

9. Heibekke samling  
Sagn, folkemusikk og  
Folkeleker

# DYADE

Nr. 4 1977

9. årgang

Løssalg kr. 7.—



## OM TEATER

Teaterstøtte - teaterkontroll  
Overlever frie teatergrupper?  
Polsk teater

## I DETTE NUMMER:

Teater kan være lek og magi og forkynnelse, på teateret kan livet forstørres og forminskes og leves om igjen, i samspillet med publikum kan teateret skape en intensitet som bryter grenser.

Men teater kan også være konvensjoner, industrialisert underholdning eller skolekringkasting med statsstøtte — når det blir liggende bak fronten der ny forståelse tilkjempes. Da dukker ordet teaterkrise frem. Men teater ser ut til å ha en livskraft som overlever både definisjonsforsøk og dødsdommer. Kanskje er det slik fordi scenekunst er den kunstform som er tettest knyttet til livet selv.

I dette teaternummeret prøver vi å peke på enkelte trekk av den utvikling teateret er inne i, vi argumenterer for nødvendigheten av flere skapende teatersentra — de frie teatergrupper, som må få statsstøtte, vi møter to polske teaterledere som har gjort seg bemerket internasjonalt, vi ser på litt av bakgrunnen for det moderne teater gjennom 450 år i teaterhistorien, og vi slår et slag for drama i skoleplanene. Ikke som eget fag, men som tverrfaglig middel til menneskelig utvikling.

### I REDAKSJONEN:

Carl Henrik Grøndahl (ansv.)  
Are Holen  
Torbjørn Hobbel  
Anders Lindseth

### FORRETNINGSFØRER:

Sigurd Bentsen

### ANNONSER:

Christian Rafn

### ADRESSE:

Frimannsgt. 22, Oslo 1  
Telefon: (02) 20 29 59  
Postgiro: 20 94 23

### NESTE NUMMER:

Om seksualitet

Utkommer med seks nummer i året. Abonnement løper til skriftlig oppsigelse foreligger. Ettertrykk bare etter avtale med redaksjonen.

TRYKK: S. Bern. Hegland A/S, 4401 Flekkefjord.



# TEATER

## **TEATER PÅ NYE VEIER** side 5

*Den søkende holdning er ikke noe nytt fenomen, og opposisjon preger også dagens teater. Men til forskjell fra tidligere tider er opposisjonen ingen enhetsfront.*

## **STØTTE — KONTROLL** side 8

*Verdien i det «politiske» teater lå kanskje først og fremst i at mange måtte til å tenke over hva teater er og kan være.*

## **THESBITEATERET** side 14

*Hvor lenge kan et avantgarde-teater holde det gående når det må slåss med idrettslag om ørsmå bevilgninger?*

## **POLSK TEATER** side 19

*Mange som i vestlige land ville gjøre karriere i næringsliv eller administrasjon, finner i Polen naturlig til kunsten.*

## **ORD UTILSTREKKELIG** side 23

*Josef Szajna: Ordet stenger oss inne i konvensjoner vi må bryte ut av.*

## **ORDET — DET MYSTISKE** side 26

*Ola B. Johannessen: I for mange år har vi vært opptatt av det visuelle, for lite av det auditive.*

## **450 ÅR I TEATERHISTORIEN** side 27

*Middelalderens mysteriespill og renessanse-dramaet — folketeater i beste forstand.*

## **PEDAGOGISK DRAMA** side 36

*Vi bør ikke gjøre drama til eget fag i skolen, men til en utfyllende og erkjennende undervisningsform.*

---

# ER IKKE DETTE BEDRØVELIG GALSKAP?

---

Jeg kom til Kartago, og der bruste det rundt meg på alle kanter et lastefullt kjærlighetsliv, rent som i en heksegryte. Jeg elsket ikke ennå, men jeg lengtet etter kjærlighet. Jeg holdt min attrå skjult og var ergerlig på meg selv fordi jeg hadde så liten attrå. Av trang til kjærlighet lette jeg etter noe som jeg kunne elske. Men jeg likte ikke den trygge veien som er uten feller. Dypest inne var det jo en hunger i meg etter næring for det indre liv, etter deg, min Gud. Men jeg kjente ikke denne hungeren. Jeg hadde ingen lengsel etter den mat som ikke forgår, ikke fordi jeg var mett av den, men jeg var så tom og kresen at jeg ikke brydde meg om den. Derfor var ikke min sjel frisk og sterk. Full av byller kastet den seg ut i elendigheten, begjærlig etter å lindre sin kløe ved sanselige nytelser. Men selv disse var vel ikke helt uten sjel; ellers hadde jeg aldri elsket dem. Jeg syntes det var deilig både å elske og bli elsket, især når jeg fikk eie den elskede legemlig.

Vennskapets dype kildespring sølte jeg således til med uren sanselyst, og dets rene glans formørket jeg med en helvetes attrå. Og enda jeg var så stygg og usedelig, la jeg i min umåtelige forfengeligheit an på å være fin og danned. Jeg kastet meg altså ut i et kjærlighetsliv som jeg ønsket å gå helt opp i. Min Gud, min barmhjertige Gud, hvor mye galle du blandet i min søte drikk, og det gjorde du av din godhet. For jeg oppnådde å bli elsket, men jeg ble

tatt til fange av mine egne nytelser og lot meg med glede lenke med brysomme bånd. Derfor ble jeg også pisket med jernris som glødde av sinnsyke og mistanke, frykt, vrede og kiv.

Jeg ble helt betatt av skuespillene på teateret, som viste så mange bilder på min egen elendighet, og fikk ilden i meg til å flamme opp. Hva er grunnen til at en på teateret liker å komme i vemodig stemning ved sørgelige og tragiske hendinger som en selv nødig ville bli utsatt for? Som tilskuer har en trang til å kjenne smerte ved det tragiske, og selve smerten er en form for nytelse. Er ikke dette bedrøvelig galskap? For jo mindre en har gått fri for slike kjensler, dess mer blir en grepet av handlingen. Riktignok pleier en å kalle det lidelse når en lider selv, og medlidenhet når en lider med andre. Men hva slags medlidenhet er det egentlig som vekkes ved den oppdiktete handlingen på scenen? Den appellerer jo ikke til hjelpsomhet hos tilskueren, men innbyr bare til å føle smerte. Og jo mer skuespilldikteren fremkaller denne følelsen, dess større bifall får han. Derksom de ulykkene som rammer personene i stykket — enten de nå virkelig har hendt engang, eller de er oppdiktet — blir fremstilt slik at tilskueren ikke føler noe vemod, da forlater han teateret misfornøyd og med kritiske ord. Men blir han grepet av smerte, så blir han sittende der i spenning og vel tilfreds.

*Augustin: Bekjennelser. Tredje bok.*

---

# TEATER PÅ NYE VEIER?

---

Av Steinar Wiik

Dagens teater er teater på leting. I nær sagt alle industrialiserte land, i øst som i vest, søker teateret etter nye veier å gå: Dels ønsker det å vinne nye publikumsgrupper utenom den intellektuelle og økonomiske elite som i nyere tid tradisjonelt har utgjort kjernepublikummet. Dels søker det seg fortsatt litt famlende frem etter ny dramatik — bortsett fra Beckett har vår tid fostret få dramatikere som ikke i større eller mindre grad har levet videre på arven fra Ibsen og Strindberg. Og sist, men ikke minst, leter dagens teater dels også etter nye formsproglige uttrykk.

Denne søkende holdning teateret inn tar på nesten samtlige fronter, er ikke noe nytt fenomen. Teaterhistorien er full av eksempler på hvordan teaterformene har gått i bølgegang. Alltid har nye generasjoner opponert mot eldre generasjoners stil.

Opposisjon preger også dagens teater. Men til forskjell fra tidligere tider er opposisjonen idag langtfra noen enhetsfront. Kanskje det mest karakteristiske ved dagens teater er dets mangel på enhetlig uttrykk. Tidligere hadde hver epoke sitt teatermessige hoveduttrykk. Antikkens og middelalderens teater var primært et teatralt teater, som ikke søkte å gi noen total illusjon av at det som foregikk på scenen, var identisk med virkeligheten. Med renessansens og barokkens teater kom illusjonen gradvis sterkere inn i bildet, og ble med realismens og naturalismens teater noe nær et hovedkrav til teatrets kunst. Brud-

det med naturalismens illusjonskrav kom først med symbolistenes opprør i 1890-årene. Mot illusjonen satte de blant annet poesien og drømmen, som teatret skulle materialisere på scenen.

Meget er skjedd siden dengang, ikke minst har vi fått både Brecht og absurdismens teater. Men i et større perspektiv er bruddet likevel ikke så radikalt, ennsi totalt. Realismen lever videre i utallige varianter, riktignok ikke lenger med illusjonen som eneste mål, men stadig som et viktig scenisk virkemiddel. Sosialrealismen er én utløper, særlig i de sosialistiske land før og etter siste krig. En annen utløper er den psykologiske realisme, som i Stanislavskijs «system» har funnet sitt høyeste uttrykk. Her er den ytre realisme avløst av den indre, med hovedvekt på å gi de «sjelelige sannheter» et scenisk uttrykk.

Allerede noen få år etter 1900 formulerte den tyske teaterteoretiker Fuchs sitt program for fornyelse av teaterkunsten, uttrykt i slagordet «reteatralisering av teatret». Han mente med andre ord at teatret må søke tilbake til sine egne virkemidler — såsom leken, dansen, musikken. Målet er ikke at teatret skal gi noen illusjon av virkeligheten, men en fortettet tolkning av den. Teatrets virkelighet er av en annen art enn den sosiale, men derfor ikke mindre «sann».

Symbolisme, ekspresjonisme, surrealisme og absurdisme — alle disse ismer og flere til er i det store og hele utløp-



*Tilbake til teateret – og den livgivende kontakt mellom skuespiller og publikum uten den avstand naturalismens usynlige fjerde vegg har skapt i «titteskaps-teaterets»?*

ere av det teatersyn Fuchs formulerte. Ja, ikke minst er Brechts antiaristokratiske dramaturgi og Verfremdungs-teater en klar videreføring av Fuchs' idéer.

I første omgang søker mange nye veier bort fra realismen, akkurat som modernistisk teater har gjort i hvert fall de siste 80 år. Men ikke lenger på samme måte som i 50- og 60-årenes sterkt formeksperimenterende avantgarde-teater. I skyggen av absurdismens erfaringer og de siste 10-års ideologiske klimaskifte forsøker man å finne teatral uttrykksmidler som er mere balanserte og konkrete og mindre intellektuelle. Hvilket delvis også bunner i et ønske om å nå ut til større grupper av publikum enn dem de små avantgardscener med sin krevende form kunne nå.

Det intellektuelle element er ikke

forsvunnet, men skjøvet noe i bakgrunnen av det emosjonelle. Målet er at teatret gjennom sine virkemidler skal tale mere spontant til publikums følelser. Den rene og umiddelbare opplevelse av forestillingen som et kunstverk står i forgrunnen. Det intellektuelle skal komme etterpå, som et resultat av refleksjoner over opplevelsen.

Det tankevekkende er imidlertid at satsingen på å skape et mere emosjonelt slagkraftig teater gjennom bruk av rendyrkede virkemidler som er teatrets egne, ikke er så nytt. Kanskje fører de nye veier teatret idag prøver å gå delvis tilbake til det som før realismen og naturalismen var grunnleggende i klassisk teater: Den direkte og livgivende kontakt mellom skuespillere og publikum, uten den avstand som naturalismens «usynlige fjerde vegg» har skapt.

Teatret er en verden for seg selv. Der nytter det ikke å komme med dommer og synspunkter man lever på i privatlivet. Alt det som vedkommer sansene må være gjennomtrengt av ånd, og ånden kan ikke være uten sansene og legemet. — Teateret . . . i sannhet en forunderlig virksomhet. Det er et av de mest uforståelige fenomener man kan tenke seg, et av de mest absurde foretagender i menneskelivet.

Den franske skuespiller Louis Jouvet.



## RENE TELEFONER OG CALLINGER

VAR SPESIALITET

*Telefonhygiene*

Øvre Slottsgate 19

---

# TEATERSTØTTE — TEATERKONTROLL?

---

## TANKER OM LATENT SENSUR

Av Carl Henrik Grøndahl

Det skal ikke være ro rudt teatret. Teatret har mulighet til å fortette livet, skjære bort alt som dekker til våre liv og gjør det vanskelig å skjeldne grunnkrefter og myter og jord og himmel. Teater kan være magi og lek, men det teater som er omgitt av ro, er sannsynligvis ingen av delene.

«Ingen tribut til teatrets latente makt er så talende som sensuren. I de fleste regimer, selv hvor det skrevne ord er fritt, der bildet er fritt, er det fortsatt scenen som blir frigjort sist. Regjeringer vet instinktivt at den levende handling kan skape farlig spenning — selv om dette skjer altfor sjelden. Men denne eldgamle frykt er en anerkjennelse av eldgamle muligheter. Teatret er den arena der en levende konfrontasjon kan finne sted. I nærvær av en stor menneskegruppe skaper dette en enestående intensitet», hevder den britiske regissør Peter Brook.

Det kan se ut som om norsk teater falt til ro i 60-årene. De som hadde kjempet for teatrets tilværelse i 40- og 50-årene, var kommet velberget inn på Kirke- og undervisningsdepartementets budsjett — noe som utvilsomt ga en følelse av frihet i dem som hadde latt

være å trekke sine lønninger ut av etterkrigsårenes Studiotheater for ikke å kjøre teatret over ende.

Men det må være lov å tro at teatret selv også hadde skyld i den utvikling som fulgte: teatersalongene ble avfolket.

«Teatern visar i dag en fortsatt och ihållande nonchalans mot publiken. Teatern gör föreställningar åt sej själv, den struntar i den publik som kommer, den struntar i om den förstår vad som sägs, den struntar i att söka sej en ny publik, den lappar med abonnemagssystem men sitter nöjd kvar i sina hus, den ger några skulor åt dom som vill pröva något nytt, den vill, tror den, en sak: att alle skal bli nöjda», het det i en svensk debattbok fra 1969, *Vad ska vi med teater?* Også her tillands stilte teaterfolk det samme spørsmål, Stian Sørliens bok fra 1969 har den betegnende tittel *Teater i blinde*.

I begynnelsen av 70-årene var samtlige norske teatre ute med tiggerstaven og måtte be om tilleggsbevilgninger. Det skyldes like mye myndighetenes som teatrenes politikk. Men det mest talende var at teaterfolk måtte rykke ut for å rettferdiggjøre teatrets eksistens

overhodet, forsvare at man forbruker snaue én prosent av KUDs budsjett i konkurranse med mer samfunnsnyttige oppgaver som bygging av sykepleieskoler og svømmehaller. Erik Pierstoff gjør det godt i *Teater på spill* (1971). Men når teatret ikke lenger er i stand til å rettferdiggjøre sin eksistens ved hjelp av sin egen virksomhet, tyder mye på at det er blitt likegyldig i sin fornemme avstand til publikum og til samtiden. Da er det blitt ufarlig og uengasjerende teater, e teater som kvitterer for bevilgningene ved å produsere forestillinger uten kanter.

Det kan være mange grunner til denne teaterkrisen. Her får vi nøye oss med å antyde noen av dem.

«Teatrets problem er et dramatikerproblem», hevder Stian Sørli i sin bok. «Faktum er at det ikke har vært gjort noe for å komme det store publikum i møte. Det seriøse teater har sett overhodet på det og overlatt det til sin skjebne og til de «lavere» forlystelser som film og TV. Til gjengjeld har publikum overlatt teatret til sin skjebne. Det er på tide at teatret gjenoppdager at det er teatret som er avhengig av publikum og ikke publikum som er avhengig av teatret. Og retter på dette misforhold ved å legge forholdene til rette for at et tidsmessig drama med appell til nåtidens publikum kan oppstå.»

Svensken Per Edström, leder for teaterbåten «Nyttig», hadde denne me-

ning om det tradisjonelle teater i 1968:

«Jag får inte mycket ut av den. Då och då glimtar det till, men det är en eftersläpning formellt. Den håller en fruktansvärt avstånd till sin publik . . . den tradisjonella teatern försöker nu desperat at leva modernt inom ett gammalt system. Det enda rätta är att bryta upp teatern, antigen spränga skiten i luften eller stjälp den i Nyboviken.»

Denne holdning ser faktisk ut til å være representativ for endel teaterfolks matleitet og følelse av å være bundet av institusjonsteatrenes industrialisering og sin egen ufarliggjøring. For det spørs om ikke teaterkrisen først og fremst hang sammen med det kulturfenomen som var jordsmonnet der det vokste frem alt sammen — ungdomsopprørene, nymarxismen, nyreligiøsitet, den meditative renessanse. Og dette jordsmonnet var etterkrigstidens grenseløse verdirelativisme, den ubehagelige materielle frihet — ubehagelig fordi den er uten egentlig engasjement, ikke har et levende forhold til livsundringen og de eksistensielle verdier, ikke stiller spørsmål ved sine kulturformer eller sin samtid. Det kan se ut som om norske scener var fylt av gammel erkjennelse tildels ikledd nye gestalter — helt til den nye kulturelle uro også begynte å tyte inn i teatrene. Første gang med «Svartkatten» på Nationalteatret i 1971 — en «politisk», det vil si en forkynnende forestilling.

---

## TEATER I AVISENES LEDERE

---

Forestillingen var neppe god — uansett hvilken målestokk man måler den med. De ivrige, som forlot teatrets murer og gjorde landnåm i samtiden, var ikke kommet lenger enn at de trodde det var nok å stå på en scene og hyle: monopolkapitalisme. De trodde deres egen nyvundne forståelse av livet var teater nok i seg selv. De ble da også druknet i kritikernes forargelse.

Men — og det er i denne sammenheng poenget — for første gang på lange tider ble en teaterforestilling behandlet i avisenes ledere.

— Spørsmålet er kort og godt om denne form for teatervirksomhet fremmer et demokratisk sinnelag, skrev Aftenposten.

— Men det er ganske klart at et offentlig teater som Nationalteateret kan

ikke prinsipielt engasjere seg på en yterfløy i all sin oppsøkende virksomhet. Om man aksepterer sekterisme i den enkelte forestilling, må man i demokratiets navn også kreve at andre parter blir hørt. Vi er nå engang ikke et folk av ekstremister, mente Arbeiderbladet.

— Ut fra ønsket om å drive rendyrket politisk propaganda har noen aktive personer mobilisert idealistiske hjelpere til en innsats som må vurderes på et helt annet plan enn det kunstneriske. Det burde være deres egen sak. Men når et slikt tiltak kan tre frem med Nationaltheaterets kunstneriske stempel på seg, er det grunn til å spørre om hvordan det har kunnet skje, skrev VG.

Denne type argumentasjon — som bærer preg av å være fremsatt av overrumplede kulturtenkere gjennom lang tid vant med det ufarlige teater, er egentlig uhyre interessant.

For det første er den en implisitt lovtale over teatrets makt. For det andre kommer den farlig nær Peter Brooks utsagn om at ingen tributt til teatrets latente makt er så talende som sensurens. For det tredje avslører den manglende tro på at de verdier vårt demokrati bygger på, er trygge nok til også å gi armslag til dem som vil noe annet. Og for det fjerde er den et uttrykk for en holdning som gjør at man har vondt for å tro at den blomstring norsk teater nå er inne i, vil vare: Teater som får bevilgninger fra det offentlige, skal være en slags objektiv skolekringkasting. «Vi er nå engang ikke et folk av ekstremister.» Eller for å si det omvendt: Teater som ikke er objektivt, får ikke bevilgninger.

Dette er ikke bare finurlig ord-snuing. Regionteatret i Nord-Norge, Hålogaland Teater, har markert seg som politisk teater, og følgene er ikke uteblitt.

— Under behandlingen av spørsmålet om støtte til Hålogaland Teater i Finnmark fylkesting onsdag, kom det frem sterk kritikk av det ensidige repertoarvalg teatret har. Ifølge NRK/Dagsnytt vil man overveie å nekte bidrag fra

neste år av, hvis teatrets linje med bare samfunnskritiske stykker blir opprettholdt. (Aftenposten 29/1 1976).

En slik kulturpolitisk holdning er i beste fall korttenkt. I verste fall er den uttrykk for den idé-ensretting vårt samfunn ser ut til å fanges inn i i økende grad: på grunn av inntekts- og skattepolitikken er det utenkelig at idéretninger som bryter med det alminnelige, kan få tilstrekkelig støtte fra privatpersoner til en virksomhet som strekker seg ut over trykking av pamfletter. Følgelig er man avhengig av bevilgninger fra Staten, og Statens holdninger finner man blant annet i loven om privatskoler. Den avspeiler hvilke vanskeligheter de står overfor, som tror på noe annet enn den sosialdemokratiske mytologi og vil gi sine barn en utdannelse i overensstemmelse med det. Det er den samme holdning Finnmark fylkesting truer Hålogaland Teater med. Det er den samme holdning de frie teatergrupper møter — som overhodet ikke får støtte.

De som brøt ut fra institusjonsteatrene med politisk forkynnelse, ble ikke bare møtt av kulturens latente sensurløst, men også av et — utvilsomt høyst betimelig — kvalitetskrav.

«Det er (. . .) ikke disse ånders «tematikk» som mishager meg. Det er deres *kvalitet*. Det bekymrer meg slett ikke at dette er ensidig gjort, altså bare i den ene parts interesse, i arbeidernes. Men det bekymrer meg at Nationaltheateret prøver å påvirke meg uten talent», skrev Odd Eidem i sin anmeldelse av «Svartkatten».

Selvfølgelig må man stille et teater overfor kvalitetskrav, og utvilsomt har Eidems røst bidratt til at man senere ikke har sluppet slike flauheter løs fra Nationaltheateret. Men overfor alt utprøvende og søkende gjelder også det faktum — at man kan kreve det ihjel. Det er ikke alle som er så selvtrygge at de tar igjen som svensken Pi Lind:

«Kvalitetskravet? Det kan man ta bort — det är inte nödvändigt. Det döljjer sig så mycket skit bakom, estetisksnack. Det är så lett att säga att något



*Når teatret ikke lenger er i stand til å rettferdiggjøre sin eksistens ved sin egen virksomhet, tyder mye på at det er blitt likegyldig i sin fornemme avstand til publikum og til samtiden. Da er det blitt ufarlig og uengasjenede teater, et teater som kvitterer for bevilgningene ved å produsere forestillinger uten kanter.*

inte har kvalitet i stället för att gå in på varför man egentligen inte gillar en grej som kanskje är hård politiskt.»

Han har ikke bare urett. For det er nå engang et faktum at kvalitet ikke er et entydig eller uforanderlig begrep, og det kan stundom være nyttig med et blick på historien. Den viser for eksempel at Voltaire måtte gi opp å introdusere Shakespeare for det franske publikum. Engelskmannen var for rå og fylte slett ikke de kvalitetskrav man måtte stille til en dramatiker. Nå er det vel

neppe noen fare for at norske kritikere skal kvele en ny Shakespeare i fødselen, men egentlig skal det adskillig talent til å fradømme eller tilkjenne det uferdige, det søkende eller det uvanlige dets talent. De bastante kvalitetskrav går på samme liktorn som den økonomiske sensur: en manglende tiltro til at livet og tiden har adskillig kompetanse til å avgjøre hva som har livets rett.

Vil vi ha et levende teater, må vi tåle at enkelte av de omlag 30 kroner vi betaler årlig hver av oss til teaterdriften

gjennom skatter og avgifter, også støtter teater som forkynner en tro vi ikke deler — eller prøver seg ut på et nivå som ikke alltid imøtekommer de estetiske krav vi liker å omgi oss med. Det politisk forkynnende teater infører ikke proletariatets diktatur i Norge. Tvert om, vi ser ut til å være litt ferdige med det, og grunnen kan være at det gjengir bare én dimensjon av den menneskelige tilværelse. Da er det vanskelig å fange

interessen for en scene som innbyr til magi og fantasi og det totale livsspenn. De teaterentusiaster som foretrekker Marx fremfor Stanislavskij, roter seg også inn i absurditeter:

«Det är ett problem det där: Det finns faktisk något som heter skodespelarbegåvning», medgir Proteaterns Fred Hjelm. «En del är bättre än andra. Det är ett problem inte minst när det gäller demokratisering.»

---

## KAMPEN MOT DET UTVIDEDE KULTURBEGREP

---

Blaffet av «politisk» etater var knapt nok så farlig som teater i sin egen interesse bør være. Men mye kan tyde på at oppblomstringen av forkynnelsen i begynnelsen av 70-årene var med på å bringe teatret ut av krisen og inn i den teaterinteresse vi nå opplever — der nye teatergrupper og ny, norsk dramatik vokser frem så kjapt at det kan være vanskelig å beholde oversikten. Verdien lå ikke minst i at mange pånytt — eller for første gang — måtte tenke over hva teater er og kan være, hvilke muligheter teatret gir og hvilke krav det stiller. Og verdien lå kanskje først og fremst i at teaterkulturen ble revet ut av likegyldigheten, ut av roen — kretsen om teatret øke.

Fremdeles slåss teatret med likegyldigheten, representert ved det utvidede kulturbegrep — at løkkefotball er en kunstform på linje med den profesjonelle kunst — og ved bevilgernes krav om bestemte gjenytelser for de midler de bevilger. Men det ligger adskillig håp i det generasjonsskifte som er skjedd, blant annet representert ved at Kjetil Bang-Hansen nå er blitt sjef for ett av våre institusjonsteatre.

«Mellom kunsten og kulturen må det alltid være et vindskjevt forhold», hevder han. «Vi må ha profesjonell kunst som angriper det eksisterende kulturbilde og flytter grensene. Vi er preget av en sosialdemokratisk virkelighetsoppfatning . . . et slikt samfunn tren-

ger et kunstliv som opponerer gjennom å sprengte de nye gjerder vi bygger opp, bryter ned den metafysikk som følger i sosialdemokratiets fotspor.» (Stavanger Aftenblad 31/12 1976).

Men i tillegg til fornyet ledelse av institusjonsteatrene, som alltid vil måtte ta spesielle hensyn, for eksempel til repertoar, ser det ut til å være enighet om at vi også trenger de frie gruppedannelser — slike som Odin-teateret i Danmark, Pip Simmons teatergruppe i England, Teatr Stu i Polen. Også Hellenes-komiteén, som avga sin innstilling i 1971, er enig:

«Komiteén mener at det er riktig at uavhengige teatergrupper får støtte i en forsøksperiode, og fremmer forslag til en slik støtteordning i sin innstilling. I likhet med det oppsøkende teater vil de små avantgardeteatrene kunne bli stimulerende innslag i teaterlivet.»

Men etter at denne håpefulle sentens var kastet rundt mellom politikerne og Norsk Kulturråd, slo man ganske enkelt fast at midlene til å støtte frie, profesjonelle teatergrupper ikke finnes. Norge er et karrig land. En ting er spørsmålet om prioritering. Men en annen er at det skal ikke så rent lite kulturelt vidsyn til fra myndighetenes side for å være villig til å støtte uten å vilje kontrollere.

«Selvfølgelig innebærer teatrets avhengighet av offentlige midler en økende fare for offentlig kontroll — gjerne i

demokratiets navn. Men sånn er det bare. Det er ikke noe å gjøre med det. Alternativet — kommersiell avhengighet av et massepublikum — eksisterer bare ikke lenger; og selv om det gjorde, betyr det bare en annen form for avhengighet som ikke nødvendigvis er å foretrekke. Vi har simpelthen ikke noe annet å gjøre enn å stole på de genuint demokratiske tradisjoner og institusjoner som finnes — som f. eks. den fri presse — i kampen mot den sensur som vil true fra mange hold.» skriver Erik Pierstorff i *Teatret på spill*.

«I den givne situasjon følger det imidlertid åpenbare fordeler med de fri grupper, side om side med institusjonsteatrene, fremfor de etablerte institusjoner:

De koster mindre og vil derfor forekomme i et større antall og kunne avspeile flere ulike syn. Dermed svekkes grunnlaget for «ensidighetsanklagen». —

En fri gruppe starter med en klar oppfatning av sin funksjon i samfunnet; den kan tone flagg fra starten og har ikke noen arv, ikke noe fast kunstsyn eller publikum å forråde. Selve mangfoldet som et system av grupper tillater, gjør synspunktene mindre anstøtelige og svekker ropet om «kontroll» og «balanse» slik man krever det for NRK.

Så er det et annet spørsmål: Med hvilken rett kan en gruppe, som kanskje ikke bare er i opposisjon til både regjeringen, partiet, LO og NAF, — men også til det aksepterte kunstsyn, gjøre krav på teaterbevilgninger? — Her kommer de og ber om penger og påberoper seg kunstens frihet, samtidig som de ikke anerkjenner de gjengse kriterier for kunst — med hvilken rett?»

Ja, hva bør man svare? Man bør i alle fall svare. Ellers blir det fort ro rundt teatret igjen.

**OSLO  
NYE**

*spiller Molières berømte komedie*

## „Misanthropen”

I André Bjerkes storartede oversettelse og Barthold Halles regi.  
Med

*KJERSTI DØVIGEN, JON EIKEMO, HELGE REISS,  
BENTINE HOLM*

i de største rollene.

*«Alltid noe morsomt, spennende og friskt på OSLO NYE»*

---

# ER DET PLESS TIL GRUPPE- TEATER I NORGE?

---

*I dag valfarter teaterfolk til Odin-teatret i Holstebro. Mannen bak det, Eugenio Barba, prøvde seg først i Oslo, og hva som videre skjedde, forteller Jens Bjørneboe i et brev til Nordisk Kulturfond:*

*«I 1964 grunnla han Odin-teatret i Oslo. Det ble i løpet av kort tid det mest fremtredende avantgarde-teater i Norden, og etter et par turnéer innen Skandinavia kom turen til Venezia og derefter til Paris. Odin-teatret er i dag et internasjonalt anerkjent, sterkt bemerket, nordisk avantgarde- og laboratoriepreget teaterinstitutt. Det betydeligste Skandinavia har frembrakt.*

*Efter et par år i Oslo, viste det seg at i Norge manglet det økonomiske grunnlag for et slikt foretagende. Teatret ble flyttet til Holstebro i Jylland. Den siste sommeren Eugenio Barba drev Odin-teatret i Oslo, holdt han undervisningen gående hele dagen, mens han var ansatt i renholdsverket og tømte Oslos søppelkasser fra klokken tre om morgenen.*

*Idag er søppeltømmeren ansatt av den franske stat som professor i Aix-en-Provence, selvfølgelig med teaterutdannelse som fag.*

*Jeg kjenner ingen historie mer typisk for de kulturelle forhold i Norge.»*

*Det er mye som tyder på at historien gjentar seg. Italieneren Gianni Lepre er ildsjelen bak Thesbiteateret i Tønsberg, og hvor lenge kan den teatergruppen holde det gående?*

---

## THESBITEATERET

---

Av Else Marie Høst

Thesbiteateret i Tønsberg kan feire 5-årsjubileum i år — det ble stiftet i desember -72 under navnet Tønsberg Alternativteater — og dets historie begynner å bli så fyldig at den i denne sammenheng bare kan gjengis i korte punkter — fra den dagen Gianni Lepre, ung teatermann fra Trieste, fikk se friluftsscenen under Slottsfjellet i Tønsberg, bestemte seg for at her ville han sette opp Shakespeares «En midtsommernattsdrøm», gikk igang med å samle folk

(som han vesentlig fant i dramaklassene ved Tønsberg Gymnas) og slo seg ned i byen.

Først ble det et «prøvestykke» («Casandra 1030», som han selv skrev), så bar det med 2000 kroner i støtte fra Tønsberg kommune løs på «En midtsommernattsdrøm», som ble oppført i mange byer i østlandsområdet og tatt imot med begeistring både av publikum (det som tok chansen på å komme) og presse.

Det var sommeren -73. I september ble det heldagsteater med noen av vårens drama-artianere som stamme, mens de øvrige fortsatte i egen skoleungdomsgruppe med trening tre ettermiddager i uken eller så.

Optimismen og ingenting-er-umulig-innstillingen fra dengang har også 5-årsjubileum i år. Er det noen som gir opp — (det kan bli hardt å jobbe full dag uken igjennom og måtte tjene til det daglige brød med kvelds- og week-endjobber, eller være avhengig av positiv innstilling og postanvisninger hjemmefra) — kommer det alltid nye til.

Siden starten har teateret satt opp femten forestillinger. Shakespeare og Holberg — Bjørneboe og Stian Sørli — Beckett, Ionesco, Pinter, Schisgal og Lepre. De fleste er tatt på turné til skoler og institusjoner. Thesbiteateret har dessuten spilt på Scene 2, Unge Nye og Chateau Neuf i Oslo og på Trøndelag Teater — hatt et to ukers gjestespill på Piccolo-teateret i Rotterdam, deltok dessuten med to oppsetninger ved Greenwichfestivalen i London i -75 (formidlet gjennom British Council) og ved Cardiff-festivalen siste sommer. Teaterfestivaler med workshops og forestillinger ble arrangert i Tønsberg somrene -74 og -75, med så stort tap forøvrig, at ikke engang Giannis optimisme har holdt til nye forsøk.

I Giannis treningsopplegg inngår såvel daglig fysisk trening som innføring i klassisk og moderne teater og teater-teorier, gruppetrening og research — foruten at medlemmene «blir sendt» ut for å lede teater- og dramagrupper i skoler og institusjoner. (Det kan forresten bli noen kroner av det også.)

Det var et gruppearbeid ved Linde Internatskole for fysisk funksjonshemmede ifjor høst som konkret la grunnen for siste års prosjekt, «Everesto» — forestillingen hvor nesten halvparten av de tyve medvirkende var bundet til rullestol.

I seg selv var denne oppsetningen et resultat og en konsekvens av research

Thesbiteateret har drevet gjennom årene omkring «folks» holdninger til minoritetsgrupper, og minoritetsgruppers egen holdning, til seg selv og til samfunnet.

Og den mest realistiske presentasjon av i dette tilfellet fysisk handicappedes problemer — og muligheter — kan de handicappede selv gi. Både gjennom teateret som talerør og ved selv å delta i det — ved å gjennomføre et stykke arbeid de færreste trodde de kunne klare. Kanskje trodde de det ikke engang selv, til å begynne med.

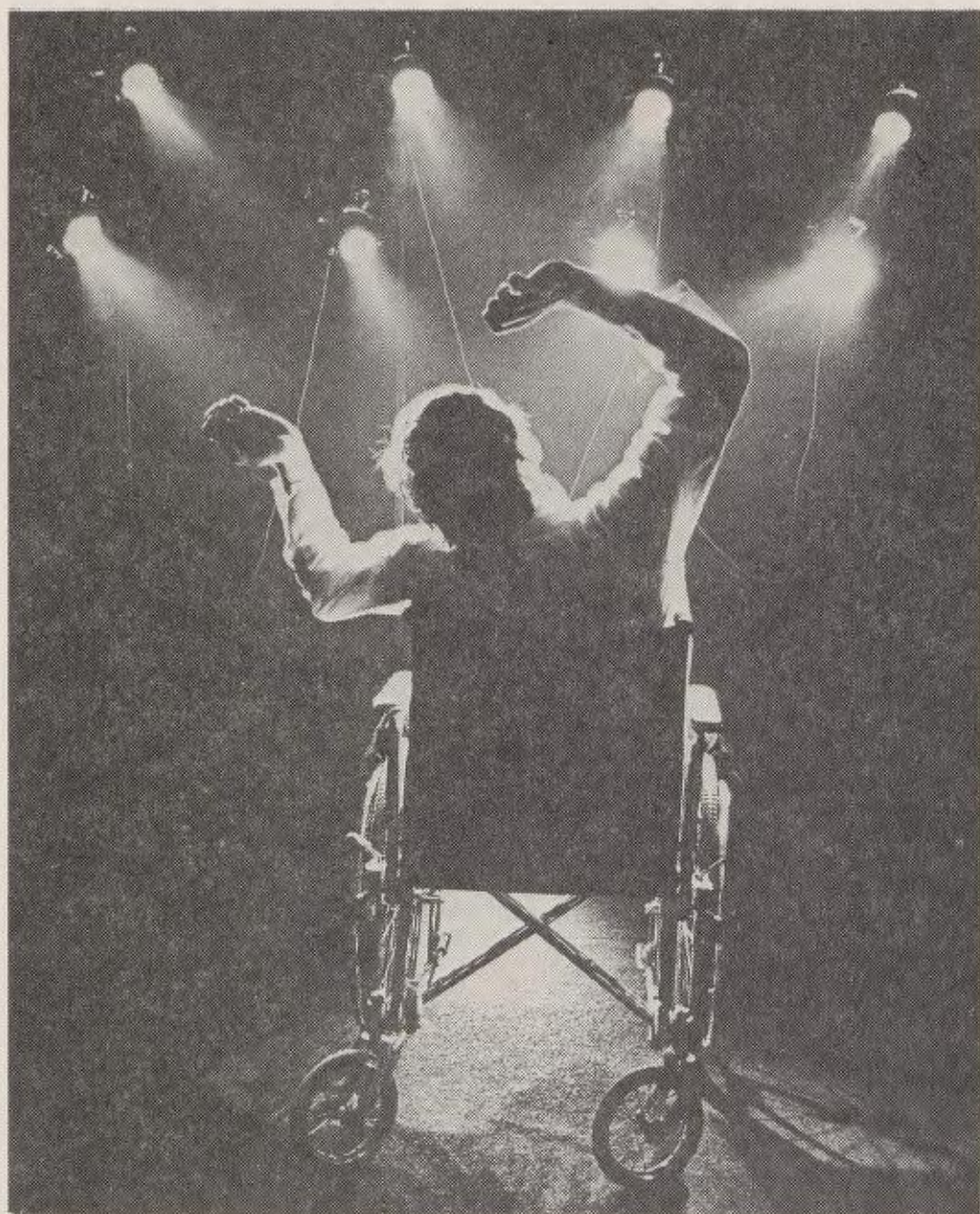
Gianni hadde opplegget klart da han i november «overtok» teatergruppen på Linde, men den endelige utformingen av «Everesto» ble til underveis. Etter syv måneder med daglig trening, samvær og samtaler, hadde «Everesto» premiere på Chateau Neuf. Siden ble det oppført i Tønsberg, Sandefjord og Larvik.

Syv måneders hardt og såkalt frivillig arbeid for tyve mennesker hadde ikke båret seg hvis ikke både stat, fylke og Tønsberg- og nabokommuner samt to Lions-klubber hadde funnet tiltaket verd å støtte.

Flere forestillinger kunne det nok ha blitt. Men 1. juli skulle «Everesto» til England og Wales — invitert til teaterfestival i Cardiff — og etterat Linde-elevene hadde gjort seg ferdig med eksamener og de andre innredet en innkjøpt brukt-buss til langtur, var det knapt nok tid til å oversette og øve inn replikker på engelsk.

Den største styrkeprøven besto kanskje gruppen da Gianni, som det hele lenge hadde stått og falt med, noen dager før avreisen fortalte at han ikke skulle være med på reisen, at tiden var inne til å forlate redet og fly med egne vinger. Etter et kort krisemøte forsto alle poenget.

Med turnégjengen vel avsted (minus Petter Andersen, som også fungerte som teaterets fotograf og hvis rolle i «Everesto» lett kunne overtas av en annen) kastet Gianni seg over et smalfilmprosjekt:



*Fra Thesbiteaterets forestilling «Everesto». De folkevalgtes ønske om å få noe igjen for sine bevilgninger vil ikke alltid være lett å innfri. Når man som Thesbiteaterets skuespillere arbeider på heldag uten lønn, vil man i det minste ha det privilegium å velge oppgaver man selv opplever som meningsfylte.*

Et avsnitt av Harald Gilles saga i «Snorre», med barn fra distriktet som medvirkende. Etter en uke eller to var manuskriptet klart, Gianni etterlyste barn gjennom lokalavisene, tredivestykker meldte seg i løpet av et par dager, kostymer og rekvisita ble laget (med stor hjelp av foreldre) på rekordtid. Petter Andersen ble satt bak kamera, Bastøy og Nøtterøy ble Færøyene, et gårdstun på Tjøme ble middelalderlig kongsleir, og Harald Gille fikk sin jernbyrd i Sem kirke (Jarlsberg Hovedgård), som han gjorde dengang i 1126.

Da turnéen vendte hjem fra England den 26. juli var filmen så godt som ferdigskutt - og etter at «Everesto» hadde fått hvile et par dager kunne man konsentrere seg om å finpusse og legge om den norske versjonen for fjernsynsopptak 3., 4. og 5. august (med Nina Valle som producer).

Samtlige var kommet hjem fra den nesten månedslange turnéen (hvor bl.a. forestillinger på Curtain Theatre i London førte til spontan-arrangert forestil-

ling på Young Vic.) med bedre mot enn noensinne. Men 5000 kroner fra Norges Handicapforbund og 300 £ fra Anglo Norse Society kunne sammen med de beskjedne forestillingshonorarene på langt nær dekke utgifter til reise, forsikringer og opphold for over tyve mennesker. Og det kunne heller ikke teaterets kasse.

Denne gang ble prosjektet reddet ved en innsamlingsaksjon ledet av Egil Treselt i Oslo, som hadde ffattet stor interesse for de funksjonshemmede og «friske»s felles insats.

I såkalt skrivende stund og til medio oktober har Thesbiteaterets medlemmer ferie — i den forstand at de i to måneder er ute i lønnet arbeide for å legge seg opp en reserve for vinteren. Gianni, som på et vis kan holde det gående fordi Folkeuniversitetet tidlig så hans spesielle form for teaterpedagogikk som fullgod «voksenopplæring» og godtgjør et visst antall undervisningstimer, er hjemme i Trieste og forbereder opplegget for høsten.

---

## SKATTEBETALERNES PENGER

---

De økonomiske spørsmål dukker uunngåelig opp i nesten enhver sammenheng, og — knyttet sammen med dem — myndighetenes og omgivelsenes holdning.

Siden statsmidler til kulturformål ble overført fylkeskommunale og kommunale myndigheter, er problemet blitt mer personlig og «Skattebetalernes penger» et mer konkret begrep.

*Skattebetaleren* er en person det står respekt av, en lovlydig borger som utfører et skikkelig arbeid og har krav på å få se sine skattepenger brukt på en trygg og fornuftig måte.

Naturligvis er et teater som ustoppelig trenger penger en byrde for de lokale myndigheter, for statsmidler gis etter en fordelingsnøkkel som ikke tar hensyn til spesielle tiltak.

Så har vi jo også fått det utvidede kulturbegrep, og på kulturstyrenes saks-

lister står foruten poster som kommer inn under det tradisjonelle, friareal og idrettsanlegg, speiderhytter og skogsløyper og kirkeorgler og hobbykurser, ungdomsarbeide og «eldrearbeide», foreninger og idrettsklubber.

Hvordan skal travle folkevalgte i sin fritid rekke over alt sammen, få oversikt og gjøre rett og skjell for seg til alle kanter? Hvordan skal de få tid og overskudd til å sette seg inn i fortagender de ikke kjenner og som kanskje ligger lngt utenfor deres eget interesseområde?

For Thesbiteateret gjelder ikke bare at det er en ekstrabelastning, noe de fleste kommuner ellers er spart for, man kan også innvende at det er både primær- og nabokommuner uvedkommende — for siden det ville være nær sagt umulig innen et begrenset område å finne ti- tolv villige og egnert til slikt arbeide,

er de aller fleste rekruttert fra andre kanter av Østlandet og landet forøvrig. Og når man lett kan komme til å vurdere retten til støtte ut fra samme grunnlag som lokale foreninger hvor medlemmer — kommunens innbyggere — etter kulturmeldingens intensjoner aktiviseres, står teateret svakt. En kommune bør vel først og fremst hjelpe sine egne.

Ser man på teateret som en hobbyklubb, holder argumentet.

Innses man imidlertid at tiltaket er verd å støtte og strekker seg — relativt sett — langt med bevingninger, er det forståelig at de folkevalgte kan komme til å føle et visst ansvar for at det blir gitt «noe igjen for pengene». Og et slikt ønske ville vel ikke alltid være lett å innfri. Spesielt når man som Thesbi-

teaterets skuespillere arbeider på heldag uten lønn, vil man i det minste ha det privilegium å velge oppgaver man selv opplever som meningsfylte og utviklende og verd å formidle videre.

En annen sak er at ingen i det lange løp kan leve uten rimelige inntekter.

Som eventuelt hobbyteater på fritid ville ikke Thesbiteateret kunne fungere. Og noen arbeidsgiver kan det aldri bli. Omkostningene ved selv den mest — hva utstyr angår — beskjedne oppsetning er så store at billettinntekter aldri kan dekke utgifter til daglig drift, langt mindre gi grunnlag for noe som kunne ligne en lønnsliste.

Trenger samfunnet frie grupper — eller retttere: vil det ha dem — må det opprettes en statlig støtteordning.

**Revet bort fra sine religiøse, metafysiske og transcendentale røtter er mennesket fortapt; alt det foretar seg må fortone seg meningsløst, absurd, nytteløst.**

**Eugène Ionesco.**

Tragediedikterne gir menneskeheten det største håp jeg kan øyne i all verdens diktning, et håp om at mennesket er noe annet og større enn det materiale det er laget av, at menneskeånden er i stand til å triumfere over fysisk nederlag og død. Tragedienes tema har alltid vært seier i nederlag, dette at et menneske vinner over seg selv ansikt til ansikt med undergangen. Siste akt i en tragedie møter man i det øyeblikk da skjebnehjulet driver et menneske til på samme tid å fullbyrde sitt livsmål og si farvel til dette liv. Budskapet i en tragedie er det enkle at menneskene er bedre enn de selv tror de er. Og det er nødvendig at dette budskap blir gjentatt om og om igjen — dersom ikke menneskeheten helt skal miste troen på seg selv.

**Maxwell Anderson.**

---

# TEATERET MÅ DEKKE TOMROMMET ETTER GUD

---

## OM POLSK TEATER OG TEATR STU

Av Magne Haug

Polisk teater er noe av det mest levende i hele Europa. Navn som Josef Szajna, Jerzy Grotowski, Thomas Kantor og André Wajda gir assosiasjoner om en teatertradisjon hvor nytenkning og dristige eksperimentering dominerer.

Polen er et usedvanlig kulturland, på flere områder enn teater. Rikdommen i kulturlivet preger områder som musikk, plakatkunst, kunsthåndverk og — ikke minst — filmkunst. Noe av forklaringen ligger i kulturlivets relative frihet i forhold til samfunnet som helhet. Her kan enerne og fantasirike nytenkere utfolde seg. Mange av dem som i et vestlig land ville gjøre karriere innen næringsliv eller administrasjon, finner i Polen naturlig til kulturen, det eneste område, ved siden av videnskapen, hvor ikke partitilhørighet er avgjørende for å nå til topps.

---

Men heller ikke i kulturlivet kan man tillate seg alt, en naturlig spenning oppstår mellom livsutfoldelse og budskap. Blir budskapet for markert forskjellig fra partitenkningen, er det kroken på døra for kunstneren. Dermed blir eksperimentet i det absurde, symbolsproget hvor man får frem savnet, angsten, lengselen uten å tydeliggjøre, den polske teaterfornyelses form. Det særpregede ved de store i polsk teater er da nettopp at de bryter nye veier i form og effekter, ikke i budskap og som skuespillforfattere i tradisjonell forstand. Det er regissører og scenografer som har gjort polsk teater verdensberømt, ikke forfattere eller skuespillere.

Helt entydig er ikke dette bilde, idet det eksisterer en serie klassiske stykker som er godtatt av kulturkoryfæene i Kulturdepartementet og som stadig spilles på polske teatre. Her kan bud-

skapet være klart nok, og likevel godtatt av partiet. De er gått inn i den nasjonale kulturarv. Men denne samling av klassikere er tross alt formet i en annen tid, fri for samtidsspørsmål og kontroversiell nutidsskildring

— Problemet med moderne polsk dramatik er nettopp at den ikke tar opp de spørsmål som springer ut av vår nuværende situasjon, hevdet nylig en polsk teaterdirektør i en samtale.

Når man har gitt klassikerne år ut og år inn, uten impulser fra den levende samtidsdramatik, inntreer en slags tretthet hos publikum. Og dette er vel noe av forklaringen på stadig synkende publikumstall på polske teatre.

Flere snakker om en slags krise innenfor polsk teater, som i det polske samfunn som helhet. Her hjemme har amnuensis Jon Hellesnes fått frem denne trettheten: «Polisk teater i ferd med å

## **Nytt og praktisk**

AUTOMATISK TELEFONSVARER SOM TAR IMOT HENVENDELSER OG GIR ENKEL INFORMASJON

# **ACEM's SVARSERVICE**

**Telefon (02) 20 29 59 – HELE DØGNET**

- bestilling av abonnement og enkeltnummere av tidsskriftet DYADE
- begynnerkurs i TM over hele landet, oppfriskningskurs: interesserte føres opp på liste og kontaktes når kurs starter i nærheten av ens hjemsted
- tegning av medlemskap i Acem
- påmelding til Acems aktiviteter etter månedsbulletinen, også til M1, M2 og M3, weekendkurser o.a.
- bestilling av boken «STILLHETENS PSYKOLOGI» og andre bøker fra Dyade Forlag, brosjyrer om TM, sommerkurs etc., SYMP, enkeltnummere av ACEM-Nytt m.m.

Når De ringer oss opp utenom kontortiden, fungerer vår automatiserte svarservice.. De hører først en kort orientering. Deretter kommet et lyd-signal og De kan gi Deres beskjeder, bestillinger eller påmeldinger. Et tilkoblet lydbånd tar opp etter talestyring; så lenge noen snakker går opp-takeren. Etter 10 sekunders stillhet stopper den. Nøl ikke med å benytte ny teknologi: ACEM's svarservice.

Men husk: tal langsomt og tydelig, oppgi navn og fullstendig postadresse, gjerne også et tlf.nr. ved enhver henvendelse De gjør oss.

bli et museum» kalte han en av sine kronikker om temaet i fjor, hvor han påpekte at de gamle store, som Wajda, Adam Heunskiwicz, Szajna eller Krystyna Skuezanka (kjent her til lands fra flere gjesteoppgaver som instruktør) dominerer teaterbildet i år etter år, uten at nye talenter synes å slippe til i særlig grad. Deres oppsetninger, av avantgarde-stykker eller gamle klassikere, går år etter år på de samme scenene — en vanskelig situasjon for dem som vil vokse frem fra det ukjente.

I dette teatermørke finnes lys, la oss bruke resten av denne artikkelen til å snakke om et av dem. Et lys — eller en voksende stjerne på teaterhimmelen om man vil — er Krystof Jaszinski og hans Teatr Stu i Karkow. Opprinnelig et studentteater som de siste årene kjempet seg frem til profesjonell status, fått seg eget teaterhus (eller riktignere teater-telt) og fått flere representasjonsoppgaver utenlands. Ved teaterfestivalen i Nancy i vår så 8000 mennesker deres forestilling «Mesteren og Marguerita»,

ikke dårlig i løpet av fem festival-dager. Teateranmelderne var fulle av lovord, «egenartet, spennende» skrev Neue Zürcher Zeitung, «forvirrende, men levende,» skrev en langt mer reservert anmelder i Frankfurter Allgemeine om deres særegne teaterform.

Teatr Stu (teater hundre) framfører sine forestillinger i et telt (type:sikus, plasser: ca. 800). Manesjen er scene, skuespillerne løper rundt i sand eller sagmugg som sirkushester eller klovner.

Teltet er valgt av nødvendighet og av praktiske årsaker — et ekspansivt teater får ikke bygget et teaterhus for seg i en håndvending.

— Det er lett å reise med og dekker våre behov for dramatiske effekter, forteller teatersjef Jaszinski.

Teatr Stu er studentensemblen som ble internasjonalt teater. Gjennombruddet i Nancy var ikke første forestilling ute, de har besøkt flere avantgarde-scener, i England og Frankrike. Og staben har skuespillere fra flere nasjoner.

---

## DET UFORMULERTE SKAL FREM

---

I fem år har Krystof Jaszinski stått i spissen for Teatr Stu. — Under hans hender har vi vokst ut av studentscenen vår, forteller den kvinnelige visedirektør.

Profesjonelt er teateret, men langtfra tradisjonelt.

— Offisielt teater er dødt, uten kraft. Publikum svikter det offisielle teater, men strømmer til hos oss, sier Jaszinski, — et levende teater er et teater med publikum, hvor det spraker i møtet mellom skuespillere og tilskuere.

Teatr Stus form er de dramatiske ytre effekter. Skuespillerne lever sine roller gjennom kroppen mer enn ved fint avstemte replikker med resonnans i dypere sjeleliv. Under «Mesteren og Marguerita» springer aktørene rundt og roper til hverandre, alt foregår i et voldsomt tempo og med fullt bruk av sirkusteltets utfoldelsesmuligheter. Kristi

korsfestelse illustreres med et brennende kors på scenen i full størrelse; under opphold på galehus sperres aktørene inne i jernbur som heises opp under taket og hvor de sitter og skriker til hverandre; hovedpersonens himmelfart foregår med stålvaier fra bakken mot telttaket; nedstigningen til dødsriket ved fall gjennom lem i gulvet.

Jeszinski er entusiastisk for sin form og gir en filosofisk begrunnelse for den.

— Vi uttrykker oss sterkt fordi livet er sterkt, voldsomt. Mennesket har problemer og bekymringer på mange nivåer i seg selv. Noen av dem snakker man om, mange er vi tause om. Det er disse tause følelsene, dette uformulerte i oss vi vil ha frem, om det så skal skrikes. Og det uformulerte må ofte tvinges frem, slås inn i tilskueren slik at det går inn der hvor han er, langt inne i seg selv.

*Teatr Stu — student-ensemblet som ble internasjonalt anerkjent avantgardeteater — fremfører sine forestillinger i dette sirkusteltet.*



— Mennesket må vekkes og fylles, det gjør teateret, mener Jaszinski — både i forhold til det bevisste og det underbevisste. Særlig underbevisstheten aktiviseres av teateret. Den er viktigst fordi når mennesket setter seg i en vanskelig situasjon, styres det av det underbevisste og kaster samtidig lys på det, gjør det bevisst.

Han trekker parallellen tilbake til oldtidens Hellas før Aristoteles. — Dengang viste man mord og forbrytelse på scenen, det virket rensende på tilskuerne, Katarisis. Det var den beste tid for Hellas. Og mennesket er like til alle tider, formene, kulturen, skifter bare. Det er den indre renselse vi vil nå med vårt teater.

For Teatr Stu er teateret en livsform. I spillet vil de illustrere noe de lever hele døgnet, en intensitet og ærlighet overfor det levende og dyptliggende i seg. — Ved å være levende vil vi spille på de ubevisste strenger. Ved å være med på skuespillet som tilskuer trekkes man med, får en erfaringer som aldri blir borte. Om man vil eller ikke, preges det ubevisste liv.

Jaszinski har en nesten religiøs tro på teaterets funksjon i moderne samfunn. Religiøs i bokstavelig forstand. Han gir en metafysisk begrunnelse for teaterets nødvendighet i det sekulariser-

te samfunn. Hos det sekulariserte mennesket er det oppstått et tomrom; påstår han. — Da menneskene mistet interessen for religionen, oppsto et hull. Politikerne tror de kan fylle hullet med TV. Det er umulig, noe levende må til. Menneskets lengsler er fremdeles de samme. Problemet Gud og Døden er fremdeles levende. Hvor engang Gud var, er nu tomheten. Og tomheten har en ladning av følelser, dype følelser som tidligere religionen, troen, brakte frem. Disse følelser er det teateret må treffe og bevisstgjøre, sier Jaszinski. Her ligger teaterets vej — å fylle tomrommet etter Gud — den slags teater er dette.

Jaszinskis metafysiske teater er et forsøk, en søkende gruppes famling etter en vei ut av tomhet. Det bærer både i forestillinger og i ideologi preg av inspirasjon fra moderne amerikansk eksistenspsykologi som prøver å leve ut det dypere sjeloliv gjennom til dels drastiske metoder.

Teatr Stu nyder gunst i Kulturdepartementet i Warszawa. Der satser man åpenbart på disse eksperimentalistene, fordi de er god reklame for kulturlandet Polen, eller fordi de håper Jaszinski og hans folk skal gi nytt liv til polsk teater.

---

# — FOR MEG ER ORD UTILSTREKKELIGE

---

Av Per Egil Hegge

**For den polske teaterdirektøren, teaterregissøren og maleren Josef Szajna er ordet utilstrekkelig. Hans teaterfilosofi bygger på at det er så. — Ordet stenger oss inne i konvensjoner som vi må bryte ut av. På mitt teater vil jeg skape den visuelle fortelling, hvor tilskueren samtidig deltar aktivt — ikke i happening og tøys, men i en konfrontasjon som skjer her, som skjer nå. Det er det som er teater, hevder han.**

---

Szajna er selv den beste og mest levende bekreftelse på sin egen ubendige tro på ordets utilstrekkelighet. Ingen av hans utlegninger — helst i form av tilmelange ordflommer hvor det er umulig å få inn et spørsmål selv på innpust — kan formidle noe inntrykk av hva hans teater egentlig er: Europas mest interessante og dristige avantgarde-scene idag. Saktens har det vel hjulpet at han har større ressurser enn vestlige kolleger, men hans scene er ikke ene og alene et produkt av en raus kulturpolitikk.

Siden 1971 har han ledet Studioteatret i Warszawa. Av alle steder holder det til i en fløy av det enorme Kultur- og videnskapspalasset — et 32 etasjers monstrumsmonument over Stalintidens arkitektur. Szajnas stykker, eller rettere sagt komposisjoner, sprenger rammene for det man vanligvis forstår med absurd eller avantgarde-teater: Samuel Beckett og Eugene Ionescu er rene Holberg med tre kniplinger i sammenligning. Størst oppsikt har Szajna vakt med «Replika» — et stykke hvor det bare forekommer ett ord. Det er hans minnesmerke over nazismens ofre. Stykket spilles på teatrets roteloft, scenen er midt på gulvet, og sjokkvirkningen fra åpningen holder seg: En haug

med sko, avfall og løse kroppsdeler som det ryker fra — så begynner det å rasle nede i haugen, og en vansiret forbrent hånd kommer til syne.

For Szajna selv kunne det ha endt med skohaugen i Auschwitz. Han var 17 år da krigen rammet Polen. Han overlevde både Auschwitz og Buchenwald. Han tok utdanning som maler og vant flere internasjonale og polske priser med sine collager. I 1963 var han blant dem som startet avantgarde-teatret i Nowa Huta, den nyanlagte industrikomplekset ved Karkow. Sin bakgrunn som maler ser han som en fordel:

— Jeg er egentlig fremmed for teatret. Jeg kom hit fra billedkunsten. Det er den visuelle fortelling som er mitt sprog. Den er også skuespillernes metode. Teatret skal ikke være bare psykologi. Det skal være biomekanikk.

— Men til den visuelle fortelling har man jo fjernsyn og film?

— Å nei da. Fjernsyn og film er kjøleskap, hvor man alltid kan hente seg noe kaldt. Jeg serverer rykende varm mat. Teatret er alt annet enn et kjøleskap. Teatret er noe som skjer NA, i en konfrontasjon mellom levende mennesker.

At det skjer nå, er sikkert og visst. I Szajnas eget stykke «Cervantes», hvor motivet er det gode, naive menneskets vandring gjennom verdens brutalitet og elendighet, konfronteres tilskueren med mer enn mennesker og ondskap. En hane, en due og en lys levende gris bi-

drar til spenningen, særlig for den som måtte frykte hva hanen kan finne på med aftenkjolen. Og scenen er alltid annerledes hos Szajna: I «Cervantes» er deler av den trukket bakover i salen som en bro.

---

## VINDMØLLER OG KORSEFTELSE

---

Hvor grensesprengende Szajnas fantasi er, kan hans fremstilling av Don Quijotes kamp mot vindmøllene illustrere. Det er en av hans store romkomposisjoner. Et tre-dimensjonalt kors, laget av stiger med klatrende mennesker, roterer under sceneloftet som vindmøllevinger. Plutselig henger bare én igjen — en mannsperson med armene ut. De andre river klærne av ham så han er naken — og korsfestet. Bare Szajna kunne smelte sammen to så sentrale begreper i vår kulturarv mot vindmøllene og korsfestelsen.

— Den nakne mannen bragte litt vanskeligheter med censor, forteller Szajna. Det er en god stund siden vi fikk godtatt at vi kunne vise nakne kvinner på polske scener. Men en naken mann, det var visst noe helt annet. Vel, det gikk det også.

Selv regner Szajna seg som materialist og dialektiker. Om mulig passer han enda dårligere enn polakker flest i et politisk bårssystem, uansett hva det måtte kalles. Men hans filosofi har trekk fra en slags marxisme, og ikke har han problemer med å finne seg til rette i dagens Polen, så åpent som dette landet er for moderne, ukonvensjonell kunst under sin noenlunde marxistiske overbygning.

— Det hender jeg blir spurt hvorfor jeg blir her. Vel, svetten min ligger her. Det var her jeg kjempet meg frem. Det er her jeg kan arbeide. Og jeg har ingen forståelse for dem som forlater dette landet.

Med gjestspill forlater han Polen

rett som det er. Hans teater har vært i Frankrike, Tyskland, USA, Mexico og Sverige, for bare å nevne noen. Selv de av hans stykker som har en «snakket» handling, er forståelige over sprogrensene på grunn av sine romkomposisjoner og overraskelsesinnslag. De er billedkunst med mennesker. Dette er fra Financial Times' omtale av «Replika» etter en forestilling ved festivalen i Edinburg i 1972:

«Jeg forlot salen med den følelse at publikums bravorop var et utslag av dårlig smak, på samme måte som det ville være det å rope bravo i kirken når nadverden deles ut». Den mystiske styrke i Szajnas scene-verk og det inntrykk det gjør er formidlet i dette sitatet.

### *Tingene binder menneskene*

Det uheldigste spørsmål man kan stille Szajna, er hans forhold til det politiske.

— Men mitt teater er jo nettopp politisk. Alt jeg gjør er politisk. Jeg vil bringe menneskene sammen, de skal la sensualiteten få komme til uttrykk, sin individualitet, jeg vil redde dem fra den millionhaug av krefttilfeller de er vokst sammen til. Jeg vil avsløre for dem hvordan de dyrker tingene, hvordan tingene fremmedgjør, hvordan de lar seg binde, hvordan de aldri blir fri. Ta nå forskning. Forskingen har som mål å skape større og bedre produksjon, altså flere ting, som skal binde oss enda mer. Det er dette jeg vil bort fra.

Det er tydelig, både i hans stykker og i hans mer teoretiske utlegninger at Cervantes, eller rettere sagt Don Quijote, ligger hans hjerte nær. Ridderen av den bedrøvelige skikkelse som drar ut i verden for å gjøre menneskene bedre, og som blir til spott og spe. Han spottes også gjennom Szajnas stykke. Men «Cervantes» er også sterkt preget — som Replika — av den 55 år gamle polakkens opplevelser under krigen: Stykket begynner med at en haug bøker brennes på bål. Og det ender med at Don Quijote blir levende brent. I sammendrag: begynner man med å brenne bøker, ender man med å brenne mennesker.



ERIK ODDVAR DÆHLIN  
**MALERIET  
 I DE SISTE  
 HUNDRE ÅR**

120 sider — 56 ill. i s/hv. og 12 i farger  
 59,- innb. 72,-

DREYER  OSLO

Strømmen av lovord har hatt karakter av et sammenhengende takras de siste 15—20 år. De interesserer Szajna lite. En kveld for et par uker siden var han å treffe på en amatørforestilling, som anonym tilskuer i en sidegate i Arkelagisk museum i Warszawa med kummerlig plass til 35 mennesker. Han ble med en av skuespillerne hjem, og snakket teater til klokken to om natten. Ustopelig.

Intervju? sa han. Kom på kontoret i morgen tidlig. Men den natten snakket han om fremmedgjørelsen i moderne tid, en fremmedgjørelse på tvers av alle politiske systemgrenser. Og han snakket om vår kunstige oppdeling av tilværelsen:

— Livet lar seg ikke dele opp — ikke i drøm på den ene side og virkelighet på den annen. Alt henger sammen. Det vil jeg vise. Og jeg vil vise hva som er menneskets styrke. For jeg har sett det. I leirene så jeg folk gå i døden, med åpne øyne, aldri med senket hode, folk som viste ufattelig mot ved livets siste yttergrense. Det var et liv med en helt annen kraft, selv i fornedrelsen og undergangen, enn den tingbinding som herjer oss idag.

Szajna har også svar på spørsmål om hva som er hans program:

— Jeg er ingen programmist. Programmister er farlige. Kunst er for meg noe som oppstår, noe som må eksplodere, som må overraske. Den må være uventet. Teatret var engang offisielt og konvensjonelt. Det tilhørte hoffet, fyrstene. Det gjør det ikke lenger. Teatret er et møte mellom mennesker, et møte som skjer her, som skjer nå.

---

# ORDET — DET MYSTISKE

---

## Ola B. Johannessen om kjernen i det å kommunisere

— I for mange år har vi vært opptatt av det visuelle, for lite av det auditive. Den henger uten tvil sammen med vår kultur — fokus er på bilder, på film og TV, ikke på ordet. Kommunikasjon skjer gjennom øyet, ikke øret. Derfor finner det sted en oppløsning av sproget som også merkes på teatret. Under arbeidet med Shakespeare her på teatret merket vi at skuespillerne ikke var gode nok til å behandle tekst i bunden form, og det gjelder etter min mening norske skuespillere generelt. På dette området er Teaterskolen for dårlig. De som kommer derfra, kan slå stiftet, men snakke kan de ikke. Det er egentlig nifst å oppdage hvor lite sprog- og ordbevisste skuespillerne egentlig er, sier Ola B. Johannessen. Han har nylig undervist ensemblet ved Rogaland Teater i dramatisk tekst i bunden form.

— Det vi her driver med, er teknisk arbeide som egentlig er skuespillernes hjemmearbeide. Å lese tekster i bunden form skulle være vår måte å øve skalaler på. Nå er vi i ferd med å finne tilbake til sproget igjen, kanskje på en annen måte.

Talt sprog er fysikk. Det er feil å tro at diksjon er det viktigste — bare å bruke munnen er en overfladisk måte å snakke på. Hele kroppen må tale, munnen er akkompagnement, den må aldri lede, bare svare på det som skjer i kroppen. Vårt prinsipp er å flytte fokus bort fra taleorganene. Det skal være et arbeide å snakke — for mange er det noe nytt. Språket blir et middel, det

blir selve kjernen i det å kommunisere, og derfor må det være så rikt som mulig.

Selv er jeg kanskje litt hysterisk opptatt av ordet, går av og til glipp av det folk sier fordi formen stenger for det de prøver å si. Og jeg vil hevde at når skuespillerne ikke får kontakt med publikum, er det fordi dette middelet ikke blir riktig brukt.

Ordet er noe av det mest mystiske. Det er symbol, tegn, men den betegnelsen er ikke tilfredsstillende — det skal også ha en tyngde i seg selv. Derfor er det fantastisk å oppdage at det å arbeide teknisk med språket på denne måten nesten blir et rituale. På samme måte som man med rituelle handlinger legger grunnen for at det tekniske skal fylles for eksempel med det guddommelige, opplever vi at ved å utføre en konkret muskulær handling, ved å snakke, ved å finne frem til den delen av ordet som rommer det karakteristiske, trer også noe annet inn — kontakten med det som ligger bak ordet. Ved å arbeide teknisk med ordene som skuespiller, opplever man at ordenes innhold legger seg i den formen som blir skapt, og da blir det færre tolkningsproblemer. Hvis du ved å si ordet «vente» — der hemmeligheten ligger i å gå fort til n, en og kjenne at den ligger i kroppen, kan formidle essensen av hva det innebærer å vente, da opplever publikum hva det er du snakker om. Når dette går opp for oss, ligger det en erkjennelse i det, sier Ola B. Johannessen.

---

# TEATER FRA FORBUD TIL FORBUD

---

## TREKK FRA 450 ÅR I TEATERHISTORIEN

Mens det meste av tidens teaterformer av enkelte moderne forskere er stemplet som elite-teater for de få, dyrket middelalderen og tildels renessansen det som i dag blir kalt folketeater i beste forstand. I middelalderen samlet mysteriespillene både leg og lærd for å hylle de kristne idealer alle delte. Da renessansen sprengte alle gamle bånd, flyttet Shakespeare middelalderdramaet om gud og djevel, lys og mørke inn i det enkelte menneske, og det er publikum fra de brede lag som fyller hans teater.

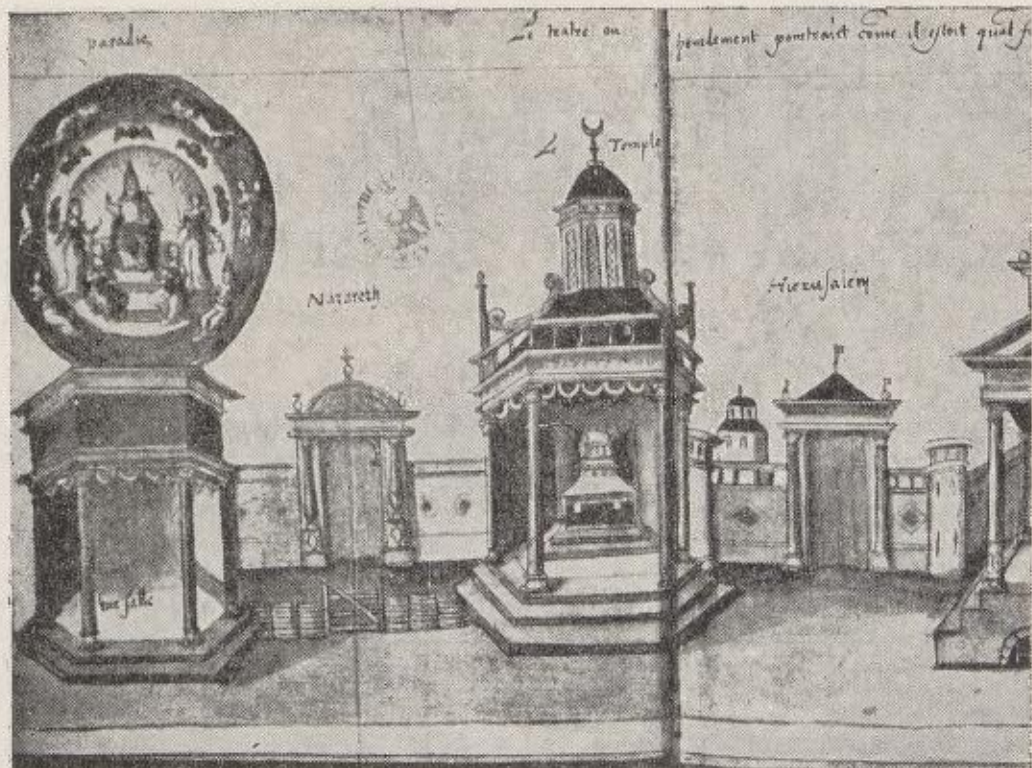
---

### 1. DEL: MINISTERIUM SACRUM

Sannsynligvis hadde Paven rett i sin mistro — da han i 1210 kunngjorde forbud mot skuespill inne i kirkene. Kirkespillene inneholdt nemlig ikke så få trekk fra en gammel hedensk kulturtradisjon, soldyrking, julefest og fastelavnsleker, og selv om kristendommen overalt hvor den vant makt over menneskenes trosforestillinger, forsøkte å fylle de gamle festdager og skikker med nytt innhold, har nok de kirkelige overhoder følt ubehag ved å finne spor av gresk livsnytelse og germansk fruktbarhetskultus blandet inn i de bibelske fortellinger under kirkehelvet. Riktignok må den dramatiserte bibelhistorien ha vært en pedagogisk godbit. De uvitende fikk undervisning i Skriften, kirkelydens behov for brokete bilder og kirkelig prakt ble godt ivaretatt. Og til tross for at pavestolen alltid så med mistro på

kirkespillene, ser det ut til at munkene og den lavere prestestand var den drivende kraft bak dem — som dramatikere, regissører og aktører. Men etterhvert este kirkespillene ut, folkesproget fikk plass ved siden av latinen, og publikums krav til underholdning ble tatt bedre vare på ved at man utbroderte bagateller og sidefigurer i den bibelske tekst. Sannsynligvis har det vært rene folkekomedien når apostlene Johannes og Peter kappløper for å se hvem som kommer først til Jesu grav, når Maria Magdalene flirter med djevelen, eller når Noah har en frisk krangel med sin kone — som slett ikke vil være med i Arken.

Disse utbroderinger av teksten er også uttrykk for en ny og friere spillestil som etterhvert vant innpass, og muligens har både Paven og teaterfolket vært vel til-



freds med at aktørene og publikum fant veien ut av kirkene. Det ble for trangt om plassen og for få muligheter til sceneteknisk utfoldelse innenfor kirkeveggene.

Så flytter teateret ut på torvet, og det som er blitt kalt mysteriespillene, slår ut i full blomst, særlig i Nord-Europa. Selve navnet har intet med mysterium å gjøre. Det stammer fra betegnelsen *ministerium sacrum*, hellig handling, og er sannsynligvis senere forandret i folkeetymologiens smie — slik at det falt sammen med det italienske ordet *misterium*.

Ute på torvet trer den dikteriske frihet til, og dramatikerne, som riktignok fortsatt en anonyme, begynner å vise sin individualitet. De tar ibrusk stoff fra legender og korstog og annen strid mellom kristne og hedninger.

Mysteriespillene får da også etter hvert anseelige dimensjoner. Sin gullalder har de på 1400-tallet, og på den tid kan en forestilling ta både en og flere uker. I 1536 er Apostlenes gjerninger blitt til en teatergigant på over 60 000 vers, og ved en oppførelse i Paris noen år senere, strekker fremvisningen seg over 40 dager. Så nedlegger da også bystyret forbud mot den slags ti år etter. Grunnen er at så lenge forestillingen varer, forsømmer ikke folk bare morgenmessen, men også preken og aften-sang for å sitte på teateret til klokken fem hver dag. Attpåtil skråler de og spotter hellige ting når de går hjem om kvelden.

Også selve scenen får imponerende dimensjoner. Den ble utformet som et symbolsk bilde på verden og kunne være 50 ganger 25 meter. «Beliggen-



ket: Idet prosesjonen av de benådede nærmer seg Paradis, åpnes en sprekk i Helvete og en fortapt sjel kjemper seg ut. Fortvilet trygler han om å få bli med, men djeveler kledd i ulveskinn, gjetehorn og lange haler trekker ham ned i flammene igjen til de fordømte som har forsømt sine sjeler. Opptrinnet gjorde sannsynligvis mer nytte enn den sterkeste preken.

De hedenske trekkene i mysteriespillene viser seg trolig i at djevelen tross alt må ha vært den mest populære og rikest utviklede figur i tidens teater — sterkt preget av eldre tiders forestillinger og tradisjoner. «Han stig fram i tallause skapnader, som alltid representerte mot-spelet, det vonde sjølv, dømd til å tapa i Kristus-dramaet, men des meir hemnfus mot det arme mennesket. Djevelen er lur og sleisk, men han er utan humor, og difor ein takksam figur for låtten og spotten. Etter katolsk tru var han farleg som freistar, men slett ikkje så farleg for den evige frelsa som han vart seinare under lutherdomen», skriver Olav Dalgard i «Teatret frå Aiskylos til Ibsen».

Djevlene var i tillegg gode PR-figurer i gatene før forestillingene. Ofte tigget de til seg drakter og rekvisitter, og det finnes eksempler på at de truet seg frem om de ikke fikk det slik de ville. En ganske finurlig måte å forsvare retten til å spille teater på, var å bruke djevelen som anklager mot teateret før forestillingen begynte. Ellers ble han mest brukt til folkelig underholdning i pausene. Et typisk djevlespill går ut på at han sender en meddjevel til jorden for å hente sjelen til en møller, men denne lærlingen er så dum at han tror sjelen forlater kroppen på baksiden. Da han så vender tilbake til sin oppdragsgiver og tømmer fangsten opp i svovelgryten, blir de slik stank i Helvete at djevelen straks nedlegger forbud mot å hente flere møllersjeler.

Mens det meste av tidens teaterformer av mer moderne forskere er stemplet som elite-teater, skapt for og av en overklasse, er det neppe noen tvil om

at mysterieteateret sosialt sett var folketheater — der leg og lærd, høy og lav møttes for å hylle Gud og de kristne menneskeidealer. Det var de brede lag, særlig håndverkerne, som bar det, både åndelig og økonomisk, og det finnes tallrike eksempler på at samtiden verdsatte sitt teater høyt. En munk forsømt sitt kall i syv år for å lære seg Kristus-rollen — som jo innebar at han måtte henge på korset i timevis. I 1462 fikk borgerne i Samur ettergitt ett års skatt fordi de hadde besluttet å fremføre et mysteriespill. Tredivet år yngre er det berømte eksempel på den geistlige interesse for teateret. Det stammer fra Rouen, hvor domkirkens prester ikke hadde noen betenkeligheter med å pantsette enkelte av sine relikvier for å finansiere en oppførelse. Et annet tegn på teaterets anseelse er en fremførelse i 1468, der en attenårig pike spiller den hellige Katarina av Alexandria — middelalderen hadde ikke forbud mot kvinner på scenen. Hun spiller så betagende at en adelsmann faller for henne og tar henne til sin hustru — til tross for at hun egentlig etter samtidens oppfatning tilhørte de lavere klasser i samfunnet.

Trolig har de felles anstrengelsene som bar mysteriespillene, virkeliggjort det middelalderen fremfor alt strebet etter: å gjenskape *congregatio sanctorum*, de helliges samfunn, på jorden. Denne teaterformen tilfredsstilte sannsynligvis «det lidenskapelige og voldsomme sinnelaget hos middelalderens mennesker, hårdt og samtidig sentimentalt, stadig vakkende mellom svart fortvilelse over verden og fråtsing i dens brokete skjønnhet» — slik den nederlandske forsker Huizinga uttrykker det. Da det sto på høyden, var mysterieteateret en sterk åndsmakt, enkelte steder faktisk katolisismens fremste propagandasentrum.

«Merkeleg kan det sjå ut at Luther og dei reformerte ikkje fordømde dette teatret», skriver Dalgard. «Når han tvert om stødde det, og gjekk inn for jamvel det verdslege teater, så gjer han

det ut frå eit nytt moralsk syn, som kjem til orde slik: «Gjennom skodespel lærer dei unge det som sømer seg, tenarar og herrar, unge og gamle lærer vyrdeleg framferd, embete og ymse tilhøve å kjenne. Dei kjenner meinrådene åt den vonde, det som foreldre og born pliktar mot kvarandre, korleis dei skal halde borna sine og unge mennes-

ke til ekteskapet, når deira tid kjem . . . »

For Luther, som for dei breie lag av folket, skapte mysterieteatret sans for og skjøn på teaterkunsten i det heile. Og det var på denne grunnvollen dei store folkelege dramatkarane steig opp i siste halvdel av 1500-talet, ein Calderon, ein Lope de Vega og ein Shakespeare.»

## 2. DEL: „EI HERLIG TID”

Mysteriespillet holdt seg lengst i England, men også her begynte det å miste sin livskraft i begynnelsen av 1500-tallet. Grunnen var både at landet befant seg i en tilstand av økonomisk og kulturell utmattelse etter krigene på slutten av 1400-tallet, og at Henrik VIII senere brøt med Romerkirken. I 1540 utstedte han en befaling som forbød hans undersåtter å utlegge bibelens ord i skrift, tale eller på scenen på en måte som stred mot Kongens befaling. Dette var i virkeligheten et forbud mot alle religiøse dramaer, for ingen teatermann var rum nok til å gi seg ut i teologiske diskusjoner med Henrik VIII. Det faktiske forbud innførte Elizabeth I året etter at hun inntok tronen i 1558. Men sannsynligvis var mysteriespillenes tid forbi på det tidspunkt. Det er intet som forteller om at forbudet førte til protester. Renessansen gjør sitt inntog i Europa.

Først og fremst er det mennesket som sprenger igjennom — mennesket med nyskapt tro på sin egen makt riser av seg middelalderens angst for himmel og jord, drevet av en livstrang og skjønnhetslengsel som sprenger alle

gamle bånd. Nyskapende genier trer frem på alle områder, og kunsten får en indre spennkraft den aldri har hatt senere.

Men rundt renessansen er det også lange og mørke skygger. Sammen med frigjørelsens triumftog og enkeltindividets oppvåkning, gir tiden i uvanlig grad rom for ondskap og intriger og kynisk undertrykkelse. Sjelden har kontrasten mellom lys og mørke vært sterkere. Det er som om alle de djevler mysteriespillene ga til beste, nå danser lys levende omkring og driver menneskene inn i djevlegapet. Slik så i hvert fall munken Savonarola på det. Han reiser rundt og kaster den nye kunst på bålet — helt til den nye tid vinner og kaster ham på bålet.

«Ei stor tid,» skriver Dalgard, «— ei herleg tid for drama og teater.»

Strømningen fra de italienske humanister, studiene av antikkens teaterbygninger og drama, begynner å sette spor i engelsk kultur omkring midten av 1500-tallet. Ved universitetene i Cambridge og Oxford opptrer det faktisk bestemmelser om oppførelse av latinske og greske skuespill, og da dronning Eli-

sabeth I besøker universitetene i 1564 og -66, står teater øverst på det offisielle program. Den første forestillingen begynte etter at dronningen hadde spist aftenens klokken ni om kvelden, og den varte til midnatt. Hun ville gjerne gå for å være lærd og var det også til en viss grad. Derfor moret hun seg over stykket og viste ingen tegn til tretthet. Derimot var det flere av hennes kavalerer som ikke var vant til å høre latin, og de fant det hele nokså langtekkelig. Men etter tre kvelder hadde dronning Bess fått nok, og den fjerde forestillingen måtte derfor avlyses — til stor sorg for hele universitetet. Mye tyder allikevel på at det var disse studentforestillingene som vekket hennes interesse for teater — en interesse som i stor grad støttet Shakespeare og hans samtidige i kampen mot puritanerne.

Men det var ikke bare amatører som spilte teater i England. Både Henrik VII og VIII hadde profesjonelle skuespillere ved sine hoff til adspedelse og underholdning. For en tid forsvinner

sporene etter disse truppene, men i 1583 danner dronningen en ny trupp med ti medlemmer, og de stiger etterhvert høyt på den sosiale rangstige. Flere adelsmenn danner tilsvarende grupper, og ved en av dem begynte William Shakespeare sin teatervirksomhet som skuespiller — sannsynligvis i begynnelsen av 1590-årene.

Utvilsomt var han kjent med folkelivets teater både om hellige og verdslige emner, og da han begynte å dikte for teateret, var han klar over at et folketeater som skulle overleve angrepene fra puritanerne, måtte finne nytt innhold, ny form og profesjonelle skuespillere. Det han gjør, er å flytte middelalderdramaet om gud og djevel, lys og mørke, inn i det enkelte menneske — han er selvlært og kommer mye lenger i personliggjort humanitet enn de lærde renessansediktere. Følgelig er det publikum fra de brede lag som fyller hans teater, sannsynligvis de samme som hadde fulgt mysteriespillene.

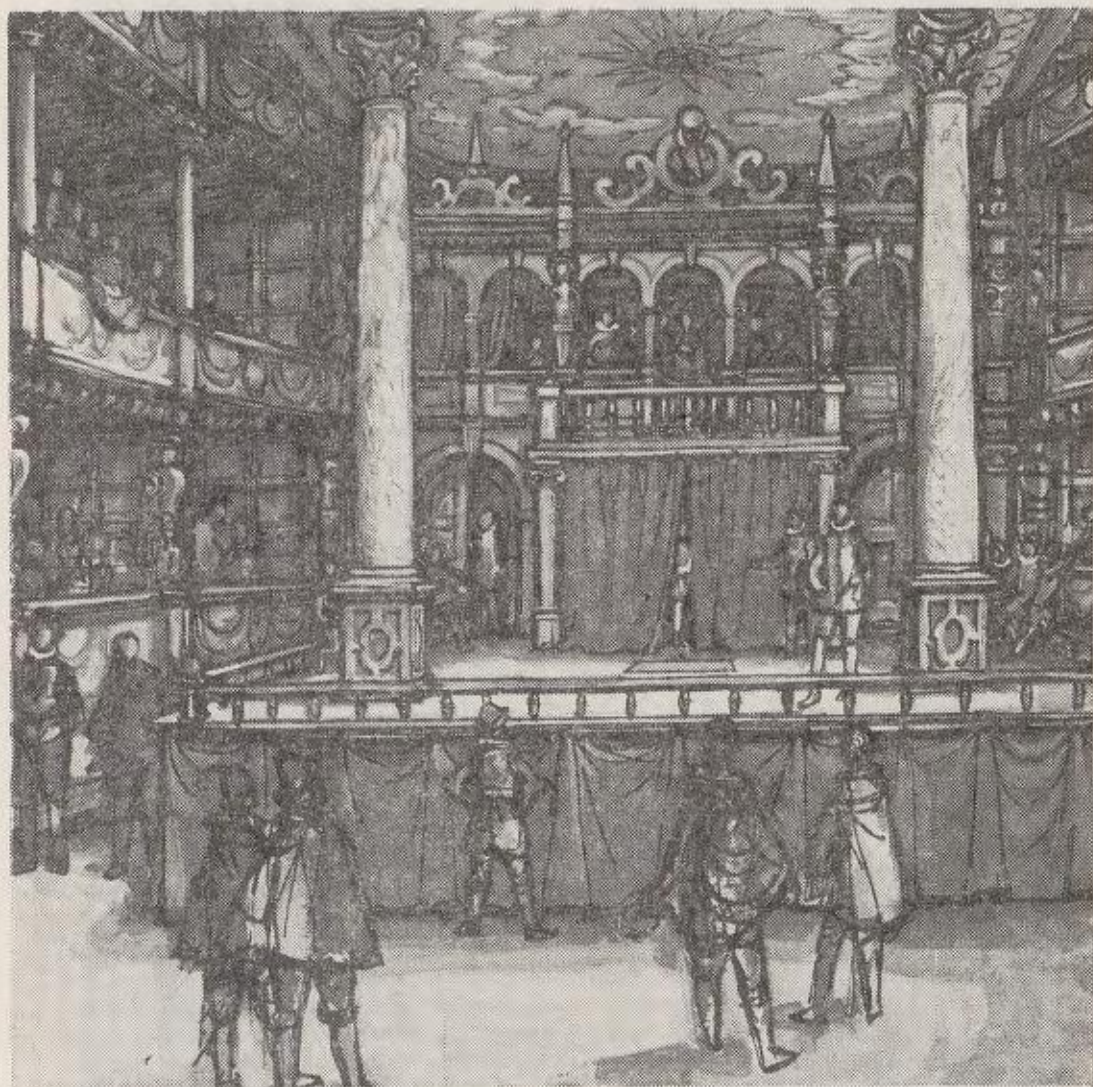
## „DENNE O AV TRE”

To ulike scenetyper sto til skuespilernes rådighet. Begge var tilgjengelige for alle som betalte ingangspenger. *The public theatre* var utendørscene omgitt av gallerier — muligens en videreutvikling fra vertshusgården. Scenen strakte seg ut fra en av gårdens korte vegger, mens selve gårdsplassen var ståplass for det folkelige publikum — *par terre*, på jorden.

*The private theatre* var derimot innendørscene i en rektangulær sal, den ene enden brukt som scene, den andre til benkerader. Det viktigste av disse teatrene var *Blackfriars*, oppkalt etter et forlatt dominikanerkloster. Men det fornemste av Londons teatre i Elizabeth-tiden, var «The Globe», et *public theatre*. Det ble åpnet i 1595, og Sha-



Globe-teateret. Personene er tegnet alt for store i forhold til teaterbygningen.



*Forskerne er uenige om hvordan Shakespeares teater egentlig så ut. Det eneste man har å støtte seg til, er noen byggekontrakter og en tilfeldig skisse tegnet av en hollender. Men slik antar man en forestilling på teateret har artet seg.*

kespeare var en av aksjonærene. I «Henry V» kaller han det «denne O av tre». I 1614 brant det ned midt under en av hans forestillinger — ved et under omkom ingen, men puritanerne takket Gud for at de var blitt bønnhørt. Skuespillerne ga seg imidlertid ikke, og året etter sto det nye Globe ferdig, langt mer elegant enn det første. Dette teateret var i bruk like til 1644, da det ble revet for å gi plass til en kaserne.

Forskerne strides om hvordan disse teatrene egentlig så ut — det eneste man har å støtte seg til, er noen byggekontrakter og en tilfeldig skisse av en holdender. Det man vet, er at scenen har hatt en kjeller med luke i gulvet, derfra lød røsten til gjenferdet i «Hamlet». I bakkant av scenen har det vært en balkong der gjenferdet først dukket opp. Balkongen har også gitt plass til Julie i hennes dialog med Romeo. Heller ikke ble det benyttet kulisser, ikke gjort forsøk på ramme inn scenebildet — alt sto nakent i rommet med store krav til fantasien og diktereviden hos tilskuerne. I enkelte replikker forekommer også antydninger om hvor handlingen utspilte seg.

Selve teaterbygningen skapte altså den ytre forutsetning for Shakespeares stykker. Men også teaterselskapene har skapt begrensninger han måtte ta hensyn til. En ting er at de historiske dramaene tiden elsket, ikke kunne fremføres med mindre skuespillerne tok på seg å spille flere roller hver. «Henry IV» 2. del har ikke mindre enn 43 roller, og for at Shakespeare skulle ha håp om å få stykket oppført, måtte han skrive det slik at skuespillerne fikk tid til å kle seg om før de måtte inn i en ny rolle. I «King Lear» er narrrens og Cordelias rolle spilt av den samme ungdommelige skuespiller, og det er grunnen til at den trofaste narr som har fulgt sin herre i ulykken, savnes i sluttscenen. I «Stormen» har han diktet friere, for stykket ble skrevet for hoffet og ikke hans eget teater. Her skapte han ubekymret arbeide for 18 personer i rollebesetningen, mens for eksempel «Henry V» med

sine 37 roller kan spilles av ni skuespillere og tre gutter. Utvilsomt har det vært en lettelse for ham når han kunne dikte uten å ta hensyn til begrensede ressurser, men våre teatre befinner seg altså i godt selskap når de på grunn av økonomien må la en skuespiller dekke flere roller.

Den største begrensningen i det elizabethanske teater finnes nok allikevel i det faktum at det utelukkende var menn som spilte alle roller. Shakespeare ga dramatikken noe nytt: kjærligheten som selvrådige del av menneskenes liv, som naken skjebne i «Romeo og Julie», som forbannelse i «Hamlet» og «Othello», som sprelsk lek i «En midtsommernattsdrøm». Hvordan har disse verdensdramaene tatt seg ut med unge gutter i kvinnerollene? Sannsynligvis har det vel manglet noe i samspeillet, men Dalgard hevder at «jamvel i mannsskapnad må ein tru at ei Rosalind har verka hugtakande på ungherrane som gjessta Globe-teatret og gjerne gav ein skilling ekstra for å kunne sitja på scenen og ha henne på fanget nokre minutt mellom scenane.»

Men det forunderligste av alt er at etter det man vet, løftet Shakespeare aldri en hånd for å berge sin diktning fra glemselen. Da Globe-teatret brant ned i 1614, forsvant også en betydelig del av hans egenhendige manuskripter sammen med rollehefter og regiprokoller, hevder Oscar Wieselgren.

Da *The Globe* ble bygget påny var ikke Shakespeare å finne ved teateret lenger, men han hadde etterlatt seg en arv som overgår alt det noe teater noen gang har fått. Sannsynligvis visste de ikke hva de gjorde for ettertiden, de to av hans venner som i 1623 samlet alle hans skuespill de kunne få tak i og ga dem ut i den første folioutgaven. Men denne tilsynelatende bevisstløse holdning til mesterverkene er kanskje ikke så underlig når man vet at et skuespill på de tider ble behandlet omtrent som et filmmanuskript i dag, og det har fått Olav Dalgard til å avfyre følgende kraftsats:

«Det var vel denne merkelege återferda (...) som fekk ein flokk klokkskallar til å laga hypotesen om at Shakespeare slett ikkje var Shakespeare, men truleg den lærde Francis Bacon. Kvar kunne den ustuderte, medels gode skodespelaren frå Stratford ha fått sine vidgreinte kunnskapar om livet og lag-naden åt menneska sine frå? — Ein kan med større grunn spørja: kvar kunne den stovelærde filosofen Bacon ha fått sitt fullkomne herredøme over teatret ifrå? — Ein slik daudfødd teori kunne berre koma fram og vinne proselyt-tar i ei tid då litteraturen vart halden for alt, og teatret for noko som dramatikaren fekk attpå. Shakespeares skodespel kan berre ha vorti til på og gjen-nom teatret.»

Når Shakespeare trakk seg tilbake fra teateret i såvidt ung alder, kan en av grunnene være at det puritanske flertallet i byrådet gjorde hva de kunne for

å hindre teaterdriften. De kunne ikke se annet enn synd og hedenskap i hans skuespill, og smått om senn ble Shakespeare satt utenfor engelsk teater. Fordi Globe-teatret gikk godt, dukket det etterhvert frem smarte konkurrenter — puritanerne greide ikke å hindre at teatrene grodde opp. Men som så ofte ellers holdt ikke kvaliteten takt med kvantiteten — Shakespeare ble fortrent av dramatikere som knapt nok nådde ham til knes, og med spekulantene i teatersuksessens spor fulgte ølstuer, drikk og moralsk forfall.

Den rikeste epoken i moderne teaterhistorie får sitt endelig i 1642, da Parlamentet og Cromwell forbyr alle offentlige skuespill. Grunnen er at England på randen av borgerkrig «trenger alle midler til å roe ned og vende bort Guds vrede». Den som drister seg til å spille teater, blir uten videre straffet med pisk, den ser på, med bot.

**Kan henda leikar det fram i minnet, før svevnen kjem, det underleg uttrykks-lause andletet frå gravbysta hans. Men det er mildare no, og den storkna munnen kviskrar trøystarord til en motset-nadssliten ferdamann: «Nett slik er det eg skal stå her. Så stor er skilnaden mellom hamen og ånda; og ingen skal løysa gåta mi. Men til æveleg tid skal dei koma og sjå meg inn i andletet og spørja. Og dei skal takka meg om dei så aldri får svar.»**

**Sigmund Skard:  
Bysta i Stratford**



---

# DET LIVSNÆRE DRAMA

---

Av Kirsten Hasselknippe

Pedagogisk drama er en relativt ny form for undervisning i norsk skole. Brian Way har arbeidet mange år med dette, og gir i sin bok «Utvikling gjennom drama» en rekke praktiske eksempler på hvorledes man kan drive undervisning ved hjelp av drama. Han gir også en kort og enkel innføring i betydningen av drama som en hjelp til frigjøring av barns ressurser og utvikling av deres personlighet.

---

Pedagogisk drama er ikke lenger fritidsaktivitet for noen få elever. Mange navn er brukt på denne virksomheten: **Skapende dramatik, spontan dramatik, dramatisering, pedagogisk drama, drama**, er noen av de navn man møter i litteratur som omhandler dette tema. Vi vil i det følgende bruke **drama**, som tilsvarer «dramatisk virksomhet» og dekker den benevnelsen som er innført i skoleplaner her i landet.

Gjennom drama får barna gitt uttrykk for det som bor i dem. Den indre verden får komme ut og blir gitt en plass i barnas fysiske omgivelser; ved hjelp av gester, tale og mimikk får de spilt ut sine følelser og holdninger.

Hvordan kan dette benyttes i skolen? Vi kan ta for oss et eksempel på integrering av fagene norsk, historie, religion og forming ved hjelp av drama. Før man starter på et slikt opplegg, vet man aldri hva det vil komme ut av det, eller hvor lenge man vil holde på. Her er det barnas engasjement og interesse som må være bestemmende. Vi kunne selvsagt brukt billedmateriale som plansjer, tegninger, lysbilder etc. for å forklare, men dette vil ikke gi en **full** forståelse av stoffet. Gjennom drama og f. eks. forming vekkes barnas engasjement, og dette gir størst mulighet til internalisering, slik at barna sitter igjen med en bred forståelse.

Vi kan f. eks. følge Abrahams vandring fra Ur til Israel, landet Gud hadde lovet sitt utvalgte folk.

Vi leser at han gjorde dette fordi han var lydlig mot Gud. Men var dette lett for Abraham tro? Hvor gammel var han f. eks.? Hvordan levde han i Mesopotamia? Hvordan ville dere føle det om dere plutselig skulle reise bort hjemmefra? Visste han hva han gikk til? — Alt dette er spørsmål som vil kunne vekke barnas fantasi og innlevelse og gi utgangspunkt for samtale. Dette blir det vi kan bruke til å bygge opp improvisasjoner underveis.

«Lukk øynene og forsøk å se stedet Abraham bodde» Kanskje det var fin utsikt der, et tre, blomster han var spesielt glad i. «Tenk dere hvorledes det måtte være for ham å reise bort fra alt dette».

Vi fortsetter å improvisere ferden til Israel. «Se på kartet. Hva slags landskap skulle de reise gjennom? Gikk det veier der? Eller jernbane? Hadde de biler? Kart og kompass? Hvilke farer kunne de møte underveis?» «Villdyr» sier kanskje noen. «Røvere som ville stjele tingene dems», tenker andre. Etter å ha snakket en stund om faremomenter og redsel på det ytre plan, nærmer vi oss forsiktig angsten vi ofte føler inni oss — frykten for det ukjente.

Vi begir oss så på vei mot det nye landet. Hvordan skal vi finne veien? «Gud var veiviser» sier en. «De kunne se på solen og stjernene» sier en annen, «for klokken 12 står solen syd». Vi kjenner solen stikke mot huden og blir sårbente av den glohete ørkensanden. Nå skjønner vi bedre hvorfor menneskene her hadde slike klær vi har sett på bilder. Men vi kan jo ikke gå uten å hvile. Hvor skal vi sove underveis? Kan vi sove samtidig? «Nei, noen må holde villdyrene unna». Hvordan skal vi greie det, hadde de skytevåpen med seg? «Kanskje vi kunne tenne bål, for alle villdyr er redd for ilden», foreslår en av barna. Men hvordan få ild. Hadde de f. eks. Nitedals fyrstikker med seg? Her er det et nytt problem som må løses. Noen har lest «Bjørneklo» og husker at man kan få ild ved å gni to steiner mot hverandre. Vi skifter om vaktholdet; hører villdyrene ule i nattemørket; kjenner angsten vokse i oss — inntil dagslyset kommer og solen står opp i horisonten. Spenningen og forventningene for det nye landet vokser i oss.

Vi følger slektens etablering i Israel; forvisningen og fangenskapet i Egypt. Vi improviserer slaver i de solsvidde steinbruddene, oppsynsmenn som blir avkjølet av sine «palmesvingende undersåtter» faraoer som lever i overdådig luksus, fattige bønder i usle leirhytter, «prinsessen fra fjelllandet» med sine hoffdamer i Nebukadnesars hengende hager — og livet i palasset han bygde for henne på Baby-lons flate sletter.

Slik kunne vi fortsette lenge, og det vil stadig dukke opp nye momenter. Underveis bruker vi arbeidsbøker og tegner klær og hus fra den tiden. Lager kanskje kart hvor vi tegner inn hvilken reiserute vi har brukt. Vi kan også lage leirkrukker og våpen som kan brukes under dramatiseringen. Slik kan man bruke drama til å vekke elevenes interesse, skaperevne og fantasi samtidig som man får ivaretatt det mer teoretiske aspekt ved undervisningen.

Denne form for undervisning virker så helt annerledes enn det man til vanlig

tenker seg foregår i en skole. Det kan da vel ikke være dette som er skolens mål og mening. Når vi leser Mønsterplanen for grunnskolen finner vi at noen av skolens mål er å utvikle barna til å få forståelse for andre, utvikle deres evne til samarbeide, til å bli selvstendige, vise toleranse, ansvarsbevissthet osv. Eller for å si det på en annen måte: utvikle hele barnas personlighet. Dette er mål vi må kunne kalle effektive — til forskjell for de mer klare siktemål som å gi barna bestemte ferdigheter og holdninger. I arbeidet med disse affektive målene vil den teknologiske siden av pedagogikken (programmerte fagbøker, bøker, skoleradio/TV) være til liten hjelp. Dette har å gjøre med forholdet mellom mennesker; hvordan man kan utnytte de kreative muligheter og samarbeidsformer som finnes i en klasse; hvordan vi omgås hverandre; hva læreren synes om elevene og ikke minst elevenes forhold til hverandre.

Men selv om drama har fått sin plass i planene for skolen, er ikke dette noen forsikring om en plass i det praktiske skolearbeide. Denne avstanden vil lettere skjønne når vi ser hvilken plass drama har i lærerutdannelsen. I de siste årene har denne form for undervisning fått stadig mer anerkjennelse, men det er et langt stykke igjen til vi har en fullt ut kvalifiserende lærerutdanning på dette felt.

At drama har fått plass i skoleplanene — betyr dette at drama er enda et nytt fag som må settes opp på timeplanen? Nei, drama er et middel til menneskelig utvikling, — en måte å undervise på — en måte å leve på. Det behøver ikke å virke forstyrrende inn på teoretiske fag og undervisning. Tvertimot virker det som de elevene som har hatt anledning til å bruke drama i skolearbeidet får en dypere og bedre forståelse av det teoretiske stoffet.

Dette er ikke på noen måte «bevist», men vi kan lettere forstå det hvis vi tenker oss et enkelt spørsmål som f. eks. «Hva er et blindt menneske?» Et slikt spørsmål kan få to typer svar; enten ved en intellektuell opplysning eller i form

av en direkte opplevelse. Et opplysende svar på vårt spørsmål vil kunne være «Et blindt menneske er et menneske som ikke kan se». Svaret kan imidlertid også være «Lukk øynene, og hold dem lukket mens du prøver å finne veien ut av dette rommet». Ved det første svaret får man kanskje tilfredsstillet forstanden, og hører inn under den teoretiske undervisning. Det andre svaret gir den som spør en mulighet til en egenopplevelse av forholdene som går ut over ren kunnskap og stimulerer fantasien. Dette er en funksjon

av drama. Her brukes hele kroppen til å **oppleve** hva et blindt menneske er. På denne måten kan teoretisk undervisning og drama brukes som utfyllende og ikke konkurrerende undervisningsformer.

For å utvikle hele personligheten, som er et viktig mål i skolen, trenger man å forstå noe med hele sin kropp, med hele seg. Hvis vi gjør drama til et fag i skolen, vil vi flytte hovedvekten fra personlighetsutviklingen og over på den dramatiske virksomhet i seg selv.

---

## Å UTDANNE MENNESKER

---

Når vi ser på den plass drama kan få i skolen, er det også viktig å skille mellom teater og drama. Forskjellen på disse to aktiviteter kan beskrives slik: «Teater» dreier seg i stor utstrekning om **kommunikasjon** mellom skuespillere og publikum. «Drama» dreier seg hovedsakelig om deltakernes **opplevelse**, uavhengig av kommunikasjon med et publikum. I allminnelighet kan en si at kommunikasjon med et publikum overstiger de fleste barns og unges evne. Forsøk på å tvinge gjennom eller pålegge en slik kommunikasjon for tidlig fører ofte til unaturlighet og ødelegger derfor den fulle verdi av den tilskittede opplevelse.

Ikke bare i formen, men også i hensikt er det forskjell på teater og drama. Det er ikke skolens oppgave å utdanne skuespillere, men å utdanne mennesker. For å utdanne mennesker er det viktig å bevare og utvikle evnen til fullt og helt å konsentrere seg om den sak det gjelder i øyeblikket. Denne evnen er ikke noe som oppstår i skolealderen. Vi finner den allerede hos førskolebarn. I de første skoleårene er noe av lærerens oppgave å videreutvikle og berike denne evnen. Som hjelpemiddel til dette vil drama være godt egnet.

Å spille teater er utvilsomt mulig for noen få — et ganske lite mindretall. Imidlertid er dramatisk virksomhet — som all undervisning forøvrig — noe som angår flertallet. Det fins ikke et barn, uansett fysiske eller intellektuelle forut-

setninger, som ikke kan ha utbytte av drama.

Det er heller ingen klar sammenheng mellom intelligens og evnen til å uttrykke seg gjennom drama. Enkelte vil kanskje mene at de mer begavede barn bør begynne med teater og replikker i manuskropts form, mens drama kan være et alternativ for de som ikke er så flinke til å lese. Når man tenker på personlighetsutvikling, virker dette som et skjevt skille. Det er like nødvendig for alle å utvikle sine følelser, intuisjon og gruppesamhørighet, og dette er uavhengig av hvilken intelligensnivå de kan tenkes å være på.

Drama er individualitet. Det har å gjøre med menneskers innerste vesen. Ikke to mennesker er like når det gjelder følelser og fantasi. Følelser og fantasi er viktige for menneskets fulle utvikling, men står likevel ofte i motsetning til akademisk, teoretisk undervisning. Denne har uunngåelig en tendens til å legge vekt på menneskers like egenskaper i stedet for deres likheter (på grunn av prøver og eksamener). Ulikhetene kommer ofte klartest til uttrykk i kunsten, og anledning til å drive skapende virksomhet er ofte den beste måten å utvikle individuelle egenskaper på. Muligheten til å oppleve og sette pris på kunst ligger innenfor ethvert menneskes rekkevidde.

Men dette krever at man godtar at alle mennesker dypst sett er skapende, og aksepterer at skapertrangen utløses på utøverens ferdighets- og erfaringsnivå



*Det finnes ikke et barn — uansett fysiske eller intellektuelle forutsetninger — som ikke kan ha utbytte av drama, som hovedsakelig dreier seg om deltagerens opplevelse. Målet er ikke å få til noe, men å erkjenne noe.*

uansett hvor primitivt dette måtte være.

Målet med drama blir altså ikke å nå fram til en så estetisk form som mulig, men å bore seg inn i essensen, finne fram til det karakteristiske, det vesentlige. Når vi dramatiserer, må vi stå inne for hendelser med hele vår person, med vår stemme, vår kropp, med oss selv. Men målet oppleves ikke som en øvelse i å få noe godt til; en estetisk tilfredsstillelse, men som et forsøk på å erkjenne noe. Det er dette forsøket på å oppleve stoffet med hele vår person som er noe av den sentrale i drama. Intellektualismen har ført til oppstykkning av vår personlighet; en spaltning man håper å kunne få bort ved hjelp av drama.

Men, hvis folk lever videre med den forestilling at drama er noe som bare

har med estetisk følsomhet å gjøre, er det ikke å undres over at drama som fag i skolen tas mindre alvorlig, enn f. eks. matematikk og samfunnsfag. Dette siste er praktiske, livsnære ting, mens drama gjør elevene til virkelighetsfjerne estetikere. Men dette er omtrent det motsatte av målet med pedagogisk drama. Det som står sentralt, er å hjelpe elevene — og oss selv — til mer livsnærhet, mer konkret opplevelse av det vi leser om og hører om slik at vi ikke sitter og lytter til radio og titter i TV med en tiltagende senilitet og sløvhet, men er tilstede i vår bevissthet når vi presenteres for stoff. Og lærer å skjelne klart mellom betydningssløse trivialiteter og rystende tragedier.

Sogn Folkemuseum  
5880 KAUPANGER

DYADE  
Frimannsgt. 22  
Oslo 1

## Nå 10 000 - ny utvidet utgave av meditasjonsboken **STILLHETENS PSYKOLOGI**

Første opplag på 5000 bøker ble så godt som utsolgt på tre måneder. Boken kommer nå i utvidet utgave. **STILLHETENS PSYKOLOGI** er den bok om meditasjon som har fått mest presseomtale i Norge:

### Aftenposten

Erik Egeland skriver i sin anmeldelse 3/2: «Stillhetens psykologi» er et gruppearbeid på knappe hundre sider. Det er blitt en innholdsrik bok. Fra forskjellige innfallsvinkler gir den førstehånds opplysninger om en særegen og betydningsfull bevegelse - ACEM - som er vokst frem på norsk grunn. Denne meditasjonsbevegelsen løsrev seg fra den indiske guru Maharishis internasjonale organisasjon for å utvikle sine egne former basert på erfaringer innenfor vestlig tankegang, i fruktbart samspill med moderne psykologi og norske forhold.

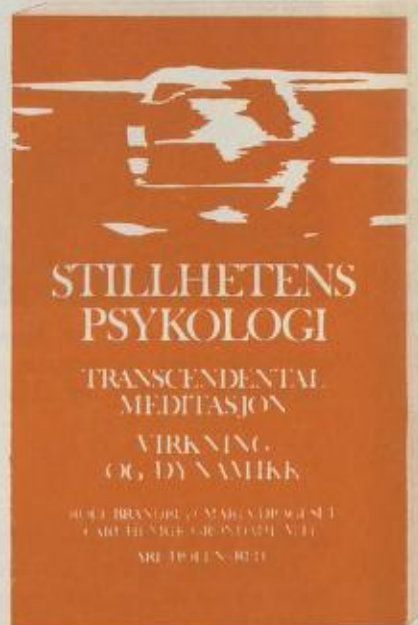
### Stavanger & Aftenblad

«Stillhetens psykologi» er ei informativ bok for dei som lurer på kva transcendent meditasjon er... Transcendental meditasjon er ingen rask og lettveint veg til eit rikare liv. Men metoden kan vera eit viktig element i ein personleg vekstprosess som går over år, ja, over eit liv».

Høgskolelektor Otto L. Fuglestad.

### Adresseavisen

Her skriver Christel Charlotte Sørlic 28/12 bl.a.: «Bokens budskap er at meditasjon gir avspenning på kort sikt og personlighetsutvikling på lengre sikt. Dette forklares med utgangspunkt i meditasjonserfaring og blir belyst også ut fra psykologisk og medisinsk



kunnskap. Som helhet gir boken et nøkternt og seriøst inntrykk, noe som særlig understrekes av et lengre kapittel om meditasjon og helse. Sett med en legmanns øyne tas her de nødvendige medisinske forbehold... Akkurat det har ikke alltid vært tilfelle i mye annet jeg har lest om meditasjon.»

”Stillhetens psykologi” er til salgs hos bokhandlere og Narvesens utsalg over hele landet. Direkte bestilling fra **DYADE FORLAG**, Frimannsgt. 22, Oslo 1. Pris kr. 30,—. 110 sider, illustrert.