiller må kunne finne fram til et riktig uttrykk gjennom spontanisme, men må samtidig være i stand til å gjenta uttrykket fordi hun behersker både kroppen og stemmen. Det er klart at sånt må trenes opp.

3. Situasjonsfornemmelse

En skuespiller må også kunne utvikle det hun har kommet fram til ved å tilføre det nye ting etter som situasjonen på scenen forandrer seg. En analyse kan bare fortelle en *hvorfor* noe skjer. Det er gjennom det praktiske arbeidet en finner ut *hvordan* det

skjer. For å være i stand til å improvisere og utvikle en rolle videre, må skuespilleren iaktta mer enn bare seg selv. Hun må konsentrere seg om det som skjer rundt henne også sånn at hun er i stand til å forandre holdninger etter som arbeidet under prøvene utvikler hele den sceniske situasjonen. Dette er ikke så enkelt som det høres, det krever en selvtillit som igjen må bunne i at det fysiske grunnlaget er til stede. For å kunne improvisere må skuespilleren ha lært seg å reprodusere.

4. En skuespiller må ha evnen til å skape karakterer

Dette henger også sammen med kombinasjonen av evnen til å iaktta og evnen til å gi det en iakttar fysisk uttrykk. For å skape karakterer, må man ha lært seg å studere viktige detaljer og skille ut uviktige. På samme måte som en karikaturtegner klarer å lage karikaturer ved å framheve spesielle særtrekk ved motivet, må en skuespiller ha evnen til å gi det særegne et fysisk uttrykk. Svært mye progressivt teater har vært lite dyktig til å utvikle karakterer. Jeg tror det kommer av at vi ofte har tatt utgangspunkt i det allmenne: For eksempel en fisker i Nord-Norge går på en spesiell måte, en politiker som er vant til å holde taler, bruker stemmen sin på en spesiell måte. Dette kan holde når en så å si skal karakterisere allmenne prototyper, men det blir for fattig når en skal skape levende karakterer. For å være i stand til det, må man ta i det minste fire forhold med i betraktning: For det første hvordan karakterens sosiale situasjon har påvirket uttrykket. For det andre hvilken situasjon scenen utspiller seg i, hva scenen springer ut fra og hvilken sinnstillstand den en skal framstille er i når scenen begynner. For det tredje hva som er det særegne ved den personen en skal framstille.

Alle uttrykksformer er spesielle for spesielle folk under spesielle omstendigheter. Det er sant at vårt sosiale liv setter sitt preg på oss, men det setter sitt preg på oss som individer. Det finnes ikke noen allmenn gest for å være glad eller sint, og det finnes ikke noen allmenn gest for hvordan en arbeider er når han er glad eller sint heller.

Det fjerde er at en skuespiller må ha evnen til å trekke fram overraskende sider hos den hun framstiller, finne fram til uttrykk som er uventete og spille dem. Dette betyr at hun ikke bare må iaktta det som er tydelig, men også det som er skjult,



Fra Klaus Hagerups oppsetning av Helge Hagerups «Kirstine Olsdatter» på Telemark Teater. Fra venstre Knut Haugmark, Wenche Strømdahl, Merete Armand, Karin Maanum og Audun Meling. – En skuespiller må være istand til å framheve det vesentlige i en situasjon og forstørre det sånn at publikum ser det. For å være istand til det, må skuespilleren alltid ha noe oppmerksomhet på publikum, skriver Klaus Hagerup.

både når det gjelder samfunnsutviklingen og utviklingen i personen hun skal framstille. Men det er ikke nok å kunne oppdage, hun må også kunne uttrykke det hun har oppdaget.

5. Evnen til innlevelse

Jeg tror det er en fordel for en skuespiller i det minste under prøvetida å kunne identifisere seg med den personen hun spiller. Det vil si å kjenne hat når personen hater, kjenne kjærlighet når personen elsker. Her er det i stor grad et spørsmål om å kunne inkorporere egne erfaringer i den rollen man spiller, og være i stand til å se et annet menneske innenfra. Det er ofte en fordel å være i stand til i øyeblikk å leve med i den rollen man spiller for så å kunne reprodusere det seinere. Dette er ikke lett, særlig ikke for uerfarne skuespillere som har en tendens til å ta utgangspunkt i teksten og ikke i det som ligger bak.

6. Begrensning og evnen til å spille en ting av gangen

En skuespiller bør ha evnen til å begrense seg. Da jeg var skuespiller, hadde jeg en stor svakhet i at jeg ville spille alt mulig på en gang. Det jeg gjorde blei ofte rotete og utydelig. Det er lett å trekke neste scene med i det man gjør fordi man veit hva som kommer. I dårlige skrekkfilmer seg vi for eksempel av og til situasjoner som er omtrent sånn: En mann kommer hjem til sitt gamle falleferdige hus som ligger avsides på en fjelltopp. Det tordner og lyner og han trekker den svarte regnfrakken sin godt rundt seg. Han går inn gjennom den knirkende døra. Det er helt stille. Og han roper full av angst: Marie! Hvor er du, Marie! Han leter rundt i huset og finner liket av kona i et skap. I sånne filmer spiller skuespillerne ofte som om de veit hva som vil komme. Poenget er at for mannen som kommer hjem er det to forskjellige situasjoner. Han er vant til å komme hjem fra arbeidet, og når han roper etter kona si, bør han ikke rope som om hun vanligvis ligger død i skapet. Det er først når han oppdager henne, eller oppdager at hun ikke er til stede, at han får noen grunn til å være bekymret. En skuespiller må begrense seg til å framstille den hun spiller i den konkrete situasjonen hun er. Hun må ikke skifte før det skjer noe som gjør at hun skifter innstilling. Ingenting kommer av seg selv.

7. Projisering

En skuespiller må være i stand til å framheve det vesentlige i en situasjon og forstørre det sånn at publikum ser det. For å være i stand til det, må skuespilleren alltid ha noe oppmerksomhet på publikum. Hun må kunne kjenne om uttrykket kommer fram eller ikke. Hun må beholde ektheten i framstillingen samtidig som hun må ha evnen til å gjøre uttrykket større enn i virkeligheten. Det betyr både at hun må gjøre det klarere ved å kutte ut det som er uvesentlig og at hun må løfte uttrykket ut av naturalismen sånn at det blir realistisk for de som ser på.

8. Avslapping

Alt dette må skje på en avslappet måte, uten stress og bruk av for mange muskler. Når en er avslappet, er en mest mottagelig for inntrykk, har lettest for å variere, er fleksibel og i stand til å gjøre noe overraskende. For å være avslappet, er man nødt til å

ha en grunnleggende trygghet, en trygghet som bunner i at man veit at man behersker faget sitt.

Å spille teater er et yrke, og et yrke kan læres. Samtidig er det som de fleste andre tilfredsstillende yrker et yrke som forutsetter at man har evnen til å lære det man trenger. Talenter består i at man har en del forutsetninger for å lære å beherske skuespilleryrket. Det er også disse forutsetningene som gjør at det er spennende å lære. Framgangen er avhengig både av arbeidsevne og av forutsetninger. Jeg har hørt mange vellykte skuespillere si at teater er 99 prosent arbeid og en prosent talent. De som sier det er som regel nokså sikre på at de har den ene prosenten. For en annen stakkars faen som kanskje jobber livet av seg, er det ikke sikkert det er så enkelt.

VI BØR DISKUTERE

Denne artikkelen er ment som en sped begynnelse på en faglig diskusjon som trengs sårt blant folk som jobber med teater i Norge. Jeg har her særlig begrenset meg til en del problemer i forbindelse med skuespilleryrket. For mange er dette sikkert selvfølgelighetet. Jeg oppfordrer dem til å drive diskusjonen opp på et høyere nivå. Det trenges. Vi trenger en faglig diskusjon, og vi trenger en diskusjon rundt mange av erfaringene fra syttiåra. Vi bør diskutere spørsmålet om teatret og ledelse. Vi bør diskutere hvordan vi utvikler den nye dramatikken. Vi bør diskutere hvordan vi skal forankre teatret dypere i arbeiderklassen, og vi bør diskutere forholdet mellom fagfunksjonene på teatrene.

Det nye livskraftige norske teatret har alle muligheter til å utvikle seg videre, men for ikke å degenerere bør en åpne for en diskusjon om hva vi har gjort riktig og hva vi har gjort feil. Vi må slåss for penger, vi må snakke om kunst, og vi må produsere.

DRAMATIKAREN OG TEATERET

*Røynsler frå ein som skal gå ut i mørkret når applausen
bryt laus ved teppefall.*

Av Edvard Hoem

Fornyinga av norsk teater må i dag først og fremst skje gjennom ei fornying av den norske dramatikken. Norsk teater er i dag desperat avhengig av den norske dramatikaren. Norsk teater har nådd eit akseptabelt fagleg nivå på skodespelarsida. Norske scenografar og instruktørar treng stort sett ikkje skamme seg overfor sine utanlandske kollegaer. Men all verdens importert dramatikkk vil aldri makte å erstatte det rommet den nasjonale dramatikken må fylle i det nasjonale teaterlivet. Om norsk teater i dei næraste åra skal stå fram som noko meir enn museum og raritetskabinett, om teatret i lengda skal kunne hamle opp med dei andre nye media, så må det ikkje berre besinne seg på sin kunstneriske eigenart, men på vår nasjonale eigenart, og la norsk lynne og norske problemstillingar prege norsk scenekunst.

Så langt trur eg alle er samde. Så seier dramatikaren at teatra må spele meir norsk dramatikkk. Teatersjefen seier at det vil han gjerne, men norsk dramatikkk held ikkje kvalitativt sett mål. Ved inngangen til åttiåra kan vi seie at det blir spela meir norsk dramatikkk enn på lenge, men framleis er det langt frå snakk om nokon blømingsperiode, i høgda om ein viss framang. Ein statistikk som Dramatikarforbundet har ført gjennom nokre år no, viser at det er vanleg med ein eller to norske produksjonar i kvar sesong på norske av teatra. Andre har hatt sesongar utan norsk dramatikkk i det heile.

Er det slik at denne situasjonen er skapt av at det ikkje finst nok talent blant norske skrivande folk til å fylle ein sjølvstendig dramatisk tradisjon? Eller er det slik at norsk dramatikkk over ei årekke har blitt så vanskjøtta at ein berre haustar resultatet av tidlegare uforstand? Teatersjefane går for å vere gjerrige og uforståande, skodespelarane for å vere sjølvopptatte, instruktørane for å vere autoritære. Ein stor flokk av oss kan fortelje audmjukande historier om uforstand, om manus som vart sendt inn utan at det kom svar, om oppføringar som vart lova, men ikkje vart noko av, om det ein har følt som overgrep i prøveprosessen, misbruk av intensjonar. Er dette sant? Ja og nei. Eg skal komme tilbake til kva teaterfolk seier om forfattaren. Men la oss først sjå litt på sjølve teaterhuset, slik det ser ut frå den ferske bokskrivaren si side, han som har gitt ut ei diktsamling eller to, men eigentleg trur at hans uttrykksform er den dramatiske kunsten. Eg kjem til å bruke mine eigne røynslar, og eg skal prøve å bruke dei opent, for eg trur ikkje dei er spesielle.

DEN FØRSTE RØYNSLA

Eg har vore tilknytt følgjande norske teater: Teateret Vårt i Molde, Nationaltheatret, Det Norske Teatret, Den Nationale Scene. Eg har fått oppført eit stykke på Riksteatret. Vidare har eg i to år arbeidd med Nordahl Grieg Teateret, der eg har skrive og sett opp ein revy, vore med på å sette opp ein cabaret, og fungert som administrativ leiar og de facto kunstnerisk leiar. Det er det siste eg har lært mest av, også som dramatikar. Men la oss gå tilbake til den første profesjonelle røynsla eg hadde i norsk teater: Teatret Vårt.

Det var Ola B. Johannessen som først tok kontakt med meg, og spurde om eg kunne skrive eit stykke med tilknytning til Møre og Romsdal fylke. Det var ein overveldande invitasjon. I januar 1973 hadde eg min første samtale med Ole B., i påska skreiv eg første utkast til det stykket som fekk tittelen *Kvinnene langs fjorden*. Det vart antatt på det grunnlaget at det måtte omarbeidast. Stykket fekk hard medfart i skodespelargruppa. Nokre meinte det var uspeleleg. Andre meinte det kunne bli til noko. Eg skreiv stykket om i løpet av ferien. Prøvetida vart eit lite helvete både for skodespelarane og meg. Etter ein del harde svingslag frå ein sjølvopnemnt dramaturg ved teatret, låste det seg for dramatikerspiren Hoem. Trass i god vilje kom det berre

sagflis ut av skrivemaskinen hans. For kvar gong han skreiv om, syntes han at stykket vart dårlegare. Fordi både han og gruppa oppfatta motseiinga om politisk og ideologisk, sette vi i gang ein omfattande politisk ideologisk diskusjon. Den varte i over to månader. Skodespelarane vart desperate fordi dei berre fekk preike og ikkje spele. Av omsyn til teatret sitt rennome kompromissa vi oss til slutt fram til eit resultat. Kompromiss fører sjeldan til god kunst. Det vart ikkje dette heller. Etter denne første røynsla bestemte forfattaren Hoem seg for at han aldri skulle skrive teater meir. Han følte seg kunstnerisk audmjuka, trakka på av ein kollektiv uforstand i gruppeteatret. For ordens skyld må eg neme at han hadde eit godt personleg tilhøve til instruktøren Ola B. Johannessen, og det var takk dette forholdet at det vart framsyning av. Men det skulle altså vere siste gongen.

Det vart ikkje slik. Instruktøren Pål Løkkeberg oppmoda meg sterkt til å halde fram, og eitt og eit halvt år seinare var eg begynt på arbeidet med *Musikken gjennom Gleng* for Nationalteatret. Eg skal ikkje gå i detalj, berre nemne at det var eit stort problem at framsyninga først vart til tre år etter at eg begynte på arbeidet. Eg følte at ungdommen min forsvann utan at eg fekk lære av mine eigne røynsler. Eg fekk ikkje sjå kva eg hadde gjort. I mellomtida vart eg heldigvis kontakta av Svein Erik Brodal på Det Norske Teatret. Eg fekk eit halvårs kontrakt, og brukte mesteparten av tida til å skrive stykket om Ivar Aasen som kom opp på Det Norske eitt år seinare. Når det galdt begge desse stykka, gjekk det føre seg omfattande forandringar av manuskriptet i prøveperioden. Det var nødvendig, men slett ikkje uproblematisk.

EIN GAUKUNGE

La meg sjå det meir generelt, som forfattar. Forfattaren blir ein gaukunge på teatret. Han er van til å vere aleine med skrivemaskinen sin, van til at han skreiv den eine dagen, og stryk den neste, ansvarleg berre overfor sine eigne kunsnarlege krav. På teatret kjem han stupande inn som ein ufaglært idiot utan nokon funksjonell plass. Det går føre seg produksjon heile tida. Skodespelarane er opptatt av rollene sine. Apparaten durar og går. Forfattaren seg seg sjølv stilt andsynes eit stort maskineri som han ikkje har greie på. Produksjonsprosessen er han



Nationaltheatret 7.11.78
Ulf Aas

Ulf Aas' inntrykk frå «Musikken gjennom Gleng» som hadde urpremiere på Nationaltheatret i april 1978. – Eit stort problem at framsyninga først vart til tre år etter at eg begynte på arbeidet. Eg følte at ungdommen min forsvann utan at eg fekk lære av mine eigne røynsler, skriver Edvard Hoem.

heilt framand. I forhold til boka er han suveren. Han sit aleine dag og ut dag inn, han blir nødvendigvis sjølvopptatt. Det er han og manuskriptet hans det dreier seg om. På teatret skal han gå inn i eit fellesskap. Han er berre ein liten del av det ferdige resultatet. Skodespelarane fleipar med replikkane, tygg og slit i dei. Instruktøren seier. Dette blir for langt. Her stryk vi. Forfattaren kjenner seg åndeleg valdtatt. Han synest dei finaste kvalitetane i stykket hans blir reinska ut. Han kjenner seg målt med ein målestokk han ikkje sjølv kjenner, eller ikkje sjølv godtar. Han hadde eit indre bilete av korleis det skulle bli. Han kjenner ikkje stykket sitt igjen.

Eg trur denne frustrasjonen er uomgjengeleg nødvendig. Det er berre så synd at mange forfattarar lar seg knekke av han og snur ryggen til teatret. Problemet er at denne frustrasjonen så ofte blir kunstnerisk ufruktbar. Forfattaren har ikkje noko papir

å vise for seg. Han får motstridande beskjedar om kva som er i vegen med hjartebarnet hans. Han misser oversynet. Kvar skal han da få sjølvtiliten sin igjen? Det tener ikkje til noko at teatret behandlar forfattaren som om han var av glass. Eg trur ikkje det finst noko organisatorisk hokusfokus som kan løyse motseiinga mellom forfattaren og teatret. Eg trur derimot ut frå mi røynsle at det finst visse grunnposisjonar som både forfatta- ren og teateret må vere innforstått med. Det høyrer heilt latter- leg ut å seie det, men eg meiner stikkorda er gjensidig tillit og respekt. Da eg kom til Det Norske Teatret i 1977 hadde eg gjort såpass mange røynsler med scenearbeidet at eg begynte å sjå litt objektivt på mitt eige stykke. Eg innsåg at det hadde sider som gjorde det problematisk å sette opp. Eg måtte faktisk satse på at skodespelarane og instruktøren var skikkelege folk som hadde ei fellesinteresse med meg i eit godt resultat. Vi var på Scene 2, i ein mindre og ustressa produksjonssituasjon. Eg fekk eit per- sonleg tilhøve til dei som deltok ut frå at eg var til stades frå første leseprøve.

Alle var i utgangspunktet inneforståtte med at denne teksten var problematisk. Men det at teksten vart tatt på alvor, så vel av instruktøren som av skodespelarane, det skapte ein situasjon som forfattaren opplevde som uhyre fruktbar. Gjennom den sceniske praksis vart det problematiske i teksten avdekket. Gjen- nom ein serie freistnader på å få ein mislykka scene til å fungere, vart forfattaren klar over at her måtte det skrivast om. Og han vart gradvis klar over korleis. Eg skreiv om, i en periode frå dag til dag. Sjølv sagt set lengda på prøvetida ei objektiv grense or kor langt du kan drive denne sporten. Men når eg no skal konkretisere min allmenne parole om å ha gjensidig tillit og respekt, må første bodet bli:

Teatret må ta teksten på alvor. Altfor ofte har eg inntrykk av at det stansar opp i det dramaturgiske: Dette er ubehjelpelig, dette heng ikkje ihop. Dersom teatra verkeleg er interessert i nye norske stykke, må dei finne seg i at dette er den faktiske situasjonen. Ingen kan starte med eit dramaturgisk veldreid debutstykke. Teatret må ta utgangspunkt i at forfattaren prinsi- pielt ikkje skal komme med det veldreide, men at oppgåva hans først og fremst er å komme med det stoffleg nye. Den debuteran- de forfattaren kan ikkje tvingast til å skrive betre enn han gjer, og ikkje alltid hjelper argumentasjon heller. Han må bringast i

ein arbeidssituasjon der han sjølv får lov til å oppdage kva som fungerer og ikkje fungerer. Om han da har auge for teater, vil han gradvis få det distanserte tilhøvet til sitt eige arbeid som er nødvendig for å forbetre det.

Eg meiner det kunstneriske hovudproblemet i tilhøvet mellom forfattare og teatret kan oppsummerast slik: Korleis kan ein opne for ein fruktbar dramaturgisk prosess? Eg skal peike på nokre vegar som ikkje fører fram.

UTVISKA MOTSETNING

Eksempel: *Musikken gjennom Gleng*. Instruktør Stefan Bøhm, Fria Proteatern. *Musikken gjennom Gleng* var det andre teaterstykket eg skreiv, sjølv om det vart oppført som nummer tre. Det hadde ein sær sars uformeleg struktur. Stoffet var så voldsomt at eg trass i flerie omskrivingar ikkje hadde makta å få det heilt under dramaturgisk kontroll. Stefan Bøhm måtte som instruktør legge sin eigen regikonsepsjon på materialet. Han valde den forma han sjølv kjende seg mest heime i: Den musikalske revyen. Han kom med ein serie dramaturgiske forslag for å få stoffet fram, men det skar seg nokså tidleg. Grunner var at han etter mi meining blanda saman dramaturgi og regi. Han prøvde å underordne dramatikarens arbeid under sitt eige regiarbeid, prøvde å få forfattere til å bli sekretær for sine eigne idear. Det var ikkje det at ikkje framlegga hans ofte var gode. Men i og med at han blanda saman to ulike arbeidsoppgåver, utviska han den fruktbare motseiing som bør eksistere mellom stykket og regikonsepsjonen.

Eg meiner det er på dette punktet at det såkalla gruppeteatret har gjort ein rekke kunstneriske feil. Ein blandar saman fagfunksjonane på teateret i staden for å bringe dei i eit spenningsforhold til kvarandre. Instruktøren leiter etter ein logikk i det materialet han skal sette opp. Han leiter etter framsyninga i teksten. Men om forfattere da er livs levande kan instruktøren komme i skade for å gjere det lettvindt for seg, og tilsvarende vanskeleg for dramatikaren. Han får strykningar og tilskrivningar som passar for hans oppsetting, men ser ikkje at viktige dimensjonar i materialet samstundes forsvinn. Enda galnare ber det ofte i veg når forfattere opnar for at skodespelaren skal få kritisere rolla eller replikken. Forfattere skriv om slik som



Frå «Der storbåra bryt» på Teatret Vårt med Knut Ørvig og Jan Ø. Wiig. Edvard Hoem: Ofte står dramatikaren nokså hjelpelaus overfor kritikk. Han kan ikkje alltid forsvare verket sitt intellektuelt frå setning til setning. For den skapande prosessen er ikkje intellektuell. Ingen diskusjon kan erstatte det skapande arbeidet.

skodespelaren «vil ha det», spenninga mellom skodespelarens intensjon og teksten blir borte. Rolleutviklinga blir meir logisk, men også meir feil. I staden for at dei ulike funksjonane blir addert til kvarandre, reduserer dei kvarandre gjensidig. Resultatet blir flatt, logisk og keisamt.

Sjølv etter mange år på teateret kan den kollektive diskusjonen ende i desse fellene. Da eg skreiv *Der storbåra bryt* for Møre og Romsdal Regionteater, gjennomførte vi ein serie diskusjonar undervegs i forfattararbeidet. På den eine sida var dei fruktbare, på den andre sida var dei forvirrande. Det var med ei gruppe eg kjende svært godt, med ein instruktør eg hadde det beste personlege forhold til. Men på eitt eller anna tidspunkt i prosessen miste eg oversynet. Eg presterte nye versjonar av stykket fleire gonger, og prøvde å ta vare på den fornuftige kritikken som var kommen fram. Stykket vart meir og meir logisk og dårlegare og dårlegare. Resultatet var at vi til slutt tok inn att mykje av den opphavelege versjonen, den som var kritisert ned i støvlan. Dette betyr ikkje at eg forkastar den kollektive diskusjonen om teksten. Tvertom, eg meiner det er altfor lite

av han. Men vi må innsjå at for forfattaren er denne diskusjonen av begrensa verdi. Han kan avdekke feil i teksten, men ikkje rette dei opp. Ingen diskusjon, kor velregissert han enn er, kan erstatte det skapande arbeidet, det skapande ansvaret som forfattaren til sjuande og sist står aleine om å kunne utføre. Skodespelaren kan ha ein uhorveleg scenerøynsle og likevel vere ein elendig dramaturg. For å skape ein fruktbar dramaturgisk prosess har eg meir tru på at forfattaren arbeider med ein dramaturg enn at han arbeider i teaterkollektivet. Ofte står dramatikaren nokså hjelpelaus overfor ein massiv kritikk med innbyrdes motstridande innhald blant skodespelarane. Han kan ikkje alltid forsvare verket sitt intellektuelt frå setning til setning. For den skapande prosessen hans er ikkje intellektuell. Han tenker ikkje ut replikkar, han diktar dei. Han konstruerer ikkje situasjonar, han skaper dei. Teksten til *Der storbåra bryt* skreiv eg eigentleg på fire dagar. Rettnok hadde eg da slåst med materialet i eit halvt år, og ideen var fleire år gammal. Men sjølve teksten skreiv eg faktisk frå onsdag til søndag. På onsdag hadde eg ikkje peiling på kva som skulle hende med helten i siste akt. På søndag var alt saman hendt han.

TIL TEATRET SOM LÆREGUT

Eg har hittil snakka frå forfattaren si side. Eg har snakka om forfattarens kunstneriske rettar, om kva teateret skuldar han. Eg vil gå over til å snakke om kva forfattaren skuldar teatret.

Han må lære seg å vere glad i teatret. Blant kollegaer med ein dramatar i magen opplever eg ofte ein pinleg arroganse andsynes det som teatrets folk driver med. «Norske teater er keisamt, teatersjefane dumme, skodespelarene overflatiske, osv. osv.» Om denne haldninga er skapt av at forfattaren er usikker, er ho likevel forkasteleg. Eg trur ikkje på folk som gjerne vil skrive dramatik, men likevel aldri går eg ser ei framsyning. Eg trur ikkje på forfattarar som kjem med manuskriptet sitt og seier take it or leave it. Like mykje som forfattaren må kjenne si eiga betydning og sin eigen verdi, må han kjenne si eigen begrensning. Forfattaren kjem til teatret som læregut. Dramatisk talent er nok medfødd, men kjennskap til dei sceniske verkemidla er det ikkje. Evna til å skape ein dramatisk situasjon kan ikkje lærast, men kunnskapen om det sceniske rom må lærast. For-

fattaren må finne sin plass i ytterkanten av rampelyset, lære seg til å godta denne plassen. Han må bli glad i teateret, og vite at det aldri kan bli noko anna enn ein ulykkeleg kjærleik. På eit eller anna punkt tar scenens folk verket ut av hendene på han. Han misser kontrollen over det. Da er det hans tur til å sjå på den skapande prosessen med undring. Da er det hans tur til å halde kjeft sjøv om ikkje alt blir heilt som han hadde tenkt det. Klarer han ikkje det, får han gå sin veg. Den fagleg respekt som han sjølv har krav på, må han og tilkjenne andre.

TEATER ER FORESTILLINGA

Før generalprøva på *Kvinnene langs fjorden* kom eg i krangel med ei av skodespearane. Eg var uvitande om kva eg gjorde. Eg syntest no hadde behandla både meg og teksten min dårleg i prøvetida, og sa det til henne. Eg hadde rett, og eg gjorde feil. Eg øydela rolla for henne for alltid med tankelaus utsnakking i utide. Skal forfattaren vere med på prøvene på sitt eige stykke, må han lære seg å forstå kor slitsamt instruktørens arbeid er, og kor vart skodespelarens arbeid er. Han må lære seg opp i menneskeleg klokskap gjennom å lære den scenske praksis å kjenne. Da vi dreiv og prøvde på *Musikken gjennom Gleng* på Den Nationale Scene, fekk eg høyre kva Elsa Lystad sa i korridoren. «Ghud for en kjekk mann han der Hoem er. Det var like før jeg glemte meg og fortalte ham om det redselsfulle stykket vi driver og prøver på nå.»

Det har Elsa Lystad rett til å føle og seie på eit avsluttande stadium i prøvetida. Men forfattaren hadde da ingen rett til å moralisere over kor lite ho skjønnte av rolla si. Han burde i staden gå heim og fundere over kva som gjorde at ei durkdreven komedienne som Elsa Lystad ikkje kunne finne nokon inngang i hans materiale. Kven som har rett og kven som har feil, er ei sak for seg. Men skal vi komme nokon veg i norsk teater, må folk lære seg å forstå kvarandre. Sjølv om teatersjefane er dumme, instruktørane autoritære og skodespelarene overflatiske, ville eg gjerne ha sagt til mine kollegaer at det er no ein gong det teateret vi har.

På det fagpolitiske området er vi nøydde til å føre krig så det susar. Men på det kunstneriske området er vi nøydde til å samarbeide. Inngangen til eit samarbeid må skje ved at forfat-

taren lærer teaterhuset å kjenne, lærer å forstå kor mange kompliserte prosessar som skal stemme med kvarandre før framsyninga blir til. For det einaste interessante er framsyninga. På Nordahl Grieg Teateret har eg mått gå runden gjennom teaterfunksjonane. Utan pengar og utan fagutdanna skodespelare har vi greidd å få fram tre framsyningar. Etter å ha prøvd meg i regi, i planlegging, stillverkskøyning, lyssetting, skrive søknader, laga annonsetekster, prøveplanar og programhefte, trur eg eg veit litt om kva teater er. Teater, det er *forestillinga*. I forhold til den er forfattaren ein ytterst liten del. Forfattarens plass er ikkje i rampelyset, men nede ved døra. Når applausen bryt laus ved teppefall, skal han gå ut i mørkret.

Vi planlegger, leverer og monterer
teknisk teaterutstyr.

4/s Elpaq

Marstranderveien 26
P.B. 145
N-1321 Stabekk
☎ (02) 53 86 64

ORDET I TEATRET

*Om å se på ordet, ikke bare som
kommunikasjonsmiddel, men som skapende kraft
i en tid som har mistet troen på ord.*

Av Peder W. Cappelen

Språksituasjonen i teatret. Hva er korrekt norsk? Forholdet til dialekter? Mangel på former? Forholdet til klassikerne? Joda, det er klart at dette er stikkord som faktisk leder oss inn mot et – ja, relativt får vi vel si, stort problem i norsk teater. Men følger vi alle disse trådene, og mange andre tråder også, leder de inn mot et annet og dypereleggende tema: Vårt forhold til ordet.

Nå kan vi jo ikke på noen måte bortforklare at vi har et språkproblem og et dialektproblem i Norge. Men hva er grunnen til at det synes å plage oss særlig sterkt idag? Og hva er grunnen til at vi nesten ubevisst nevner dette i samme åndedrag som forholdet til klassikerne og en mangel på form?

Vi kan vel også spørre oss selv: Hva er grunnen til at dette problemet ikke synes å være særlig påtrengende i England, som faktisk har like mange og like utpregede dialekter som vi har? Det er ingen grunn til å tro at unge skuespillere av idag rent talentmessig skulle ha en dårligere utgangsposisjon når det gjelder form og språkbehandling enn tidligere generasjoner. Vi sier av og til: Nå må norske skuespillere lære å snakke igjen! Vi burde heller si: Nå må norske skuespillere ta sitt forhold til ordet opp til nyvurdering. Og ikke bare skuespillere og instruktører, men i like stor grad den som skal skrive for scenen.

Enhver som vil noe med teater, enten det nå er på skuespillersiden, instruktørsiden eller skrivesiden, må påny og påny ta det spørsmålet opp med seg selv: Hva vil jeg med ordet?

Eller sagt på annet vis: Den striden vi alle bør kjempe for å overleve kulturelt, det må også bli en strid med selve språket.

For noen årtier siden sto vi der med et nokså fattig språk, men som *kunne* vært rikt, om alle ressurser var tatt i bruk. Dermed kom den moderne tid over oss: Massemedia, reklame, valgflesk osv.; ordet – språket – er blitt utnyttet uten å bli tilført nytt liv! I svært mange år har jo vårt språk stått stille; p.g.a. de fastlåste grensene i språkstriden har det ikke funnet sted noen overrissing og tilsig fra dialektene. De ord bokmålet har tatt opp, har stort sett vært av utenlandsk opprinnelse, og storparten av dem knyttet til den tekniske utvikling eller forbrukersamfunnet. Ordet er blitt sløvt, det er blodløst og kraftløst. Vi dynges ned av hule og meningsløse ord, de er blitt utplyndrede fuglereder og blomster revet opp med rot. Den som skriver for scenen, må bruke ord som personene vil kjennes ved, og som avdekker det vi prøver å uttrykke. Da jeg skrev *Kark*, ville jeg uttrykke noe bestemt gjennom forholdet Håkon Jarl/Tora fra Rimul. Toras religion var en fruktbarhetskultus, der tro og bønn og kjønn løp sammen i ett; der det skapende forhold mellom motsatte kjønn var selve dreiepunktet. Jeg ville si noe bestemt om forholdet mann/kvinne, men fant ikke ordet: De jeg hadde, var brukt og misbrukt, de var uten most og grokraft. Nåvel, denne gangen var jeg kanskje heldig – jeg tror jeg fant ordet, men det satt langt inne.

ALTERNATIV TIL VOLD

Noen av oss har opplevet en krig og en etterkrigstid: Sett ordet – språket – misbrukt, tråkket på, forhånet og forløyet; vi har dypest sett tatt til å tvile på sannhetsgraden av ordet. Og det er jo bare så altfor tydelig i denne sammenheng, at de som er teaterskole-unge idag; de har mistet troen på ordet. Og det er til denne tapte tro på språket, at vi etter mitt syn kan tilbakeføre mange av de vanskeligheter som skolen strir med.

Ordet er, slik jeg opplever det, det aller viktigste bindeledd mellom mennesker. Uttrykksmidler som musikk, farger, bevegelser, bilder har *sin* verdi; men ordet er og blir det viktigste kommunikasjonsmiddel både mellom mennesker og stater. Og ordet, det levende ordet, det er jo først og fremst det som atskiller fra film. Jeg tror at med ordet skal vi enten seire på scenen, eller lide vårt endelige nederlag for filmen og TV.

Har vi råd til å miste troen på ordet? Har vi råd til å gi opp ordet? Mitt standpunkt er klart: Vi må kjempe for og med ordet,



Fra urpremierer på «Kark», Nationaltheatret i september 1974 – med Jørn Ording, Gisle Straume, Kari Simonsen, Sverre Anker Ousdal og Per Sunderland – i Ulf Aas' strek.

vi må ustoppelig arbeide med det som kunstnerisk uttrykksmiddel. Jeg bør vel ikke engang nevne at ordet – er det beste og ofte eneste alternativ til vold. Der hvor evnen til å uttrykke seg, kommunisere gjennom språket er borte, der gjenstår bare volden. Ikke den vakreste musikk, ikke den best koreograferte bevegelse eller det beste bilde kan hindre krig mellom stater, det kan bare en dialog med ord. Jeg tror altså at mange av de problemer vi strir med, kan tilbakeføres til – dels en tvil på ordet, dels en manglende respekt for sceneteksten. Denne respekten for og troen på ordet må vi alle sammen være med på å gjenreise.

Jeg hører alt nå innvendingene mot dette: Han taler om ordet i sin almindelighet; men hva med våre nære problemer når det gjelder former og normer og dialekter og klassikere?

Klart, at når en ser situasjonen slik jeg gjør det, må resultatet bli at ansvaret i stor grad hviler på oss som skriver for scenen. Det er i første rekke opp til oss å arbeide med ordet; nyskape det, søke nye veier og kombinasjoner, kort: Vi må legge langt større vekt på vår jobb med ordet.

Jeg har ofte spurt meg selv om de gamle dikterne kan ha noe av skylden. Burde de ha loddet dypere i våre språkkilder? Burde

de ha staket opp veien, som kunne gjort språkstriden lettere og mer frodig? Noe vi kan fastslå er, at møtet med Ibsens tekster ikke synes å ha samme positive virkning på oss, som Shakespeares har det på engelsk teater og engelsk språk.

Griper vi ned i teatrets historie, finner vi at det sannsynligvis oppsto som en hyldest til fruktbarhetsgudene; en hyldest og en påkallelse, der ordet hadde en skapende kraft. Og det er faktisk det samme vi møter igjen i vår egen eldste litteratur, jeg tenker selvsagt på den norrøne. Ordet må ha spilt en måteløs rolle på den tiden. Skaldekvadene gikk som en rød tråd gjennom livet; ingen seier var endelig vunnet, ingen lagnad spunnet ut før den var formet og framsatt i et kvad. Bak kvadenes kjenninger og rytme ligger en religiøs tro på ordet; ikke bare som fortellende og malende vers, men som en direkte skapende makt.

Jeg tror at vi idag, vi må se på ordet, ikke bare som et middel til å kommunisere, forklare og opplyse – men like meget som en skapende kraft. Det er klart at om vi vil at skuespillerne skal tro på det vi har skrevet, tro på teksten og kjenne seg trygge i den, så må det være en tekst en virkelig kan kjenne seg trygg i. Det sies i oppslaget fra teaterskolen at «alt nå har språksituasjonen gjort vårt forhold til teatrets klassikere svært vanskelig». Ja, dere får ha meg unnskyldt, men den begrunnelsen for et vanskelig forhold til klassikerne, den virker tynn på meg. Hvorfor i all verden skal dere ha så mye vanskeligere for det enn tidligere generasjoner? Dere har vanskeligheter med klassisk teater, dere har det stritt med vers og monologer; ja, overholdet med poetisk/dramatisk tekst? Jeg tillater meg å tro at de vanskeligheter dere har, ikke bare med klassisk teater, men også med former som ligger nær opp til klassisk teatervers, monologer osv., ikke så meget skyldes språksituasjonen, som en generell utrygghet innfor ordet.

Så kan man jo spørre seg: Hvordan bygge opp igjen en tapt tro på språket og ordet? Ja, det må det jo i første rekke arbeides med innenfor rammen av Teaterskolens undervisning, hvor man legger vekt på et utvidet og dypere forhold til språket. På lang sikt tror jeg vi må gå veien om skolen; vi må gå til skolen og skolemyndighetene og spørre: Hvordan skjøtter dere elevenes forhold til språket? Jeg tror i det hele på et utvidet og utbygget forhold mellom teater og skole; det er der vi skal hente våre framtidige tilskuere.

«CORIOLANUS» PÅ ROGALAND TEATER

Av Kjetil Bang-Hansen

Kjære kolleger –

Dette er umulig. På ti korte minutter å skulle avlegge rapport fra et så stort prosjekt som det å sette opp en Shakespeare-tragedie. Jeg klarer det da heller ikke. Men har lovet å forsøke.

Dette er vel noe av det vanskeligste og største et teater kan foreta seg: å sette opp en Shakespeare-tragedie. Og problematikken blir ikke mindre på et lite provinsteater. Men det er vel i denne forsamling riktig å legge vekt på de spesielle problemer som møter oss *instruktører* i forbindelse med store Shakespeare-oppsetninger. Noen metode for å løse dem har jeg imidlertid ikke funnet. Vi får jo bl.a. gjort dem så sjelden! Det er ikke med oss som med dirigenter – de som jeg hadde nær sagt hele året kan få dirigere de store symfonier.

Overskriften på formiddagens program konsentrerer seg om begrepet *metode*. Og la meg da si med én gang at etter mitt syn må det være like galt å snakke om en generell metode i sceneinstruksjon som det f.eks. ville være å snakke om en generell pedagogikk. Pedagogikk er ikke annet enn forholdet lærer/elev – hver enkelt elev, hver enkelt lærer. Og slik kan også begrepet metode i sceneinstruksjon bare bli betegnelsen på ulike forhold instruktør/skuespiller. Det varierer fra person til person som det også må gjøre med de øvrige som deltar i forestillingsprosessen. Slik også

Dette er en rapport om arbeidet med «Coriolanus» av William Shakespeare på Rogaland Teater vinteren 1981, presentert på Norsk Sceneinstruktørforenings seminar på Lysebu 13. og 14. juni 1981. Svar på spørsmål og kommentarer samt enkelte tilleggsopplysninger er ikke med her. Da en del av innlegget var i notatsform, er ordbruken enkelte steder ikke identisk.

med de skuespill vi kommer borti. Eller sagt på en annen måte: Møtet med ethvert nytt skuespill og enhver ny skuespiller krever en helt ny arbeidsmetode. Bør gjøre det, jeg vil nesten si *skal* gjøre det. Og i etableringen av den spesielle metodikk med hver enkelt må vi hver gang prøve og feile, satse vår erfaring og intuisjon, bruke en hel rekke typer arbeidsteknikker. Også noen med røtter utenom teatret.

Jeg nevner dette egentlig nokså selvfølgelige fordi vi nok i Skandinavia har sett tydelige tendenser til å forveksle scenisk arbeidsmetodikk med analyse. Men analyse er ikke teaterarbeid. I motsetning til i litterært arbeid eller forskning er i teatret analysen det som går *forut* for arbeidet, forutsetningen for det. Derfor bør de analyse-teknikker vi bruker i teatret, være de som er *enkle, raske* og som gir gode impulser til skuespiller og instruktørs *fysiske* skaperevne. Vi har lenge nok vært gjennom en periode i teatret der vi har kunnet se analyser fremført på scenen åpenbart i den tro at de skulle utgjøre en teaterforestilling.

Jeg satt en gang og snakket med Sam Besekow om dette med arbeidsmetodikk. Han så på meg og sa: Ærlig talt, Kjetil, du vet godt det eksisterer ikke annen arbeidsteknikk enn å lese stykket 100–500 ganger og så skape på scenen det det forteller deg. Dvs. det setter seg selv iscene gjennom deg. – Jeg må ærlig innrømme at det er slik jeg selv også er kommet til å føle det. Etter et så grundig forarbeid som jeg makter, går jeg på scenen uten eller med uhyre få idéer om arrangement og plassering etc. Det alt vesentlige kommer – må komme! – av seg selv der og da. Skuespill og aktører forlanger sin egen fysikk. Og innfallene siles gjennom forarbeidet, deriblant analysen. – Eller som Jaques Rosner alltid sa: talent er proposjonalt med evnen til å forkaste egne idéer.

HANS TEKSTER ER TEATER

Hva så med *Coriolanus*? Hvilke problemer møtte vi her? Mange. Oppsetningen var ment som repertoarets akse gjennom sesongen. Siktemålet var tosidig: på den ene side å gi publikum den totale teateropplevelse, ja livsopplevelse verdens største dramatiker favner i sine tragedier. På den annen side å gi oss selv den utfordring for et helt teater nettopp en slik oppgave er.

For vi føler det jo – jeg hadde nær sagt intuitivt og opplever det direkte i arbeidet, at Shakespeares tragedier representerer ytterpunktene av de krav teatret stiller til oss. Hans tekster *er* teater.

Det er som de rommer hele kunstartens spekter, et spekter som ikke er annet enn hele vårt vesens fulle skala. Hans form og mønstre holder oss fast, men det er en form som gir frihet. Hans krav til stillhet, ømhet ligger like klart i tekstens landskap som der han ubendig roper på all din kraft. Han favner deg fullstendig, hans ord krever og suger i sannhet hele ditt jeg. Og vi går til ham i frykt og forventning – ihvertfall gjør jeg det – nettopp slik jeg innbiller meg musikere møter de store symfonier. Etterpå står man der utslitt og vil bare på'n igjen.

Coriolanus er et skuespill om politiske holdninger, en politisk tragedier. Det er uten den frodighet og det mangfold vi vanligvis forbinder med Shakespeare. Til gjengjeld er tragediens politiske innsikt uhyre moderne, og når vi valgte å oppføre den i dag – for første gang i Norge på nesten 50 år – var det fordi vi opplevde den som særlig aktuell for konflikter som kan bli sentrale i 80-årenes samfunn, ikke minst den delen som rommer vår sosialdemokratiske velferdsidyll.

UVISSHETEN SOM PRINSIPP

Vi fant i tragedien gjenklang for konflikter i vår hverdag, ikke bare rundt oss, men i oss. For like meget som *Coriolanus* er en politisk beskrivelse, er den fortellingen om en ild. Og som i alle Shakespeares politiske skuespill er det fint lite politisk teori å hente – det dreier seg først og fremst om mennesket som sosialt vesen, dets sammensatte natur, dets uforklarlige svakheter og forbløffende styrke. Han forteller om en person som et samfunn trenger, bruker og så forkaster. Han berører krefter i oss selv vi er kommet underlig på kant med. Og Shakespeare tar aldri parti: hvert av hans politiske skuespill beskriver i sin utvikling en kontinuerlig pendelbevegelse fra rett til galt, fra galt til rett. Å lese Shakespeare er derfor å leve med uvissheten som prinsipp. Og å arbeide med ham blir en øvelse i avansert balansekunst.

Det skulle vise seg at *Coriolanus* var en tekst som jeg hadde nær sagt i uvanlig grad dikterte oppsetningens form. Tekstens nesten maniske ensidighet, mangel på sidemotiver og krysshendlinger, den nødvendige distanse og balanse i det politiske uttrykk, forlangte en hard, klar form, dynamisk drift og minimalt med forsikringer og ornamentikk. Tekst og skuespiller alltid i sentrum. Klare, rene fokus.

Når det gjelder *forarbeidet*, arbeidet med dramaturg, komponist



«Coriolanus» på Rogaland Teater våren 1981. Bentein Baardson i tittelrollen. – Shakespeares tragedier representerer ytterpunktene i de krav teatret stiller til oss. Det er som om de rommer hele kunstartens spekter, et spekter som ikke er noe annet enn vårt vesens fulle skala.

og først og fremst med scenografen Helge Hoff Monsen, er det vanskelig å skulle beskrive metoder. Metoden er som med så mange andre gode arbeidsforhold i teatret basert på vennskap og kunnskap om hverandre igjennom mange år. Jeg tror slike arbeidsforbindelser er viktige, ikke minst i dagens teaterpolitiske situasjon.

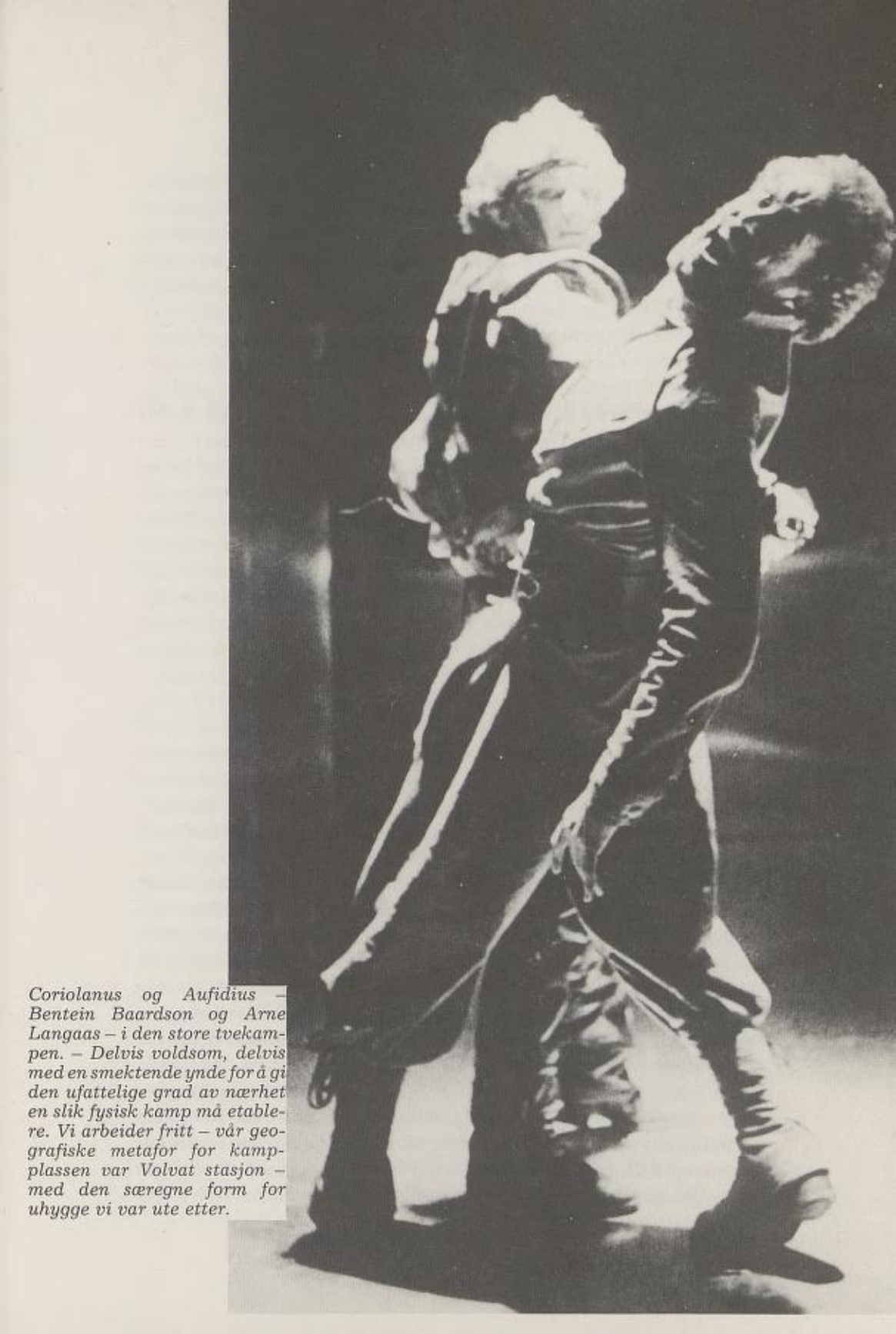
Dekorasjonen ble kort fortalt og uten mulighet til å beskrive effekten, 4 etter våre forhold enorme metallblokker eller kuber (2,4m høye) – kledd med aluminiumsplater – plassert mot hverandre to og to i rommet – på et tilsvarende aluminiumsbelagt gulv. Alt blankt, hardt, glinsende med andre ord. Disse blokkene kunne gli mot hverandre og fra hverandre i skinner på gulvet og strukturerte på denne måte rommet. Som fire maktblokker alltid i direkte konfrontasjon. Deres lydløse, glidende gange kombinert med den spesialkomponerte musikken (av Håkon Berge som også laget musikken til vår *Peer Gynt* -oppsetning) gav dem en voldsom tyngde. Mot dette skuespillernes kropp, plastisk myke og dermed sårbare, små. Ingen møbler – bare noen ganske få krakker – lite rekvisitter. Alt for ikke å trevle opp scenebildet, miste den glidende tyngden. Gjøre bildet tørt og dermed miste blankhetens brutalitet om man vil. De svært få private scener ble markert ved et

fyrbad med utallige vokslys som gav et mykere gult, levende lys. Forøvrig jobbet vi med lyset nær sagt fullstendig i «den hvite skole». Rent om enn raffinert, kontrastfylt, men omtrent fullstendig uten bruk av filter og sjablonger.

Scenebildet var altså urealistisk eller såkalt «moderne». Hva så med kostymene? Hvilken stil hadde de? Hvis vi sier at en brukbar definisjon på stil kan være: «respekt for tid», så skapte vi denne gang vår egen stil, vår egen tid. Her var vi inspirert av noe Stein Winge og Bjørn Krzywinski i sin tid gjorde ved deres oppsetning av Brechts *Galileis liv* på Rogaland Teater. De arbeidet den gang fullstendig anakronisk i dekor og kostymer. Vi hadde det samme utgangspunkt med våre kostymer og skapte på det vis egne lover og stilregler utifra våre spesielle utgangspunkter. Erfaringen her er den enkle at desto mere fritt eller anakronistisk du arbeider, desto mere er du overlatt til din egen smak og spesielle stilfornemmelse. I slike tilfeller stilles det derfor unike krav til fellesskapet mellom scenograf/instruktør og skuespiller. Og avgjørelsen om det riktige valg kan først taes når materialet presenteres på scenen. Hvilket selvsagt skaper helt spesielle problemer for teatrets øvrige organisasjon, verksteder etc.

KAMPSCENENE

Et spesielt problem med mange av Shakespeares konge-krøniker og tragedier er kampscenene. Mann mot mann eller de store slagscener. Hvordan løser vi disse overbevisende i dagens teaterspråk? Problemene med dem forsterkes av at Shakespeares konger, prinser og hærførere var maktmennesker i reell forstand. Ikke mennesker som forsvarer sine posisjoner gjennom å trykke på knapper, nei de stilte selv opp på slagmarken med våpen i hånd, utsatte seg personlig for striden. Dette faktum er et sentralt poeng i alle Shakespeares dramaer der slike kamper finner sted, og ikke minst gjelder det Coriolanus. Hans talent er krig, fysisk utfoldelse og kamp. Ikke fordi han nødvendigvis er spesielt stor og sterk, men ganske enkelt fordi han elsker kampen. Hans lidenskap er striden mann mot mann. Og i Coriolanus ligger hele tragediens kjerne i at han for alle – publikum og sitt eget miljø – demonstrerer sine enestående evner. Kampscenene måtte altså få sin sentrale plass. Hvordan unngikk vi så den lett patetiske klirring av sverd som gjerne følger slike scener i teatret?



Coriolanus og Aufidius – Bentein Beardson og Arne Langaas – i den store tvekampen. – Delvis voldsom, delvis med en smektende ynnde for å gi den ufattelige grad av nærhet en slik fysisk kamp må etablere. Vi arbeider fritt – vår geografiske metafor for kamp-plassen var Volvat stasjon – med den særegne form for uhygge vi var ute etter.

For det første reduserte vi alle tragediens stridsscener nesten ned til en eneste, den store duellen mellom Coriolanus og Aufidius. Dvs. vi valgte å konsentrere oss fullstendig om *pausene* i slagscene-ene, der de kjempende – jeg hadde nær sagt puster ut. Dette gav teksten klare åpninger for. Alle våpen ble stilisert, dvs. de ble laget av ben og plast, i en abstrakt form. Den store tvekampen ble på sin side gjort i en blanding av en helt realistisk og en helt stilisert form. De to kjempende berørte hverandre aldri med våpnene, kampen var delvis koreografert til musikk, delvis voldsom, delvis med en smektende ynde for å gi den ufattelige grad av nærhet en slik fysisk kamp må etablere. Gjennom utnyttelse av dekorasjonens egen brutalitet mener jeg vi delvis også oppnådde den maksimale følelse av reell spenning, ekkel uhygge og dansende dødelig skjønnhet vi søkte etter. Som eksempel på hvor på alle måter fritt vi arbeider, kan jeg her nevne av vår geografiske metafor på kampplassen var Volvat stasjon! En arkitektur med nettopp den særegne form for uhygge vi var på jakt etter. – Forøvrig brukte vi blod som plastisk kontrast til alt det harde matallet og opplevde denne gang at vi fikk igjen for det. Bruk av kunstig blod kan jo ellers være et farlig banalt virkemiddel med motsatt effekt av det brutale og seriøse.

HVORDAN PRESENTERE EN IDÉ?

Tilbake til grunnidéen om denne forestillingen som repertoarets akse. I tråd med dette ville vi samle hele huset i et ekstra tett samarbeid om oppsetningen: Skuespillere, instruktør, maskør, komponist, scenograf, teknikere. Og vi ville gjerne også motivere teatret spesielt for dette store løftet.

Når det gjelder selve motiveringen, hadde denne startet tidlig gjennom lange diskusjoner i repertoarrådet. Og her kan det være viktig å merke seg et problem som tilsynelatende lett kan oppstå i slike råd: Presentasjonen av eller forslaget om et skuespill til oppføring kan ofte ha sitt utspring og viktigste forankring i en *idé*, en spesiell konsepsjon eller utforming av materialet. Det kan med andre ord oppstå vansker med å få et slikt råd til å se tanken bak en oppførelse av det aktuelle skuespill, fordi et vesentlig poeng ligger gjemt i instruktørens og scenografens idéer om selve utformingen. I vårt tilfelle var det enkelte som stilte seg litt spørrende til valget av nettopp dette Shakespeare-drama, eller som var redd konsepsjonen ville bli for vanskelig, lite direkte i sin publikumsorientering. Det skulle imidlertid vise seg at dette raskt snudde seg i

arbeidet med stoffet på scenen, og at nettopp selve valget av *Corolanus* gav arbeidet et ekstra løft. Materialets aktualitet ble med andre ord etterhvert slående for alle og et vesentlig pluss i presentasjonen for vårt publikum. Jeg nevner imidlertid her problemet med hvordan presentere en konsepsjon for et repertoarråd/kunstnerisk råd, fordi dette vel er noe vi må se i øynene kan bli mere og mere en del av vår framtidige situasjon.

FRA ROYAL SHAKESPEARE COMPANY

Den store samlende faktor i motiveringen av huset til det kjempeløft vi stod overfor, var imidlertid arrangementen av et Shakespeareseminar. I en ukes tid hadde vi filmfremvisning, foredrag og samtaler omkring Shakespeares dramatikk. Gjestende foredragsholdere snakket om Shakespeare i sin samtid, Shakespeares verdensbilde, monologens plass i Shakespeares og vårt eget teater. Alle disse foredragsholderne ble senere invitert til premieren på forestillingen for på den måten å slutte ringen. Seminaret ble holdt i skuespillernes arbeidstid og var åpent for alle på huset.

Kjernerpunktet i dette seminaret var møtet med instruktøren John Barton og skuespiller Patrick Stewart, begge fra The Royal Shakespeare Company i Stratford. En lang søndag fortalte de om sitt arbeid med Shakespeare, sitt forhold til ham og hvordan de sammen fungerte som skuespiller og instruktør.

Det føles faktisk umulig å skulle beskrive møtet med disse to kunstnerne på annen måte enn bare å si det var uhyre livgivende og forfriskende. Det som først slo en, var kanskje den selvfølgelige frihet de hadde overfor disse for oss ofte så vanskelige tekstene. De hadde ikke bare en tilsynelatende ubesværet evne til å lete fritt og lett i dem, bruke dem fabulerende og søkende utifra en bunnsolid håndverksmessig forankring, men de syntes også så befriende lite belastet i sitt forhold til den store mester. Vi merket intet til den tyngende tradisjon og knugende ydmykhet *vi* ofte opplever i forhold til Shakespeare, Ibsen og de andre gigantene. Deres kunnskap gav frihet og klar rammer, og samarbeidet dem imellom gav inntrykk av en selvfølgelig og misunnelsesverdige respekt og forståelse for den annens faglige integritet og spesielle ansvarsområde henholdsvis som skuespiller og instruktør. Og de var overhodet ikke redde for å innrømme at det var partier i teksten de ikke begrep noe av og derfor helst så strøket. Med hver sin åpenbart uunnværlige

«glossary» ved sin side, vandret de derfor så misunnelsesverdig trygt langs verselinjene.

VERSETEKST

Når det gjelder verseformen, var det som de hentet svært mye spenst og dynamikk nettopp fra den. Ikke gjennom en slavisk bundethet, nei, verset var den vitale puls de hentet kraften fra. Den vekt de la på bevisst bruk av *motsetningsparene* i hver mening, gjorde at de ikke ble hengende fast i verselinjene eller gikk seg vill i bildene. En Shakespeare-monolog kan jo i den forstand nesten sammenlignes med en skog. Det gjelder å få den i et fugleperspektiv. Da blir den enkel og oversiktlig, viser sine avgrensninger klart og rent. Går man inn i den – jeg hadde nær sagt på vanlig vis, går en seg lett bort og fortaper seg i de enkelte elementer. Når det gjelder bruken av linjestopp, var også her kravet en klar bevissthet. Rytmebrudd og mangel på linjestopp betraktet de ikke bare som helt legitimt, men også som nødvendige for nyanseringen av frasene. Kriteriet var hele tiden at alt skulle gjøres bevisst, utifra en bestemt hensikt.

Den store fundamentale forskjellen på deres arbeid og vårt ligger forøvrig selvfølgelig i at de arbeider med originaltekster. Oversettelsene representerer, som vi alle vet, kjempeproblemer for oss. Bl.a. fordi de jo ofte ikke er *oversettelser*, men *tolking*er av teksten. I vårt tilfelle var problemene spesielt store, da vårt utgangspunkt var en ikke komplett oversettelse av Arnulf Øverland, laget for Nationaltheatrets oppførelse i 1936. Denne ble satt iscene av Johanne Dybwad, og hennes strykninger og bearbeidelser stemte ikke overens med våre. Vi måtte altså gjøre en hel del tekstarbeid, og oversettelsen var faktisk under bearbeidelse helt opp imot siste slutt.

Når det gjelder våre skuespilleres forhold til en slik versetekst, viste arbeidet klart hvor forskjellig skuespillernes grunnskolering er, og også hvor meget de har utviklet eller holdt ved like sin evne til tekstbehandling. Resultatet er nærmest nødt til å bli mangeartet. Så forskjellig at det av og til nesten kunne gi inntrykk av forskjellig spillestil innen en og samme scene. For i disse kjempeoppsetningene må jo også nesten alle i et lite ensemble være med.

Fordi en Shakespeare-tekst stiller krav utover det «realistiske», blir det ikke bare snakk om å takle de mere eller mindre elementære problemer i tekstarbeid vi ellers møter så ofte på prøvene; diksjon, manglende konsentrasjon om verbene, den stadige gale



Coriolanus med Virgilia (Annerut Jøner) og Volumnia (Ragnhild Hiort-høy). – Jeg tenker med gru på om en prøvofri dag i uken skulle bli gjennomført i våre arbeidskontrakter. Hvordan skal vi da mestre problemer som oppstår når det kan gå svært lang tid mellom hver gang man får tatt en scene?

betoning av pronomen etc. Nei, her gjaldt det mere evnen til å få verset til å klinge, løfte en linje formelt ut av det mumlerealistiske, struktureringen av monologer, å kombinere streng form og fri følelse. Ganske enkelt det å gjøre en ordmengde spennende, full av liv og vitalitet. Og slik tekst kan en ikke «pakke inn» i en masse arrangement. Det er ofte snakk om monologer på flere sider som ikke kan «skjules» gjennom å reise seg opp og ned av stoler og ta kvikke «slag» over til buffeten.

Konklusjonen på vårt møte nettopp med disse problemene er at én Shakespeare ikke er nok. Han bør spilles stadig. Et teater som Nationaltheatret burde ha én ny oppsetning av ham hver sesong. Også av rene skoleringsgrunner. Nettopp dette at én Shakespeareoppsetning ikke er nok for et teaterensemble med ambisjoner om virkelig å nå noen vei med denne dramatikken, var forøvrig en av årsakene til at The Royal Shakespeare Company i sin tid ble startet.

Et nokså vanlig problem med store oppsetninger av denne karakter er ellers at det kan gå svært lang tid mellom hver gang man får tatt en scene. Idet man har oppnådd en skikkelig prøvevarme på en liten seksjon, fått den i utvikling, bevegelse, blir man nødt til å forlate den for å arbeide i andre deler av stoffet. Det kan bokstavelig talt gå uker til neste gang man får virkelig tatt i scenen. Ett eksempel hos oss var det store oppgjøret mellom Volumnia og Coriolanus i siste akt, der problemet for skuespillerinnen simpelt hen var å få prøvetid nok og med noenlunde fornuftige intervaller. Slikt er livsviktig når scenen består av monologer på flere steder. Noen egentlig løsning på problemet har ikke vi funnet, og jeg tenker med gru på en prøvofri dag i uken skulle bli gjennomført i våre arbeidskontrakter. Hvordan skal vi da mestre disse problemene?

I den avsluttende fasen av prøvearbeidet sto vi også konfrontert med problemene rundt prøvetidens lengde pr. dag. 4 timer blir for lite til å kunne få tatt en gjennomgang på et så stort stoff og gitt skikkelige kommentarer. Selv de få langprøvene vi har, blir for snaue når sminketid og kommentarer skal inkorporeres. (Og vi på Rogaland Teater legger som kjent ganske mye vekt på arbeidet med den fysiske masken,) Her står vi som instruktører overfor et seriøst problem med den eksisterende arbeidsavtale, og dette vil (bør?) kanskje føre oss i et reelt motsetningsforhold til skuespillerne og den linje de hittil har ført. Kort daglig prøvetid kan nemlig ikke kompenseres med en lengre prøveperiode. Til syvende og sist gir de et ulikt arbeidsresultat. Ganske typisk var John Bartons reaksjon da han etter å ha vist interesse for å gjeste teatret som instruktør, fikk høre om vår prøvetid: «Hva skal jeg gjøre etter klokken 15?»

En av de mange konklusjoner vi altså kunne trekke av denne arbeidsmetoden, er at vi er iferd med å utvikle arbeidssystemer som vil gjøre oss mindre egnet, ja kanskje uten evne til å løse de helt sentrale oppgaver i verdensdramatikken, de pillarer vår kunst og dermed vår eksistensberettigelse hviler på. De arbeidssystemer vi bygger opp, må først og fremst ha kunststartens egne krav som utgangspunkt, ikke være ensidig bygget på modeller utenfor vår «teatrale» virkelighet. Det er nettopp slik vi svekker teatret, gjør det i dypeste forstand ufritt og udemokratisk: Styrt av krefter utenfor vårt eget livsmål som kunstnere.

Denne gang gikk det bra. Jeg er ikke så sikker på neste.

Personlighetens Psykologi

*En serie om vår tids mest fascinerende psykologer –
Psykologer som har fått stor betydning for vår opp-
fatning av mennesket, for oppdragelse og undervisning
og for behandling av psykiske lidelser.*

HITTIL UTKOMMET

Gorm Hadrup
VIKTOR FRANKL

Marchen Møller
ERIK ERIKSON

Waldemar Rognes
CARL ROGERS


Ruth Frøyland Nielsen
JEAN PIAGET

K.G. Madsen
ABRAHAM MASLOW

Ville Laursen
FRITZ PERLS

Nancy Bratt
ANNA FREUD

Gå til nærmeste bokhandel

DREYERS  FORLAG

MYCRON 2000

Et datakonsept for 80-årene

MYCRON 2000 er et multiprosessor 16-bits datamaskinsystem bygget opp rundt en hurtig høynivåbuss og lokalbuss. Distribuert intelligens er optimalisert ved at 4 av 5 basismoduler er intelligente.

Et høyt antall CPU-moduler kan tilkobles høynivåbussen. Hver modul kan ved behov tilkobles egen primærhukommelse på inntil 1024 KByte.

Under MP/M Operativsystem kan inntil 16 skjermterminaler og 16 logiske disk-stasjoner tilknyttes. Hver CPU-modul kan ha eget operativsystem.

Systemet har en effektiv nettverks- og kommunikasjonsstruktur, og kan direkte tilknyttes det offentlige datanettet (NPDN). MYCRON 2000 kan brukes i ethvert vanlig kontormiljø.

Bli abonnent på DYADE

Tidligere temanumre: 2/76: Samisk kultur – 3/76: Barn og bøker – 4/76: Sjøormen – 1-2/77: Kontemplative oaser – 1-2/1978: Amnesty International – 4/1978: Reiseopplevelser – 5/78: Levende viten – 4/79: Dikt og noveller.

Om Dyade: – «et tidsskrift som vårt kulturmiljø har behov for.»
Iver Tore Svenning i Aftenposten.

Om Stillhetens psykologi: – «Det är en saklig, troverdigt skriven bok som genast ger en lust att börja meditera.»
Gunilla Boëthius i Aftonbladet.

Jeg bestiller:

abonnement på DYADE 6
nr. pr. år kr. 60,-

Følgende temanumre

.....
.....
.....

Bok om Acem-meditasjon
'Stillhetens psykologi'
kr. 45,- (foreligger)

Navn:

Vei/Gate:

Poststed:

BREV

Kan sendes
ufrankert
i Norden.
Adressaten
vil betale
portoet

Svarsending

Avtale nr. 129000167 OMB

DYADE

ST. OLAVSPASS

N-OSLO 1 – NORGE

Meditasjon - nytt utgangs- punkt

Mange har gjennom årene hørt, lest om eller vært i kontakt med Are Holen. Mer enn noen annen har han stått sentralt i meditasjonsarbeidet her i landet. Han har bygget opp en omfattende organisasjon og utviklet grunnlaget for den meditasjonspsykologi og det undervisningsopplag som benyttes i forbindelse med Acem-meditasjon. Han begynte å meditere da han var 17 år. I dag er han 36. I 1966 stiftet han Acem som nå har landsomfattende virksomhet i Norge, dessuten aktiviteter i Sverige, Danmark, Vest-Tyskland og USA.

Are Holen er utdannet psykolog og lege. Han har bl.a. arbeidet som psykoterapeut. For tiden er han knyttet til et prosjekt som undersøker stressvirkninger etter katastrofe.

Acem-meditasjon virker i brytningen mellom vår vilje, våre begrensninger og ressurser. Å meditere er å gjenta en metodolyd i tankene. Den er uten mening, men ikke uten virkning. I organismen utløser den spontane avspenningsmekanismer.

Acem-meditasjon kan hjelpe oss til å strease av, hente nye krefter til familie, fritid og arbeid. Den kan fjerne eller dempe psykosomatiske plager som emme muskler, hodepine, søvnløshet, nedsett seksualfunk-

sjon, dårlig fordøyelse m.v. Regelmessig meditasjon kan også øke evnen til raske avslutning av stressere fra hverdagen. Man føret og fremst er den en vei til avspenning og personlig vekst.

Gradvis bringer nemlig meditasjon oss i kontakt med uferdige personlighetstrekk. I visse situasjoner merker vi dem som prestasjonsangst, manglende initiativ, hissigheit osv. De kan hemme oss, ødelegge våre sjanser eller få andre til å ta over der vi selv burde ordne

opp. Slike spenninger er avleiret bl.a. i muskelstramninger og hømninger. De binder våre potensialer. Meditasjon gir oss ingen nye ferdigheter hverken sosialt, kroppslig eller faglig. Derimot kan den snu på våre psykologiske forutsetninger, gi oss et nytt utgangspunkt til å ta fatt, sier Are Holen.

Å lære Acem-meditasjon skjer egentlig i to omganger: den første på begynnerkurs hvor man får opplæring i grunnprinsipper. Den neste må jeg forklare nærmere.

Spenninger påvirker vår opplevelse og handling, de påvirker også vår meditasjonsutførelse. Etter 3-4 måneder med daglig meditasjon aktualiseres gjerne enkelte uferdige personlighetstrekk. Under meditasjon gjør de seg gjeldende i økende grad som fell i utførelsen uten at man er klar over det. Man merker at meditasjon ikke egir så meget som før. Mange slutter i slike faser uten å være klar over at veiledning og videre skolering i meditasjonspsykologiske prinsipper vil bringe en videre fremover.

Det er altså sammenheng mellom hvem vi er og hvordan vi mediterer. Læren vi å korrigerer utførelsesfell i aktualiseringsfasen, frigjør dette oss fra noen av våre begrensninger. Resultatet kaller vi gjerne personlig utvikling. Forøvrig kan de som har meditert i 2-3 år, få forsterket metodelyd. Det setter mer fart på prosessene.

Hvorfor Acem-meditasjon i vår tid?

Skal psykologisk vekst bli et massefenomen, kan vi ik-

ke utelukkende benytte terapiformer som nå eksisterer innenfor psykologi og psykiatri. Personressursene vil aldri strekke til.

Acem-meditasjon er en selvadministrert bearbeidelses- og vekstmelode. Vi kan utføre den nesten hvor som helst uten å være avhengig av noen. Vi trenger bare i liten utstrekning veiledning og undervisning for å oppnå resultater. Regelmessig utførelse er derimot en forutsetning.

Tilhører ikke meditasjon 80- og 70-årenes selvopptatthet og overflodssamfunn?

Meget av det som var utbredt i de to foregående tiår, har rykket ettertrykkelig i bakgrunnen enten det gjelder dyrkelse av kropp, gjenfer eller revolusjonære ideer. Vi har fått tidsskifte. Acem har stadig økende oppløsning. Jeg tror derfor det er riktig å si at Acem-meditasjon ikke er en døgnflue som vinner eller taper aktualitet med flyktige samtidstemninger.

Utvikling gjennom meditasjon innebærer før eller senere et oppgjør med selvopptatte trekk. Selvdyrkelse og forpliktelsesstrykt kan kanskje ivareta visse kortsiktige behov. Men på ingen måte kan det fyllybde langsiktige livsmål.

Som lege og psykolog, bruker du meditasjon i behandlingen av pasienter?

Nei, og det er jeg høyt konsekvent. Å ta meditasjon inn på legeskontoret - å ta den inn i den medisinske modell, som det også heter - innebærer en fremmedgjøring av fenomenet. Acem-meditasjonens viktigste bidrag er ikke behandling, men menneskelig vekst. Den er for alle mennesker.

Acem har tatt klart standpunkt mot hasj og sterkere stoffer. Hvorfor?

Gjennom bearbeidelsesprosessen Acem-meditasjon setter igang, er det tydelig at selv moderat og sekkingspreget bruk av hasj påfører personligheten begrensninger i evnen til selvutvikling. Hasjus er en kjemisk erfarung. Den fremelsker tendenser til utflytenhet, ofte misforstått som sunn opposisjon, frigjøring og ukonvensjonalitet.

Acem har hjulpet en del personer til å slutte med hasj og sterkere stoffer. Mange har også fått vesentlig hjelp til å bearbeide rester etter tidligere stoffbruk. Våre erfaringer og klare holdninger mot stoff har utvilsomt bidratt til at enda flere har motstått presset til å prøve denne form for rusmidler.

Acem deltar også i brytninger innenfor vårt kulturliv, bl.a. gjennom tidsskriftet Dyade. Hva er forbindelseslinjen til meditasjon?

I meditasjon må man stadig skille mellom historisk bestemte forestillinger og sinnets levende realitet. Derfor ligger det i meditasjonens vesen å være utprøvede og antidogmatisk. Den stimulerer til overskridelse av begrensninger påført av familie, kultur og samtid. Denne frigjøring gir ny innsikt på vesentlige livs- og områder som også har interesse i en større sammenheng. Typisk for det meditative perspektiv er ikke hvilken konklusjoner man når fram til, men de holdninger som temaene analyseres ut fra. Acem har her bidratt særlig gjennom tidsskriftet Dyade.



— Våre erfaringer og klare holdninger mot stoff har utvilsomt bidratt til at enda flere har motstått presset til å prøve denne form for rusmidler.

STORMØTE

ACEM-MEDITASJON

I MØTE MED KULTUR SAMFUNN OG VITENSKAP

Chateau Neuf - Storsalen

Sløimålsveien 7, Oslo

torsdag 22. okt. kl. 19.30

Innlegg ved sosionom Maria Drageset,
forskningsstip. Ole Gjems-Onstad,
journalist Carl Henrik Grøndahl,
lege og psykolog Are Holen



Entré kr. 15,-
Åpent for alle

ACEM gjennom 15 år

Andre halvdel av 60-årene var en brytningstid hvor bl.a. det politiske ungdomsopprør sto på høyden. Popmusikken hadde sin blomstringstid med The Beatles, Bob Dylan o.a. Den særegne stoffkulturen vokste frem som forløper for dagens narkotika-problemer. Interessen for østerlandsk mystikk var stor.

I denne brytningstid ble Acem, den gang kalt AMS, stiftet av en gruppe studenter på Universitetet i Oslo. Året var 1968. På avgjørende måter utviklet Acem seg nokså tidlig i en annen retning enn datidens ungdomskultur.

Oppbrudd

De første år samarbeidet Acem med en meditasjonsbevegelse ledet av en indisk guru. Denne bevegelsen var preget av store vyer og et syn på meditasjon som løsning på alle problemer. Det oppsto sterke uoverensstemmelser, og et skisma tvang seg frem i 1971-72.

Oppgjøret med denne bevegelse utviklet seg for Acem til et oppgjør med typiske tendenser i samtiden — troen på en utopisk forvandling av menneske og samfunn. Politisk eksisterte den som tro på det ideelle samfunn etter revolusjon. Meditasjons- og guru-grupper trodde på utviklingen av «Det nye menneske» gjennom fordypselsesteknikker og alternative livsformer. Astrologer varslet at en ny historisk epoke var i emning ved inntreden i Vannmannens tegn.

Psykologisk tilnærming

Ut fra et annet syn søkte Acem inspirasjon i mange retninger. Bl.a. eksistensiell psykologi, adferdspsykologi, kognitiv psykologi og psykoanalyse ga viktige impulser. Man arbeidet også med ulike gruppeprosesser i under-



visning og personlig bearbeidelse.

Med atskillig erfaring, utprøving og refleksjon har Acem gjennom 15 år arbeidet seg frem til en meditasjonspsykologi og et næktert undervisningsopplegg. Dette hjelper en til stadig bedre å nyttiggjøre seg meditasjons-

metodens muligheter for avspenning, overskudd og personlighetsutvikling.

Fra Universitetet til Folkeuniversitetet

Acem fikk rask tilslutning ved universitetene i Oslo, Trondheim og Bergen. Fra 1972 begynte en sterk utvidelse. I dag arrangeres kurs i alle større byer og mange tettsteder. Acem har ca. 150 kurslærere.

I 1979 ble Acem medlem av Folkeuniversitetet, den overordnede organisasjon for landets frundervisninger. Nesten alle kurs arrangeres nå i samarbeid med den lokale frundervisning.



Ideell organisasjon

Acem er en ideell organisasjon uten økonomisk formål. Ingen kurslærere mottar lønn for arbeide. Det hele foregår på fritiden. Alle inntekter går til



drift og forbedring av organisasjonens aktiviteter.

Fra to rom til kurscenter

I 1968 fikk Acem eget kontor, to rom på Stortorvet i Oslo. Lokalene ble fort for små. I 1972 flyttet man inn i større lokaler i Frimannsgt. 22 i Oslo. Etterhvert som organisasjonen vokste, ble behovet for kurslokaler mer følebart. I 1976 presset Acem

sin økonomi og gikk til innkjøp av Sporveisgt. 37 nær Bislet stadion. Etter to års omfattende modernisering kunne lokalene innvies av Oslos ordfører.

For å arrangere internaturks i egen regi overtok Acem i 1980 eiendommen til gamle Hartmann pensjonatsskole i Asker. Som med Sporveisgt. 37 er midler til kjøp og oppussing vesentlig skaffet til veie fra loppemarkeder. Arbeidet skjer i stor grad ved dugnadsinnsats.

Fra Blindern til California og Amsterdam

Acems meditasjonskurs har etterhvert vekket interesse i andre land. I 1976-77 begynte en viss kursvirksomhet i USA og Vest-Tyskland. I 1978 kom aktivitetene i gang i Sverige for alvor. Svensk TV hadde et innslag to ganger om Acem det året. 10 svenske kurslærere er hittil utdannet. Også i Danmark er kurslærere nå under utdanning. Boken om Acem-meditasjon, «Stillehetens psykologi», er utgitt på svensk og dansk forlag. I 1978 hadde Acem kurs i Bombay i India. De to siste år har det særlig vært mange kurs i Nederland.

Acems kurslærere

Omfattende opplæringsprogram venter den som vil bli kurslærer. Grunnutdannelsen strekker seg over ett år med både teoretisk, pedagogisk og administrativ trening. Den er normalt basert på to kvelder i uken pluss innlevering av skriftlige besvarelser. Senere gis fortlevende videreutdanning og etterutdanning.

Har du lest disse temanummer av Dyade?



YOGA

Kroppslig grunnlag for innsikt og erkjennelse

4/1975



GESTALT-TERAPI

– alvor eller lek med sterke opplevelser?

5/1977



MISTER VI FRIHETEN?

Analyse av vestlige frihetsidealer.

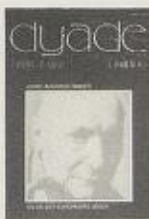
1/1976.



EKSISTENSIELL PSYKOLOGI

I kontrast til Freuds menneskesyn.

3/1977



ISAAC SINGER

Nobelpriserens bakgrunn, liv og diktning.

2/1979



DANS

– som kunst og livsform.

3/1979



BOB DYLAN:

Inn og ut av lykken.

5/1979



KUNST

– pynt eller ubehag?

1/1980



KIRKEN

– er den i utakt med moderne psykologi?

3/1980



MUSIKK:

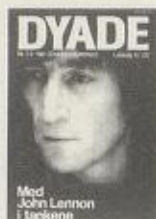
Åpning mot det ukjente.

4/1980



NARKORUS OG SJELESJOKK

5/1980



JOHN LENNON

– i tankene.
1–2/1981

Opplysninger, bestilling av enkeltnumre og abonnement også i tlf. 02-20 29 59

FREDRIKSTAD BIBLIOTEK

1600 FREDRIKSTAD

T81*

*25635

DYADE

Frimannsgt. 22
OSLO 1

Acem-meditasjon - frigjøring fra indre autoriteter

I vår kamp med ytre strukturer kan vi lett overse at vi også bærer med oss indre autoriteter – ofte en selvførdømmelse som dukker frem når vi ikke strekker til. Vi kan selvfølgelig legge skylda for det på andre og kreve at de må forandre seg. Men vårt lave selvbilde er vi nødt til å ta oppgjør med selv. Det er dette oppgjøret meditasjon hjelper oss med.

Gratis materiale om Acem - meditasjon ved henvendelse til Acem.

Stillhetens psykologi - nå 20.000

Lettlest og spennende bok om meditasjon som hjelp til avstressing, nye krefter og personlighetsutvikling.

4. utvidede utgave foreligger høsten 1981.

Pris kr 45,-.

Bestilles ved å sende slippen på side 82 eller henvend deg til Acem, Frimannsgate 22, Oslo 1, Tlf. (02) 20 29 59.

DYNAMO DE MARE 3-81 TEAM: TEAMER ELLER VERMEH-HJEM