

Mitt sceniske arbeid
Seminar på Kulturhus Fredheim april 2016
Svein Gundersen

*** Teater i Molde og på Hedmark**

Jeg er blitt bedt om å si noe om mitt engasjement som scenekunstner, jeg gjør det gjerne, og håper det også kan være interessant for andre å bruke tid på. Jeg tar det kronologisk, deler dagen i fire deler, vi kan dermed få plass til samtale og spørsmål i slutten av hver del. Jeg kommer først inn på min bakgrunn fra ungdomsårene i Molde og tiden i Suttungteatret på Tangen. Så følger engasjementet i Hedmark teater, Klomadu teater og Teaterforum på Hamar, miljøer som har vært viktige for meg, og sier kort noe om figur- og fortellerteatret, som jeg ofte har vært innom når det gjelder teaterproduksjon for barn og unge. Jeg kommer i tillegg til å nevne noen av studentforestillingene jeg har vært med å jobbe fram, forestillinger med kvaliteter som gjorde at de kunne vises offentlig, og understreker slik betydningen høgskoler og universitet har som kulturbærere og innovatører, også i kunstnerisk sammenheng. Etter første pause konsentrer jeg meg om min teaterproduksjon fra de senere årene, da jeg samlet virksomheten under navnet Kulturproduksjoner. Denne delen blir fulgt av bildeeksempler og videoklipp fra teaterproduksjonene jeg har hatt den glede å arbeide med. I dagens tredje økt tar jeg for meg arbeidet med store, utendørs ladskapsteaterproduksjoner, og i siste del snakker jeg om mitt arbeid med stedsspesifikke spel. Også disse to avdelingene blir supplert med visning av foto og videoklipp.

Molde

Fra tidlig ungdom har mitt interessefelt gått i retning kultur- og teaterarbeid. I gymnastiden spilte jeg store roller i forestillinger og revyer i Molde, vi turnerte over store deler av fylket. Jeg hadde også godt betalte oppdrag som skuespiller og underholder, nærmest som en nåtidens stand-uper, og vartet opp bl.a med underholdningsinnslag i bandpausene på dansetilstelninger. Jeg kom tidlig inn i politisk arbeid gjennom mitt engasjement i avholdsbevegelse og fredssak, både i organisasjonsarbeid og aksjoner. På gymnaset (videregående) var jeg styremedlem i syv foreninger, og leder av to, bl.a startet vi Krisefondet for Sør-Afrika i 1962, og en avdeling av SUF i Molde i 1962-63, vi stilte med eget tog i Molde 1. mai, hadde på plass planer om en skyggeregjering - mmm! Gjennom det politiske arbeidet kom jeg i kontakt med sivilarbeiderne på Hustad leir, og ble kjent med folk fra miljøet rundt Suttungteatret. Vi arrangerte bl.a fredstog fra Hustad til Molde og påskevake for fred foran rådhuset i Molde, startet også opp lese- og teatergrupper. Sammen med Knut Ødegaard og Edvard Hoem innstiftet jeg legendariske "Kaffistovas venner", vi arrangerte bl.a Norges første lyrikkfestival, senere en del av jazzfestivalen. Det politiske, kulturelle og samfunsmessige engasjementet har siden fulgt meg, også i mitt kunstneriske arbeid.

Suttungteatret

I 1966 kom jeg med i teater- og kulturarbeidet ved Suttungteatret på Tangen, Hedmark, og etter gymnaset ble dette til et mangeårig engasjement, med læretid og praksis i teatret, og studier på det som nå er i støpeskjeen som Kulturhus Fredheim, dengang forfatteren Ingeborg Refling Hagens hjem og studiesenter. Vi fordypet oss i

teater og litteratur, det var daglig høytlesing av verk fra verdenslitteraturen, ukentlige dramalesinger, og periodevis ble det arrangert forelesingsrekker med eksterne forelesere som Edvard Beyer, Leif Mæhle, Kåre Langvik-Johannesen, Lilian Bye. Teater- og forlagsarbeid tok mye av min tid. Vi ble kjent med interessante mennesker og deres arbeid. Ingeborg Refling Hagens kunstner venner fra mellomkrigstiden besøkte huset, jeg kan nevne Gunnar Janson, Dagfinn Werenskiold, Ivar Lo-Johanson - lokale venner kom med sine fortellinger, størrelser som Aslaug Groven Michaelsen, Dagne Groven Myhren, Torolf Holmboe, Egil Kraggerud og maleren Olav Starheim hørte til våre faste forelesere. Teatret hadde prøvetid fra fredag til søndag kveld, det var leseprøver og individuelle prøver gjennom uken, og prøver i alle ferier (unntatt juleferien). Innad i teaterensemblet var det flere med kompetanse innen teater og kunst, som kunne kurse for oss i forbindelse med teatrets store oppsetninger.

På Suttungteatret jobbet vi med tekstbasert teater i klassisk tradisjon, innen et vidt spekter av uttrykk, fra lyrisk drama og tragedie til farse og komedie. Mens lesingen på Fredheim omfattet verk fra hel verdenslitteraturen, var teatrets hovedsatsing oppførelsene av de store og tidligere stort sett uoppførte dramatiske verkene til Henrik Wergeland og Hans E. Kinck, selv om det må tilføyes at teatret også har satt opp verk av Jonas Lie, Ibsen, H.C. Andersen, Gerhard Heiberg, greske tragedier, dramatiseringer av Dostojevskij, Trygve Andersen, Ingeborg Refling Hagen og flere. Et interessert publikum fra hele østlandsområdet møtte opp, det ble bl.a satt opp busser fra Universitetsplassen i Oslo til forestillingene. Etter premieren på "Den sidste gjest" i 1963, kalte professor Edvard Beyer Suttungteatret for "Norges dristigste teater", og i boken "Kinck", som kom i serien "Forfattere i nærllys" i 1976, skrev han: "Suttungteatret har sett det som en av sine hovedoppgaver å spille Kincks ellers nokså forsømte dramatik, og gang på gang har det vist seg at den kan virke sterkt på scenen". Om oppførelsen av "Jødinnen" i 1984 skrev teatermannen Roger Avenstrup i Hamar Arbeiderblad: "Et meningsfullt stykke ble framført i disse trivialiseringstider. Et stykke som ble avskrevet som uoppførbart. Suttungteatret viste at dramatikerne Wergeland visste bedre". Et stykke på vei må vi si at vi lyktes i våre bestrebelse for å nå ut med disse forfatternes dramatik. Teatret spilte også verk av andre forfattere, og tok bestillingsoppdrag for organisasjoner som Norsk Bonde- og småbrukarlag, Folkets hus, AOF, lokale arbeiderlag, LO og Arbeiderpartiet - oppdrag som inspirerte, både som skuespiller og regissør.

Selv gikk jeg "gradene" i teatret, fra mindre roller, til hovedrollene, som Machiavelli i "Mot Karneval" av Kinck og grosserer Wulffie i "Wulffie & co" av Jonas Lie, fra regiassistent til regissør for store oppsetninger som "Den sidste gjest" og "Driftkaren" av Kinck, "Den indiske cholera" og "Jødinden" av Wergeland. Samtidig hadde jeg mye praktisk ansvar - snekring, senere også lysdesign og scenografi, gjennom ti år var jeg med i en lederduo for teatret, og i nesten ti år ene administrativ leder, med ansvar for planlegging, økonomi, informasjonsarbeid. I løpet av min periode i teatret fikk vi fast støtte fra Stange kommune, Hedmark fylkeskommune og Norsk Kulturråd, før vi kom inn som egen post på statsbudsjettet. Teatret fikk Hedemarksprisen og Stangeprisen, ved overrekkelsen ble min oppsetting av "Irreparabile tempus!" av Wergeland spilt for et fullsatt kulturhus på Stange.

Miljøet rundt Suttungteatret var aktivt i mange kultursammenhenger. Vi arrangerte åpne lesninger av dramatiske verk, forfatterpresentasjoner, arrangerte 1. mai-

feiringer på Tangen, litterære salonger og opplesningsprogram, med særlig nedslagsfelt i Hamarregionen og i Oslo. Vi drev forlag, utstillingsvirksomhet, og initierte kulturelle aksjoner, bl.a. "Kinck-aksjonen". Sentralt sto også teater- og litteraturarbeid med barn og unge. Jeg var aktiv i dette miljøet i godt 20 år, fra 1966 til 1989, da jeg regisserte min siste forestilling ved teatret: "Vi løfter de lenkede hendene våre" av Ingeborg Refling Hagen. Flere av disse årene betød engasjement på full tid, med regi- og skuespilleroppgaver i teatrets store oppsetninger. Parallelt med dette engasjementet stiftet jeg etterhvert familie, tok "offisiell utdanning" og sto i ulike arbeidsforhold. *Fordi arbeidet med barn og unge var prioritert i dette miljøet, ble det lærerutdanning jeg valgte. I ettertid har jeg tenkt at jeg burde valgt en kunstutdanning - det ble et arbeid jeg måtte ta igjen på annet vis, men jeg ser at den pedagogiske forankringen samtidig har vært nyttig for meg som teaterkunstner, i forbindelse med min teaterproduksjon for barn og unge.*

Hedmark teater

Etter tiden i Suttungteatret ble jeg fast ansatt som regioninstruktør i Hedmark teater, der jeg i 1990 satte opp mitt første spel, "Arnliot Gelline", for Olsokdagene på Malungen. Jeg var regissør for revyer og musicals i østerdalsregionen, bl.a. musicalen "Langs Glomma med Chess". Hedmark teaters markering av 50-årsminnet for krigens utbrudd, "Vet vi hva frihet er", med Kong Olav og innbudte krigsveteraner i salen var også en viktig satsing. Forestillingen var en collage, politiske og historiske tekster ble komponert i samspill med lyrikk og situasjonsbeskrivelser, i et ekspressivt fysisk språk.

Annen virksomhet i Hedmark

Pga konflikter ved teatret, sa jeg etter opp jobben i Hedmark teater og begynte å undervise i drama og teater på Høgskolen i Hedmark, og parallelt med dette jobbet jeg som frilansregissør. Høgskolen ga meg gode arbeidsforhold, også i forhold til profesjonell teaterproduksjon, jeg fikk tildelt fra 30 til 40% FoU-tid, i tillegg til arbeids- og studiestipend. Forskningstiden brukte jeg til å lage teater. Det var produktive år, både undervisningsoppgaver, kunstnerisk produksjon og kulturpolitisk engasjement var av et visst omfang. Noe av dette vil jeg nevne her.

Jeg arbeidet med mange forskjellige utøvere, både profesjonelle og amatører. Opera på pub med sangere og musikere, skuespillere i forskjellige sammenhenger, frigrupper. For Teater Waagal skrev og regisserte jeg "Klekk", en forestilling bygget på bevegelse og dukker/objekter, for Abrakadabrateatret en forestilling med hånddukker, "Nils Holgerssons forunderlige reise", for Artilleriet "Guds gjøgler" - en forestilling med akrobatikk og gjøgling tilpasset kirkerom og framført i samarbeid med organisten i hver enkelt kirke. Jeg jobbet også med bestillingsverk, og fikk oppdrag som vekket engasjement. "Fremad, aldri glemme", skapt til årsmøtet for Norsk Folkehjelp, er en forestilling jeg skulle ønske vi kunne turnert land og strand med. Jeg skrev manus til forestillingen for Hamars 150års-jubileum i 1999, og senere samme år ble den gjennomregisserte gudstjenesten "Kalla den änglamarken" oppført under arrangementet "Kvinner viser vei". Messen ble utarbeidet i samarbeid med biskop Rosemarie Köhn, bibelsitatene og tekstene ble komponert i dialog med ruiner og det moderne glassbygget, og levendegjort av profesjonelle skuespillere, dansere og musikere. I sluttbildet danset 42 kvinnelige prester, før publikum i den fullsatte dommen fikk tenne hvert sitt lys ved alteret, og hundreder av lys speilte seg i glasstaket som i et kaleidoskop og ble til tusener, idet de gikk ut.

I det stedsspesifikke åpningsverket til Hamardomen samme år, "Sten i glass", var min kollega Bjørn Sverre Kristensen komponist, en annen kollega var, sammen med en profesjonell skuespiller, resitatør. Verket reflekterte over tid og tidløshet, det ble framført av to resitatører, fire folkemusikere og en dansegruppe. Vi hadde den glede at arkitekten Kjell Lund i sin tale etter åpningen uttalte at verket hadde fanget hans idéer for bygget. Et annet oppdrag var "Det urolige hjerte", framført ved åpningen av Pilgrimsleden på Domkirkeodden, og skapt i samspill med Sverre Fehns spennende arkitektur i museumslåven. Laterna magica-forestillingene før og under OL i 1994 var en annen satsing - store og krevende produksjoner, som jeg vil komme tilbake til. Under Den olympiske kulturfestivalen var jeg også dramaturg og regissør for den stort anlagte forestillingen "Ekko fra Norge", framført av kammerkoret Collegium vocale i Maihaugsalen på Lillehammer, i samspill med verkets komponist Henning Sommero og en profesjonell musikerkvartett. Ekko fra Norge framstilte Norgeshistorien gjennom musikken, Henning Sommero var komponist for verket og solist i forestillingen, Bjørg Holmen koreograf. I tillegg kom arbeid for amatørslag, revyer, kor og korps og dansere, og flere for musikklinja på Stange videregående, både stort anlagte temaforestillinger, og kammermusikalske begivenheter.

Klomadu teater

I denne perioden arbeidet jeg først og fremst med Klomadu teater. Teatret hadde base på Hamar og produserte i hovedsak turnerende teaterforestillinger for barn og unge. I samarbeid med teatrets to skuespillere har jeg jobbet fram ti forestillinger for barn og unge, forestillinger som turnerte over store deler av landet - før Skolesekkens tid, og senere i Skolesekken. I tillegg kommer de store landskapsteaterforestillingene, hvor Klomadu teater var en av flere samarbeidspartnere. Arbeidet omfattet å være vekselvis dramatiker, regissør, dramaturg og scenograf. Teatret var særlig interessert i det visuelle teatret, i figur- og objektteater. Min interesse for publikumsgruppen barn og unge, for fortellerteater, og for figurteatrets formspråk, ble for alvor vekket gjennom arbeidet med denne gruppen, som jeg har mye å takke for. Gruppen produserte sin til nå siste forestilling i 2003. Arbeidet jeg startet opp i Klomadu teater har jeg fortsatt i Kulturproduksjoner, enkeltpersonforetaket jeg fra 1999 av praktiske grunner samlet min virksomhet under.

Teaterforum

Klomadu teater startet Teaterforum på Hamar, forumet sto for et stort og utadrettet kulturarbeid på Hedemarken, og var produsent for flere forestillinger og kulturbegivenheter. På sitt mest aktive, sto Teaterforum for 63 arrangement i året. Vi produserte Kulturdugnader på torget, parader gjennom byen, gjestespill, foredragsrekker, drev månedlig Litterær kafé og Jazzkro, framførte performance på Hedmark Kunstnersenter, var samarbeidspartner i flere teaterproduksjoner. En morsom satsing var "Kvadkvarteret" under OL, en daglig begivenhet på Hamar torg, der politikerne ble minnet om kvadidrettens edle kunst, og utfordret til å velge og framføre et kvad. Teaterforum hadde sin mest virksomme periode i tiden fra 1990-94. Satsingen "Teater for barn" som jeg drev noen år etter dette, hadde direkte utspring fra arbeidet i Teaterforum. Idéen var å arrangere gjestespill en gang i måneden, for målgruppen barn og unge, og på et tidspunkt som gjorde det mulig for familier å gå på teater sammen. Ordningen omfattet seks hedmarkskommuner, og ble finansiert som et spleiselag mellom Turnéorganisasjon for Hedmark, Hedmark teater og de

aktuelle kommunene.

*** Satsingsfelt**

Teater for barn og unge

Arbeidet med å skape teater av kvalitet for barn og unge har opptatt meg, og mye av min virksomhet har vært knyttet opp mot dette feltet, både i forhold til undervisning og kunstproduksjon. Å utforske teatret som medie- og kommunikasjonsform med barn og unge som målgruppe, *og dermed å forske i forskjellige aldersgruppers utviklingstrinn og behov* er et utfordrende felt å gå inn i. I tillegg til kunstnerisk kompetanse, har min bakgrunn som pedagog med praksis fra grunnskolen vært til nytte når det gjelder å tenke teater for de forskjellige aldersgruppene. *Å ha hatt en barneflokk på fire, med tilgang til alle deres venner og bekjente gjennom en årrekke, har også betydd økt forståelse og kjennskap i forhold til de forskjellige aldersgruppenes ønsker og behov.* Teaterproduksjoner for disse målgruppene er ofte fulle av overraskelser og liv, og et uttall teaterformer er i bruk. Jeg har søkt å se teater for barn og unge på festivaler over store deler av verden, å oppleve gode forestillinger fra mange land og ulike kulturer har vært med å inspirere og utvikle meg som teaterkunstner.

Barn og unge er et morsomt og krevende publikum - åpne og lett å inngå nye kontrakter med, og med umiddelbare og ærlige reaksjoner. Slik sett er de kanskje en målestokk for den objektive estetikken og kvaliteten i forestillingen. Men får du ikke dette publikumet med på leken med en gang, kan de også vende deg ryggen. Det er en fordel at kunstnerne som lager teater for denne målgruppen er vant til å være sammen med barn og unge, vet endel om utviklingen deres, og kan se tingene fra deres perspektiv. Det gjelder å få dem med på leken fort, og de fleste teatergruppene jeg har sett i aksjon, er flinke til akkurat dette: i løpet av forestillingens første minutter får du så og si forestillingens DNA presentert, publikum vet hva de kan vente seg, og innstiller seg på det de skal se. Denne første kontraktsinngåelsen må du lykkes med.

Det er vi voksne som velger tema og form for forestillingene. Og det er vi som vurderer forestillingenes kvalitet. Kvalitet er som kjent vanskelig å definere eller måle. Jeg har vært opptatt av å få i gang en debatt om kvalitet som ikke lener seg til trender, jeg kommer ikke videre inn på dette her, nevner bare at jeg har vært med å initiere debatt rundt tematikken. Å skape teater for barn og unge har vært et kunstnerisk krevende og gledesfylt arbeid, for på samme måten som denne gruppen er åpne i forhold til formspråk, er de det i forhold til innhold. Salen kan koke av ellevill begeistring, men salen kan også være lydhør, fylt av et stort alvor, eller av drømmende stemning, av innlevelse i fantasiskapende ord og bilder. Tematikken i barne- og ungdomsteatret kan spenne like vidt som i det voksne teatret. Det har vært et mål for oss å presentere dramatik som har noe på hjertet, tilpasset målgruppen vi har henvendt oss til, og med respekt for denne. Jeg har følt en sosial og etisk forpliktelse i forhold til publikum og dramatikken vi skulle formidle til dem, ville lage teater som betydde noe for dette publikumet, teater som sosialt og eksistensielt fortalte noe om storheten i universet, og kontrasten - påkjenningene vi mennesker utsetter verden og hverandre for. Jeg har følt jeg kunne eksperimentere med utfordrende tematikk, og jeg har arbeidet med å kombinere rom, språk, bilder, musikk, lys, lyd og sjanger. Samtidig har jeg følt en estetisk forpliktelse, forestillingen skulle bli så bra som mulig formmessig. Jeg har lagt energi og vilje og forhåpninger i

arbeidet, ønsket å skape kunst med barn og unges perspektiv for øye, kunst som skulle angå dem, og kunne være en berikelse for livene deres.

Den kunstneriske utforskningen innen feltet Teater for barn og unge har fra min side resultert i en rekke forestillinger myntet på forskjellige aldersgrupper, forestillinger som har turnert over store deler av landet, både før Skolesekken ble en realitet, og i regi av denne. Med Klomadu teater har jeg laget produksjoner for barn i grunnskolen, og på ungdoms- og videregående trinn. I forbindelse med flere av forestillingene har vi utarbeidet og gjennomført et aktiviserende dramaopplegg i etterkant av forestillingen. For Teater Waagal har jeg skrevet og regissert "Klekk", en forestilling bygget på bevegelse og dukker/objekter, for Abrakadabrateatret en forestilling med hånddukker, "Nils Holgerssons forunderlige reise", for Artilleriet "Guds gjøgler" - en forestilling med akrobatikk og gjøgling tilpasset kirkerom - beregnet for grunnskolen, men også aktuelle som familieforestilling. Og som sagt, også med studentene har jeg laget forestillinger som er blitt vist for et åpent barne- og ungdomspublikum. I Kulturproduksjoner har jeg fortsatt dette arbeidet.

I tråd med barnets lekende nysgjerrighet har jeg arbeidet med forskjellige teaterformer, fra mer tradisjonelt drama, til forteller- og musikkteater, figur- og maskespill, gjøgleropptrinn og gateteater. Vi har villet lage forestillinger som ikke bare er muntre og glade, men kan ta opp i seg stor tematikk og følelsesfylde. I Kulturproduksjoner har vi formulert oss slik: "Vi ønsker å gi publikum spennende og vakre opplevelser, skape bilder og ord som vekker ettertanke, indignasjon, sorg, latter og glede". Som for et voksent publikum, ville vi trekke fram essensielle eksistensielle og filosofiske spørsmål, der kampen mellom lys og mørke, ondskap og godhet, undertrykkelse og frihet, angst og tap var gjenkjennelige og aktuelle. Vi har ofte valgt mytisk og folkloristisk stoff for å nærme oss den store tematikken. De klare bildene og konstellasjonene man finner i eventyr, myter og sagn gir et godt utgangspunkt for videre fabulering, scenisk lek, eksperimenering og nytolkning, samtidig som strukturen forblir konsis.

Publikums visuelle opplevelse har vært viktig for oss. Når vi har spilt teater på skolene har vi gjerne hatt gymsalen som spillearena. Målet vårt har vært å omskape gymsalen, vi ønsket at publikummet vårt skulle komme inn i et nytt og ladet rom, glemme at de er i en gymsal. Vi begynner forestillingen i det øyeblikket publikum kommer inn i salen, og scenebildet, lys og lyd har vært med å ønske publikum velkommen. Vi har transportert scenegulv, vegger, scenografiemeneter, lysrigg, og blendet utallige gymsaler for å kunne skape et nytt rom i rommet. Jeg er redd det har blitt mange tunge løft for skuespillerne mine.

Figurteater

Mennesket har til alle tider uttrykt seg ved hjelp av symboler og figurer. I Norge bruker vi begrepet figurteater som en samlebetegnelse for en kunstform der dødt materiale får liv gjennom å bli manipulert av en skuespiller/figurspiller. Gjenstanden får liv og bevegelse, blir levendegjort, animert - enten i skjult spill, der figurføreren ikke er synlig for publikum, eller i åpent spill, når figurføreren opptrer i samspill med figuren.

Figurteatret har flere underkategorier. Vi snakker om dukketeater når animasjonsfigurene er formet og konstruert for å spille en rolle i et teaterstykke. I skygggeteatret er det skyggen av forskjellige gjenstander og figurer som blir animert,

i objektteatret tillegges gjenstander fra dagliglivet roller som animerte sceniske karakterer, og i det vi kan kalle materialteater blir de ulike rollene fremstilt med utvalgte materialer som stoff og leire, mens kroppsteatret bruker skuespillernes kropper, eller deler av kroppen, som abstrakte, men levendegjorte karakterer i spill. På flere figurteaterutdanninger arbeider man i vår tid med objekter på en måte hvor jeg ikke vil si at de blir direkte animert, men på en eller annen måte lykkes figurspilleren i å gjøre forholdet til objektet interessant.

Figurteatret er i vår tid et crossover av alle kunstarter. Kunstformen har et høyt abstraksjonsnivå, figurene gir anledning til innlevelse, men samtidig en slags distanse til det vi ser - vi tror, og tror ikke at det vi ser er sant. Vestens moderne figurteater blander gjerne og respektløst mange av teaterformens underkategorier i samme forestilling, og ofte blir figursekvenser eller enkeltfigurer brukt som del av en vanlig teaterforestilling. For meg har figurteatret gitt rom for lek og eksperimentering, det er en åpen dør til fantasiens verden, såvel som til det absurde og groteske. Magi er ikke et ord jeg ofte bruker, men figurteatret kan akkurat det: skape magi. Den visuelle leken med figurer, objekter og skyggespill som er figurteatrets egenart, skaper i gode øyeblikk en egen fortryllelse. Denne abstrakte og billedrike kunstformen er i vekst i verden i dag, og høyst abstrakte og raffinerte forestillinger spilles for publikum i alle årsklasser. Det er en kunstform som har hatt min oppmerksomhet gjennom en årrekke, og er et område jeg stadig arbeider med og videreutvikler - både som kunstner og pedagog. Mitt arbeid med figurteater har mest vært knyttet til teaterproduksjon for barn og unge, nesten alle forestillingene jeg har laget for barn og unge har elementer av figurspill i sitt forløp. I mine forestillinger har jeg brukt åpent spill, blandet underkategoriene, og laget figursekvenser i et vanlig dramatisk forløp.

I en tiårs-periode har jeg vært leder av UNIMA-Norge, forening for norsk figurteater. I 2004 gjennomførte jeg UNIMA-Norges 30 års jubileumsfestival, der 13 høyst ulike forestillinger ble vist. Tiltaket var så vellykket at jeg initierte Fri Figur - biennale for norsk figurteater, og innstiftet Birgit Strøms minnepris, som deles ut under festivalen. Jeg var kunsterisk og administrativ leder for festivalen i 2006, 2007 og 2010. Det ble vist omkring 13 forestillinger hver gang, hvorav to internasjonale gjestespill. I tillegg arrangerte festivalen seminarer, diskusjoner og samtaler, kveldsprogram og konserter i teltet. Samtidig var jeg aktiv i UNIMAs internasjonale arbeid. UNIMA International er tilsluttet Unesco og jobber for å støtte forskning omkring kunstarten, og promovere kjennskapet til figurteatret. I UNIMAs kommisjoner foregår mye av det arbeidet organisasjonen arbeider med - å samle opplysninger om figurteatrets egenart og forskjellige tradisjoner, fremme kjennskap til figurteatret som kunstart, og som et nyttig og sterkt virkemiddel i pedagogisk arbeid. Jeg har vært medlem av flere UNIMAs internasjonale kommisjoner: European comission, Research comission og Profesional Training comission.

Fortellerteater

Den muntlige fortellingen inngår som en del av alle menneskelige kulturer, enten det er som myter, sagn, legender, evetyr. Den tradisjonelle fortellingen har sterke tradisjonsbundne røtter, og er overlevert i en klar og sterk form. Vi regner fortellingen som opprinnelsen til teatret, den klassiske fortellerformen er også blitt det klassiske dramaets form. Som i dramaet henger fortellingens begynnelse og slutt sammen - begynnelsen presenterer fortellingens miljø og tematikk, noe som utløser hendelsen i

fortellingen skjer, og fører fram til et mål, eller, som i tragedien: det fører ikke fram til et mål. Det som skaper historien er at dette noe som hender er skjebnesvangert, kanskje uventet og forstyrrende, det krever forklaring - hovedpersonen møter på problemer som må løses, og reisen begynner. Fortellingen som grunnform har i våre dager en renessanse i vestens teater. Også i skole og samfunnsliv blir fortellerkunsten stadig viktigere, både i forhold til det å ha kjennskap til røtter og kulturarv, og å kunne aktualisere dette.

Den mytiske fortellingen har stått sentralt i min produksjon, helt fra *Laterna magica*-forestillingerne, hvor vi tok utgangspunkt i den norrøne skapelsesmyten. I Kulturproduksjoner har vi fortsatt dette arbeidet, og har kunnet øse av den skattekisten som mytologi, sagn og eventyr og ballader representerer. Historiene våre forteller vår bakgrunn og egenart, og er et viktig bidrag til verdensarven fra kulturområdene i nord. For mange barn og unge av idag er dette imidlertid ukjent og tilogmed eksotisk stoff, det føles derfor desto viktigere å fordype seg i denne arven, og prøve å formidle noe fra dette rike materialet til nye generasjoner.

Fortellinger er ikke objektive, men fortalt fra et subjektivt perspektiv i en bestemt tid og situasjon, ofte med utgangspunkt i konkrete personer eller begivenheter. Den muntlige fortellingen er mao kontekstuell, og dermed i endring ut fra tiden og det stedet og rommet den blir formidlet i - og vår tid forteller sine historier. Personlig har jeg funnet det interessant å jobbe med de gamle og tidløse narrative, og gi dem moderne form. Vi har eksperimentert med å oppløse fortellingens elementer, tilføre parallellhandlinger og assosiasjonsrekker, kryssklippe elementer fra ulike fortellinger, legge til rim og regler, sanger, dokumentarstoff fra fortid og nåtid. Den sterke strukturen fortellingene opprinnelig er videreformidlet i, gjør at formen likevel holder, og en meningssammenheng framstår.

En framføring må kombinere håndverkets teknikker og kunstens uttrykk, det krever ikke lite å erobre en historie, og gjøre den til sin. I Kulturproduksjoner har vi produsert rene fortellerforestillinger, der utøveren bare har seg selv å stole på, og må arbeide med innlevelse og distanse på samme tid, med mimikk, rytmikk, gester, stemmebruk - og samtidig holde fast på det vesentlige, flyten i fortellingen. Men ofte har vi jobbet med det vi har kalt visuelt fortellerteater, der fortellingen er tilført et billedspråk som, parallelt eller kontrasterende med det som blir fortalt med ord, forteller et utdypende eller assosierende tillegg, i kraft av sine bilder eller figurer. Eksempler på dette er forestillinger som "Sampo Lappelill" og "Henrik og Vesle-Brunen". Jeg vil tilføye at vi i Kulturproduksjoner også har arbeidet fram rene fortellerforestillinger som "Åsmund og Maria", bygget over gamle ballader, bånsuller og eventyr, "Når dyrene får munn og mæle", som leker med norske dyreeventyr, "Barna i kaupangen", med motiv fra Oslos middelalder, og forestillingen "Det er helt sant", som i nennsom bearbeiding formidler H.C.Andersens eventyr. I forestillingen "Henrik møter Henrik", arbeidet vi for første gang med en større jeg-fortelling for scenen.

*** Studentforestillinger**

Jeg vil som sagt nevne kunstproduksjonen som foregår på høgskolene, særlig fordi denne, i ennå større grad enn for frigruppene, lever et usynlig liv. Min bakgrunn som teaterregissør har kommet vel med i dette arbeidet, likeså erfaringen fra personinstruksjon, og fra det å lede et ensemble - hva foregår i gruppa, hvor må jeg sette inn ressursene for å komme videre, hvor langt kan jeg forvente at de vil strekke seg, og hvor langt kan jeg få den enkelte. Studentene har kunnet nyttiggjøre seg av

min visuelle og tekniske kompetanse, jeg har veiledet dem i kreative prosesser, sett mulighetene i forslagene de kom med, kunnet klargjøre intensjoner, og gjort dem oppmerksom på i hvilke retninger de kunne dra arbeidet videre. Vi har diskutert ulike fortolkingsmodeller, ulike dramaturgiske modeller, kunstneriske valg, valg av fortellermåter, virkemidler, det å velge et fokus, hvordan omsette abstrakte idéer til konkret, scenisk handling. Når man står i skapende prosesser med studentene, gjelder samme forhold som i det frie feltet - en kan eksperimentere, feile, forkaste, begynne om igjen. Det gjør arbeidet variert og morsomt.

På fordypingsenhetene på Høgskolen i Hedmark laget vi flere forestillinger som ble vist for et offentlig publikum, og som jeg husker med glede. I jubileumsforestillingen til Hamar lærerskoles 125års-feiring, ble skolens historie, fra starten i 1864, belyst, og kjente utøvere, tidligere studenter fra høgskolen var med som utøvere, blant dem sangeren Helga Botten og standup-artisten Geir Ove Ovesen. Eller jeg kan nevne forestillinger med studenter fra drama- og lyrikkfordyping, der Rolf Jacobsens dikt inspirerte til en morsom forestilling på en vanlig buss-strekning, Inger Hagerups dikt ble framført i tangorytmikk, og "Arild Nykvist goes bananas" fikk publikum til å gapskratte. Griegjubiléet ble markert av lærerskolens musikklinje, med Thomas Caplin som dirigent for den stort anlagte forestillingen "Bergatt", spilt for over 3000 innbudte elever fra grunnskolene rundt Hamar. Det hendte også at mine kolleger var med som aktører i forestillinger, som i den teatrale forelesingsrekken, produsert av samfunnsfagavdelingen ved høgskolen og framført i aulaen på Domkirkeodden, der de enkelte foredragene ble levendegjort med dramatiske opptrekk fra Hamars historie.

Fra høsten 2001 arbeidet jeg i tre år ved Høgskolen i Vestfold. Også her fikk jeg støtte til kunstproduksjon i form av tildelte FoU-ressurser, og arrangerte offentlige visninger av arbeidene mine på kulturdagene i Tønsberg. Fra høsten 2004 tom våsemesteret i 2016 har jeg vært ansatt som førsteamanuensis og senere professor i drama og teater ved Høgskolen i Oslo og Akershus, ved Fakultet for teknologi, kunst og design, Institutt for estetiske fag. Høgskolen prioriterer å ha aktive kunstnere i staben som underviser i kunstfag, og oppmuntrer og legger til rette for de ansattes kunstproduksjon, også utenfor høgskolen. Jeg har parallelt med arbeidet på høgskolen kunnet fortsette arbeidet i Kulturproduksjoner, og har tatt på meg regioppgaver for Maridalsspillet, Skansespillet og Kristinspillet.

På høgskolen i Oslo og Akershus startet jeg i 2009 opp en studieenhet i figurteater. Sammen med studentene har jeg fått anledning til å arbeide innen felt som hører til min spisskompetanse innen teatret - barne- og ungdomsteater, figurteater, fortelling. Noen av studentenes forestillinger er blitt vist for et offentlig publikum på Åpen dag og fESTival, studentenes egen teaterfestival - en festival jeg har tatt initiativ til, og som går av stabelen mot slutten av våsemesteret. Studentene viser der det beste av sine arbeider som offentlige forestillinger.

Enkelte studenter har vært med i andre av mine produksjoner, eksempelvis i Maridalsspillet, "Sigurd fighting the Dragon" og "Dragene besøker Elvelangs", de to siste delprosjekter i det stort anlagte samarbeidet "Den store Drageparaden" som Kulturproduksjoner og Teatr Grotteska i Kraków gjennomførte fra 2009-11. "Sigurd fighting the Dragon" var en parade fulgt av en forestilling, som ble oppført i Kraków og Oslo, og bygget på sagnene om Sigurd Fåvnesbane. Jeg tok med seks av

studentene mine til Kraków. Sammen med åtte unge polske skuespillere, øvde de i løpet av tre uker inn forestillingen. Hilde Høie var med meg som kamp-koreograf, kostymer, masker og selve Dragen, forestillingens store attraksjon, ble designet av studenter fra høgskolen og akademiet i Kraków. Og under Fredskontorenes jubileum på Litteraturhuset i 2014 fikk to av mine studenter gleden av å spille sammen med Ruth Tellefsen og Eyolf Soot i forestillingen "Frokost i det grønne".

Flere forestillinger fra figurstudiet er blitt vist på festivalen Fri Figur - biennale for norsk figurteater, andre har turnert i regi av Den kulturelle Skolesekken. I Kristinspillet har en av mine studenter vært med meg som regiassistent, og tar fra 2016 over som regissør for forestillingen. Senere i høst blir et par av studentene mine med til det eøs-støttete slovakisk-norske samarbeidet "HraMonKa" som Kulturproduksjoner skal gjennomføre i Bratislava og Modry Kamen høsten 2016.

- PAUSE -

*** Utvalgte teaterproduksjoner fra Kulturproduksjoner**

Kulturproduksjoner

Fra jeg etablerte Kulturproduksjoner i 1999 har en god del av min kunstproduksjon vært organisert gjennom dette enkeltpersonforetaket, som jeg nå driver sammen med Karen Høie. I Kulturproduksjoner har vi fortsatt arbeidet vi begynte med i Klomadu teater: å lage teater for barn og unge, og vi beveger oss i hovedsak innenfor det som er blitt vårt kjennemerke: figurteater og fortelling.

Kulturproduksjoner har laget elleve forestillinger for barn og unge, fra de minste aldersgruppene til videregående trinn. Alle har hatt figur- og fortellersekvenser som del av sitt forløp, både "Glass i palass" (for førskolealder) "Stella" (for grunnskolen), og konsertteatertrilogien som består av: "Fela som sang" (for grunnskolen), "Inn i Peer Gynts rike" (for ungdom/videregående) og "Svanene over Irland" (fra 4. klasse/ungdom). Forestillingene har mange formmessige fellestrekk, og det vil forhåpentlig være mulig å se vår signatur på bildene jeg presenterer her.

Vi har de senere årene også valgt å satse internasjonalt, og å lage produksjoner for et voksent publikum. Fra 2009-11 gjennomførte vi et omfattende samarbeidsprosjekt med Teatr Groteska i Kraków. I 2015-16 er vi i gang med et samarbeid med Nasjonalmuséet i Slovakia/Modry Kamen og Academy of performing Arts i Bratislava. Begge disse prosjektene er støttet av eøs-fondene. I august 2016 skal vi delta i workshops og gateteater i Tyskland, i november-desember skal vi lage en forestilling til festivalen "Noël de la Marionette", som arrangeres av Bana Ban Afrika i Kamerun. I 2017 planlegger vi produksjone en ny forestilling for Kulturproduksjoner i St. Petersburg, i samarbeid med gruppen "Mr. Pejo's wandering dolls", og i august 2017 et samarbeidsprosjekt med "Theater der Nacht" (Tyskland), Firsthandtheater" (Estland/Danmark) og "... " (Polen).

To forestillinger i et telt

"Glass i palass" og "Stella", ble spilt i et telt. Vi ønsket å skape en egen verden, et spesielt og intimt rom, et rom i rommet, hvor det ikke var plass til flere publikummere enn høyst to skoleklasser. Vi konstruerte et stort telt, som kunne monteres i gymsaler og på kulturhus. Teltduken var av tynn fallskjermssilke, og tok lyset like godt fra begge

sider. I teltet ble det plass til et lite sceneareal, og 50 stjerneputer som seter til publikum. På "stjerne-kassene" som forestillingens utstyr ble fraktet i, var det i tillegg sitteplasser for de voksne inn mot teltveggene. I begge forestillingene forsket vi i blandingen fortelling, musikk, lyd, lys- og skyggespill. I "Glass i palass", er dukken Pia den sentrale skikkelsen, mens månens klanger fyller rommet rundt henne, lyset spiller over veggene og våre små publikummere, og skaper en helt spesiell stemning. Forestillingen "Stella" ble formet som en musikalsk fortellermonolog, der skuespilleren åpent manipulerte skygger og figurer inne i teltet, slik at lys og skygger ble projisert både fra for- og baksiden av teltduken.

"Glass i palass"

er en leken og lett forestilling, full av poesi, ordspill og språk lek, av bilder, musikk, sang, klang og bevegelse, jeg hadde regi og scenografi for forestillingen. Det er et tverrkunstnerisk scenisk prosjekt, der rommet, ordene, musikken, installasjonen, lys- og skyggeeffekter opptrer som likeverdige samspillere med skuespillerne. Når barna kommer inn i teltet, blir publikum tatt imot av bestemor (ev. mor) og Pia. Barna får hilse på Pia, de ser seg om i teltet, hører lyd av klokkespill og blir kjent i det nye universet som er skapt for dem. Den enkle handlingsgangen starter i det for mindre barn gjenkjennelige og konkrete. Bestemor skal legge Pia, men Pia får ikke sove. Da får hun besøk av mannen i månen, Herr Mohn, og han har tusen triks i ermet for å få henne til ro. Den enkle handlingen abstraheres og kompliseres, rommet fylles etterhvert av fortryllelse, månens lek med klang, skygger og lys er en reise Pia må gjennom for å overvinne redselen for mørket. I sluttbildet svever bildet av sengen med Pia som skyggebilde over teltduken, det ser ut som den duver avgårde i et uendelig univers, med Pia trygg og beskyttet i sengen, som i et reir.

Da vi begynte arbeidet, tenkte vi å lage en mer abstrakt forestilling enn det "Glass i palass" utviklet seg til. Vi ville gi et bilde av barnet som opplever fenomener i verden for første gang, og tenkte det må være en ganske surrealistisk opplevelse.

Tannbørsten kommer svevende i luften, ord og sang dukker opp fra en annen kant, brokker av en verden viser seg i rommet. Men vi endte med å sette disse brokkene i sammenheng. At det nettopp er det små barn arbeider med - hver dag prøver de å sette biter av puslespillet verden rundt seg sammen, for å få fatte den delen av helheten som viser seg for dem. Derfor laget vi en banal, men gjenkjennelig sammenheng, men det er ikke viktig om publikumet vårt forstår det logiske i denne forestillingen. De kan ha glede av så mye underveis, oppleve de bildene som taler til dem - henge seg på den hverdagslige situasjonen, gynte eller synge til månemannens musikk, le når Pia hopper i sengen. Vi har spilt forestillingen for barn som ikke har ord ennå, og for ikke norsk-språklige barn, og det ser ut til at forestillingen fungerer like godt for dem. Bildene taler til sansene - lyset som spiller over teltduken, lysbrytingene i krystallkronen, skyggebilder, det er opplevelser man ikke trenger bruke intellektet for å oppleve. Musikken bidrar til fortryllelsen. Når månemannen synger, spiller på glass, klokkespill eller klangstaver fylles rommet av rare skjøre klanger. Det er flere enn de små som blir forført. Melodiene er komponert av Bjørn Sverre Kristensen, og fremføres i skuespillerens arrangementer.

En ting har forundret oss. Gulvet i teltet er dekket av et stoff, med et markert skille i fargenyansen i overgangen mellom publikum og scenerommet. De aller fleste gangene har barna satt seg ned akkurat der fargen på gulvdekket markerer overgangen til det sceniske arealet. Det har vært underlig å se bleiebarn vagge seg

på plass på denne måten, som om de allerede hadde knekket teatrets samværskode. Og der sitter de, aktivt lyttende eller leende, og koser seg mens Pia hopper i sengen og månemannen dukker opp og tuller med henne. Noen ganger hender det at et par stykker krabber fram til Pias seng under forestillingen, og setter seg der. Etter forestillingen kan alle som vil liste bort til sengen, se at Pia har sovnet, klappe henne forsiktig over håret.

"Glass i palass" var en del av Klangfuglprosjektet - kunst for de minste, initiert og støttet av Norsk Kulturråd, og ble videre støttet av Fond for utøvende kunstnere, Hedmark Fylkeskommune og Hamar kommune. Forestillingen hadde urpremiere på Høgskolen i Hedmark i 2001, og ble vist på flere kulturhus og festivaler, men ble lagt bort etter rundt tjue fremførelser. Vi tok den opp igjen i 2008 og 2011, og det var først da, fordi barnehagene begynte å komme med i de offentlige turnéordningene, at vi sendte forestillingen ut på lengre turnéer. Mannen i Månen, Herr Mohn, har hele tiden vært framstilt av samme skuespiller. I første utgave av forestillingen var det bestemor som var Pias motspiller. Senere har tre forskjellige skuespillere spilt denne rollen, pga alderen da som mor - en litt omarbeidet versjon av rollen. Forestillingen ble med stort hell spilt for i barnehagene i Møre og Romsdal i 2011 og 2012.

Det var inspirerende å være med i et pilotprosjekt i regi av Norsk kulturråd, det var fokus på og interesse for arbeidet vårt. Sanselige, billedrike og i mange tilfeller interaktive forestillinger som møtte små barns måte å forholde seg til verden på, ble til. Vi innhentet nytt engasjement og ny kunnskap, utvekslet idéer og erfaringer med kunstnere som var i prosess innen samme prosjekt, og som var opptatt av liknende problemstillinger som de en selv sto oppe i. Klangfugl inspirerte mange til å lage kunst for de minste aldersgruppene, og har generert virksomhet innen feltet, gjennom videreføringen Glitterbird også internasjonalt. Jeg henviser i denne sammenheng til Hernes og Os sin rapport fra Klangfugl:

<http://kulturradet.no/documents/10157/e4ce9ddd-b962-4cc3-be16-84728cf6a792>.

"Stella"

er et epos med store perspektiver, spennende for de litt større barna, og bygger på to gamle legender. Sammen med Karen Høie hadde jeg manus for forestillingen, i tillegg til utformingen av regi og scenografi. Forestillingen ble spilt i samme telt som vi benyttet til "Glass i palass". En skuespiller gir liv til fabelen om undertrykkelse, håpets stjerner, om mot og motkraft. Forestillingens teknikker har også en viktig rolle, og kjører den delen av skyggespillet som projiseres bakfra. Fabelen starter med fakta om verdensrommet og nordstjernen, og fra dimensjonen av det ukjente fortsetter fortellingen med legenden om jentebarnet som blir mistet i snøen og burde blitt ulvenes bytte - om ikke glansen fra nordstjernen hadde festet seg i øynene hennes og gitt henne en forunderlig makt. Hun blir funnet av en fattig godhjertet mann og vokser opp hos ham og hans noe biske kone. De kaller henne Stella, og det følger gode dager med henne. Men lyset fra øynene hennes er provoserende, det er som hun ser rett gjennom folk - og etter en tid forviser konen henne.

Etter mange prøvelser kommer Stella til et land der kongen har en kvern som maler alt han ber den om. Først maler kverna korn og gode dager for folket. Så dør kongen, og den nye kongen bestemmer at kvernen skal male gull. Han trenger treller til å dra kverna, og folket begynner å sulte. Stella blir bærer av folkets opprør og straffes, men ender til slutt som folkets frigjører. En frihet hun kjøper med eget liv, og derfor

blir hun udødeliggjort - vi kan ennå se henne på himmelen som Stella Polaris.

Også her skaper teltet en egen fortettet stemning. Rom, klang, musikk, lys og skyggevirksomheter er viktige elementer i forestillingen, og i aktivt samspill med forestillingens eneste skuespiller, som også har komponert forestillingens musikk. Publikum sitter tett sammen på stjerneputer, helt nær skuespilleren. Han har en krevende oppgave, han opptrer som forteller og sanger, spiller gitar og turnerer mange rollefigurer gjennom forestillingen. I tillegg manipulerer han kulissene, som forandres under spillet, og styrer skyggespillet åpent forfra, noe jeg ikke hadde sett i bruk andre steder da jeg laget forestillingen.

"Stella" hadde premiere på Høgskolen i Hedmark, den turnerte i årene 2003-06, og ble tatt opp igjen i 2010, hele veien med samme skuespiller og tekniker, et meget samspilt team. Forestillingen er vist over 600 ganger, på festivaler, og for skoleelever fra 1.-7. klasse i Møre og Romsdal, Rogaland, Telemark, Vest-Agder, Vestfold, Akershus. Forestillingen var støttet av Norsk Kulturråd, Fond for lyd og bilde, Hedmark Fylkeskommune, Hamar kommune. I forbindelse med forestillingen utarbeidet jeg et undervisningsopplegg i skyggespill. Skuespiller og tekniker har noen steder holdt en workshop på 3-6 timer i skyggeteater i etterkant av forestillingen – et tilbud som også ble meget populært.

Konsertteater-trilogi

Musikken til komponist og musiker Martine Kraft henter inspirasjon fra forskjellige kulturkretser, og har vært utgangspunkt for arbeidet med en trilogi, hvor musikken har en stor og selvstendig plass.

Første del i trilogien var forestillingen "Fela som sang", hvor inspirasjon til motivkrets og tonalitet var hentet fra Balkanområdet. "Inn i Peer Gynts rike" var umiskjennelig norsk i tonespråk og tematikk. Prosjektets tredje del, "Svanene over Irland", gikk inn i "den irske klangen" til Martine, en tradisjon hun har følt seg nær i slekt med. Forestillingenes visuelle uttrykk har reflektert disse forskjellige kulturkretsene, og sammen med utformingen av scenerom og rekvisitter har kostymene har vært en viktig del av uttrykket. Karen Høie har skrevet manus til konsertteatertrilogien, mens arbeidet med regi og scenografi for forestillingene var mitt ansvarsområde.

"Fela som sang"

henter sin inspirasjon fra sigøynertadisjon. Det er en fortelling om spillemannen Kalo og fela hans, om Tindir og Baronen - og om barna fra "neste generasjon", Raja og Lavuta. Samtidig som vi med spenning følger deres skjebner, er det en fortelling om sigøynere og deres historie, og om kunstens og kjærlighetens helbredende kraft i våre liv.

Martine Kraft lot seg utfordre av møtet med en annen kulturs musikk, og spilte fram balkaninspirert klang av hardingfela. Karen Høie laget et manus som bygger på flere gamle sigøynereventyr, omformet og la til dikt og sangtekster. Musiker og forteller spenner opp et fargerikt lerret, godt hjulpet av figurspill og sang.

Bakveggen i scenerommet er formet som en halvsirkel opp fra gulvet, rommet er markert med med fire lanterner som lager lysspill på gulv og vegger, og i rommet står to pidestall-liknende søyler. Det er en enkel, men virkningsfull scenografi. Spillet

foregår i dette rommet, mellom, på sidene, foran og bak de to søylene. Fra den ene dukker Demonen opp, der holder også stesøstrene til. Stesøstrene og Demonen er fremstilt som en "familie", søstrene er håndholdte maskefigurer som beveges, Demonen en vippear maske, som vises i korte glimt. Disse figurene er tydelig i slekt, maskenes overflater er glatte og blekhvite, Demonen mer grålig i fargen enn søstrene. I den andre pdestallen gjemmer forestillingens andre "familie", sigøynerne, seg. Raja og Lavuta spilles med to antikke indiske sigøynerdukker, i indisk utforming. Dukkene er enkelt tilhogget, trestrukturen ujevn, de er grovt malt. Sigøynerfølget består av en ring med små dansende sigøynerdukker, som vi har samlet fra flere land. Vi søkte etter autentisitet i dukkene, man skulle kunne se at de hadde en historie, og at de tilhørte forskjellige kulturer. Kostymene til musiker og skuespiller/ forteller gir et fargerikt og frodig inntrykk, som står i stil med disse dukkene, også fargevalg til den rundete bakveggen, søylene og stolene harmonerer med kostymer og dukker.

Forestillingen hadde premiere på Høgskolen i Hamar, den har vært på flere turnéer i Møre og Romsdal, ble spilt på markedet i Sandefjord, og på UNIMA-Norges jubileumsfestival i Oslo høsten 2004. Forestillingen er støttet av Skolesekken i Hedmark, Hedmark Fylkeskommune, Fond for frilansere og Prøvekluten i Volda.

"Inn i Peer Gynts rike" - "Into the Kingdom of Peer Gynt"

Stykket bygger på sagnene om vår "nasjonalhelt" Peer Gynt, det samme sagnstoffet som ligger til grunn for Ibsens berømte verk - og musikken er nykomponert for vårt "nasjonalinstrument" hardingfela. Sagn fra Gudbrandsdalen, Peers møte med Huldra og de underjordiske, konfrontasjonen med troll og bøyg følges av feledåm. Martines klangverden, og hennes måte å bruke hardingfela på, skaper et eget rom i fortellingen, og vekker begeistring og nysgjerrighet. Karen Høie har knyttet disse mindre sagnene sammen i et handlingsforløp, og tilføyd dikt og sanger. Sagnene gjenspeiler naturmystikken som har omkranset hverdagslivet i Norge i generasjoner før oss, samtidig oppleves Peers møte med kreftene i tilværelsen som evigaktuelle og universelle konfrontasjoner med mørke og angst, og turen til fjells gjenspeiler hans kamp for å beholde sin menneskelighet gjennom mørke prøvelser.

Bakveggene er formet som to spisse fjellvegger, på disse projiseres video og skyggespillsekvenser. Spillet foregår mellom de tre inn- og utgangene disse veggene gir, på scenegulvet foran veggene, på og mellom de tre stiliserte steinene som er plassert der, og foran steinene. Scenen er innrammet av store reingevir, som av og til lyses opp og kaster skygger på bakveggene. Kostymene er komponert etter studier av norske folkedrakter, men i moderne design. Ull, tovet ull, lin, tyll og skinn er materialer som gjenspeiler dette. Videosekvensene er animerte stillbilder, og gir et skimrende overnaturlig inntrykk av naturmystikk eller indre angst. Lyssettingen gjenspeiler det "doble" livet, sidelyset illuderer i passasjer at skikkelsene opptre i en annen dimensjon. Lyssettingen er fargerik, med rødt lys på seterjentene, grønt på selet, blålig i passasjene der Bøygen viser seg.

Forestillingen er et tverrickstnerisk prosjekt, der rommet, scenografielementer, sagn og sang, musikk og bilder er likeverdige fortellestørrelser. Skuespillere og musiker leker med poesi, rytmikk og klang, og suppleres av video, maske-, dukke- og skyggespill. Produksjonen hadde premiere på Hamar teater, og er støttet av Skolesekken i Hedmark, Hedmark Fylkeskommune, Fond for utøvende kunstnere,

Fond for frilansere og Prøvekluten i Volda. Den passer for grunnskolen og ungdom, fra 4. klasse og oppover, vi har også med hell spilt forestillingen på videregående skoler og for et voksent publikum. Forestillingen ble tatt ut til Assitejfestivalen i Kristiansand i 2006, og til teaterfestivalen Fri Figur i Oslo i 2007.

Forstillingen hadde engelskspråklig premiere i 2011, og fikk samme tittel som den norske utgaven: "Into the Kingdom of Peer Gynt", oversetter var Karen Høie. Mange av idéene fra første oppsetting ble beholdt, men vi tok inn en mannlig skuespiller i forestillingen, noe som ga forestillingen et rikere, mer dynamisk og troverdig uttrykk. Flere spillscener erstattet sekvenser som tidligere var fortellende, konfliktene og settingen ble skjerpet, rytmikken mer variert. Vi fikk sydd nye kostymer til skuespillerne, scenerommet ble tilført flere og større reinshorn, lysdesignen fornyet. Denne engelskspråklige utgaven har vært invitert til festivaler i Kraków, St. Petersburg, Murmansk, Scenic art expo Norway i Bergen, til baltisk festival i Norheim 2015, og til festival i Warszawa i 2016. Noe av videomaterialet fra forestillingen kan ses på <http://www.kulturprod.no/index.php/aktuelle/12-inn-i-peer-gynts-rike-2006>.

"Svanene over Irland"

Denne forestillingen tar utgangspunkt i irske sagnkretser. Publikum møter en skuespiller, to musikere, vakre instrumenter, fengende musikk – og en fortelling som rommer fortryllelse, farer, glede, kjærlighet, forvisning, sorg, forsoning. Sagnet om Lirs barn er sentralt, likeså elementer fra fortellingen Kongesønnen av Irland, og i tillegg er nye sangtekster, gæliske bønnevers og fraser vevd inn i forestillingen.

Vår historie om de forgjorte barna til Kong Lir har kunstens forløsende kraft som hovedtema. En kraft så sterk at den evner å befri kongens barn fra trolldommen som blir kastet over dem, og forsoner bitre skjebner - på det individuelle som på det kollektive plan. Musikken som av og til klinger langs kystene i Kong Lirs rike, gir folket i landet glede og mot. Fiendene til kongen ønsker å erobre landet, og ta kontroll over den kraften som musikken representerer. En dag blir dronningen syk, og de fire barna lister seg ut av slottet for å finne musikkens kilde; den kan bringe helsebot til moren, mener de. Men kongens fiender lurar i skogene.

Forestillingen er som de to andre forestillingene i konsertteatertrilogien vår, gjennomkomponert og gjennomkoreografert, og har sekvenser med figur-, objekt og skyggespill. Teksten er formet som en dramatisk fortellermonolog, avbrutt av passasjer med rytmikk, sang - og dans. Lirs barn fremstilles både med enkle trefigurer, og som skygger. I midten av scenerommet, litt tilbaketrukket, er fortellerens bord plassert. Her finner hun figurene og objektene som hjelper henne å fortelle historien. Alt utspilles mot en blå buet horisont, som underveis illuderer tid, hav og himmel, og som det vises skyggebilder på.

Fordi musikken er helt sentral, kanskje ennå mer enn i de to foregående forestillingene, ønsket vi også å fokusere på musikken som visuelt uttrykk. Musikkerne ble plassert på hver sin side av scenen, omgitt av instrumentene sine - vakre strengeinstrumenter i forskjellige utforminger, utført i et spekter av brunlige trematerialer rammer inn scenerommet. Kostymene er med å fortelle historien om Kong Lirs barn. Martines kostyme gjenspeiler svanenes eleganse, drakten til den andre illuderer Irlands fiskere, fortellerens kjole gir assosiasjoner til den grønne øya,

Eirin.

Svanene over Irland ble støttet av Skolesekken Hedmark, Norsk Kulturråd, Fond for utøvende kunstnere, Prøvekluten i Volda, Fond for frilansere. Forestillingen hadde premiere på Hamar teater, den er med i programmet for Norsk Scenekunstbruk og har vært på turné bl.a for Skolesekken i Sogn og Fjordane. Etter forestillingen får publikum bli kjent med noen av musikernes mange instrumenter.

Visuelt fortellerteater

I Kulturproduksjoner har vi arbeidet med det vi kaller visuelt fortellerteater, forestillinger som i utgangspunktet er fortellende, men hvor det sceniske bildet og bruken av dette er sentralt for beretningen, og gir denne et assosiasjonsskapende tillegg - ofte også med dukker, objekter eller skyggespill som elementer i bildet og fortellingen. Eksempler på dette er "Sampo Lappelill" og "Henrik og Vesle-Brunen", fortellinger som framføres i et scenisk utformet rom. I "Sampo Lappelill" er illusjonen av fjell og vidder stemnings- og miljøskapende, lysdesignen er også viktig for forestillingen, og dukker, masker, objekter og skyggefigurer er viktige fortellerstørrelser. I "Henrik og Vesle-Brunen" befinner vi oss i en mindre ladet setting. Enkle skamler i sterke farger antyder lekeuniverset vi skal inn i. Kostymet, med sin fargerikdom, understreker lekerommets karakter, og leken med objekter er sentral.

"Sampo Lappelill"

er fortellerteater i poetisk-visuell stil, og passer for alle fra 4 år. Forestillingen henter motiv og tematikk fra nordsamisk kulturområde. Liten og uredde drar Sampo av sted for å få et glimt av mørkets hersker, fjellkongen Hiisi. Hiisi truer verden med evig mørke og evig natt, men Sampo har sett et glimt av solen og proklamerer at Hiisi ikke kommer til å vinne over lyset. Fjellkongen blir rasende, han sender hjelperne sine etter Sampo, og til slutt forfølger han ham selv. I nøden får Sampo hjelp av gudinnene Sarakka, Juksakka og Uksakka, og kommer til slutt hjem til folket sitt med solfesten.

Scenerommet gir inntrykk av store vidder. Stoffet som gulv, sidevegger og bakvegg er laget av, sprer lyset på en skimrende måte. Et høyt fjell laget av tynt, hvitt stoff dominerer scenen, og blir lyssatt både forfra og innenfra. Det første solglimtet etter mørketiden viser seg på toppen av fjellet, inne i fjellet dukker konturene av Hiisi opp i lysskjæret. Kostymer og rekvisitter er inspirert av samisk tradisjon. Reinskinns og vevnad, og bruk av ild og vann er med på å skape troverdighet i forhold til tematikken i forestillingen. Hovedpersonen Sampo blir både framstilt ved hjelp av objekter, i spill, og som dukke. Hiisi er framstilt som en svær maske, reinen som et reingevir, ulven til Hiisi er laget av et kranie, gudinnene er formet som en skikkelse med tre maskehoder. Sangen som er inspirert av samisk joik brukes for å skape stemning og liv under det dramatiske forløpet, og er komponert av Karen Høie.

Da vi laget forestillingen, tok vi utgangspunkt i eventyret "Sampo Lappelill" av Zakarias Topelius. Topelius vokste opp i Nord-Finland, og var fra liten kjent med samiske sagn og fortellinger. Han opererte i folkeopplysningens tid, og har dreiet fortellingen i retning av en kristen frelseshistorie. Vi ønsket å ta fortellingen tilbake til samisk tradisjon, istedenfor presten førte vi inn de samiske gudinnene Sarakka,

Juksakka og Uksakka. Disse gudinnene ble tilbudt i hjemmet, i lavvoen, på kvinnenens domene, og fordi de ble dyrket utenfor offisiell religiøs praksis har kulden overlevd; munnhullet "måtte Sarakka beskytte deg" kan du høre den dag i dag. Sammen med folkemusikkpreget sang og et visuelt uttrykk inspirert av samisk tradisjon har vi gledet oss over å løfte fram en kulturskatt fra en av de nordligste kulturkretsene i verden. Vi var litt spent, men samiske venner som vi presenterte forestillingen for, har omfavnet den.

Sampo Lappelill hadde i sin tid premiere på Høgskolen i Hedmark, og ble laget i samarbeid med skuespillerne i Klomadu teater. Det var den første figurteaterforestillingen jeg regisserte, den første jeg regisserte for Klomadu teater - og blant de første i landet som benyttet åpent spill. Forestillingen var med i finalen om "Norges beste barneteater", i regi av Norsk Kulturråd, den ble støttet av Norsk Kulturråd, Fond for utøvende kunstnere, Hedmark Fylkeskommune, Hamar kommune - og spilt godt over 500 ganger, over store deler av Sør-Norge.

Forestillingen fikk engelskspråklig premiere i 2011, nå med Kulturproduksjoner som produsent, i forbindelse med samarbeidsprosjektet Kulturproduksjoner hadde med Teatr Groteska i Kraków. Dette var tenkt som en nyinnstudering av Klomadu teaters forestilling, men nå med to mannlige skuespillere på scenen. Da vi tok forestillingen fram igjen, merket vi at den framdeles hadde friskhet og uttrykksfylde, og med mannlige skuespillere fikk forestillingen en annen dynamikk. Nye kostymer ble laget, lysdesignen fornyet og nye videopartier lagt til. Wendy Meyer, en kollega fra høgskolen i Hedmark, oversatte teksten til engelsk.

"Henrik og Vesle-Brunen"

Wergeland skrev landets første barnelitteratur, og forestillingen "Henrik og Vesle-Brunen" ønsker å formidle noe fra denne delen av forfatterskapet hans. Selv i disse små tekstene for barn kommer vi inn på noen av Wergelands viktige temaer. Det handler om menneskenes dårskap, om medfølelse, frihetstrang, samfunnsbevissthet, toleranse. Disse tekstene representerer den første litteraturen som er skrevet for barn i Norge - en arv vi er stolte av å ha løftet fram.

Publikum blir invitert inn i skuespillerens "lekerom". Når hun tar på seg brillene, forvandles hun til Wergeland. Opp fra lommen titter Vesle-Brunen, og ut av kofferten drar hun Wergelands fortellinger. Det er spennende og fargerike historier. Og det er en fargerik dikter som rir på Vesle-Brunen og feirer landets grunnlov!

Det er lett å fortelle om en så fengende skikkelse som Henrik Wergeland, verre å skulle presentere forfatterskapet og nesten 200 år gamle tekster for barn av idag. Det skal ikke underslås at vi måtte arbeide iherdig med tekstutvalg, språk, frasering og aktsentuering om vi skulle ha sjanse til å nå fram, og vi måtte bearbeide tekstene. Men vi er blitt belønnet. Vi har sett publikummet vårt føle med den vesle sauene i fabelen "Det fromme får", le av månens forfengelighet i "Astronomisk eventyrfabel for Børn", mens dompaphannens heltemot i eventyret "Røde og grå dompaper" gir klump i halsen. I fabelen "Stigen" snur vismannen med et enkelt grep stigen og med det hele samfunnshierarkiet på hodet. For de litt større barna plusses programmet på med "Jeg er nu sådan, jeg!" (fra diktsyklusen "Jødinden"), der granens gretne lukkethet settes opp mot lønnetreets åpne gavmildhet. I tillegg er noen av

Wergelands barnesanger tatt med, som "Barnepreken" og "Hunden", og er det riktig sesong, blir publikum med å feire 17. mai med "Småbarnas nasjonalsang".

"Henrik og Vesle-Brunen" er en visuell fortellerforestilling, med enkle og fargerike lekeobjekter som illusjonsskapere. Skuespilleren/fortelleren får disse objektene til å leve, noen av objektene har også bevegelsesmuligheter - den veske sauene kan f.eks "gå" nedover en bakke av tre, og fuglene som erter dompappen illuderes av en hakkespett som hakker seg nedover en tynn jernstang.

"Henrik og Vesle-Brunen" hadde premiere på Litteraturhuset i Oslo, og var en del av wergeland2008, under tittelen "Wergeland for de minste". Forestillingen har vært på turnéer i Rogaland, Hedmark, og i Osloskolene. "Henrik og Vesle-Brunen" er i sekvenser interaktiv, og varierer noe utfra alderssammensetningen i publikum.

- PAUSE -

*** Landskapsteater og Stedsspesifikt, community basert teater**

Parallelt med teaterproduksjonen for barn og unge har jeg arbeidet med store, utendørs forestillinger, både i landarttradisjon, og med stedsspesifikke, community baserte spel. Det har vært et inspirerende arbeid, med forestillinger som har fått et sterkt visuelt uttrykk.

Jeg begynte å arbeide med store utendørs forestillinger inspirert av Landartbevegelsen på 1990-tallet - forestillinger der installasjoner, tablåspill, musikk, dans og assosiative innslag var viktige elementer. I de før nevnte Laterna magica-forestillingene (1991-94), co-produksjoner mellom bl.a Klomadu teater, Teaterforum og LOOC, fikk jeg anledning til å eksperimentere med rom, form, lys og lyd, med sjanger og interaktivitet i billedrike forestillinger, både på sommer- og vintertid. I disse forestillingene søkte jeg å skape fortolningsåpne opplevelsesrom for publikum, og bygget forestillingene opp i det vi kunne kalle en assosiativ eller visuell dramaturgi. Fordi jeg, i tillegg til prosjektene jeg selv initierte, også fikk forespørsler fra andre, har jeg vært så heldig å få utvikle feltet over tid, min interesse har ikke kjølnet, og denne praksisen representerer noe av min spisskompetanse.

Andre oppgaver ble å skrive og regissere spel, jeg har dermed fått fordype meg over tid i det jeg har kalt stedsspesifikt, community basert teater. Jeg snakker da om store utendørs forestillinger, skapt til det stedet de skulle spilles på, og båret fram av et lokalsamfunn. Disse spelene representerer også en spisskompetanse, og noe av mitt seneste arbeid. Arbeidet henger på et vis sammen - for i de stedsspesifikke forestillingene har jeg, både for Maridalsspillet og Kristinspillet, laget en prolog, en del I som er i tydelig slekt med Landart-teater. De er av forskjellig omfang: prologen til Maridalsspillet ble skapt for en ganske lang trasé, fra parkeringsplassen ned til spilleplassen ved kirkeruinen. Prologen til Kristinspillet foregår på et mer begrenset område, er dermed av mindre omfang. I begge tilfeller utgjør vandringsruten og spillestedene langs vandringsruten en del av opplevelsen for publikum. For Landskapsteatret er bruken av omgivelsene, installasjonene, opptrinnene du passerer, og handlingene i landskapet selve opplevelsen. Men landskap og stemning knyttes også til og styrker opplevelsen av forestillingens tematikk i det stedsspesifikke spillet.

Både i landskapsteatret og i det stedsspesifikke teatret blir det vist sceniske forløp som er skapt til den spesielle lokaliteten der disse sceniske handlingene skal vises. I landskapsforestillingene jeg har gjort, har disse spesifikke stedene vært plassert langs en utstukket forestillingsrute, i større og mindre avstand fra denne. I de stedsspesifikke forestillingene er stedet valgt som spillearena fordi det har betydning for handlingen i forestillingen som skal vises der. De to gruppene skiller seg fra hverandre på flere måter. Landskapsteater-forestillingene har vært fragmentariske, assosiative og abstrakte i sin form, og scenene ikke bundet sammen i en kausal logisk rekkefølge. Billedspråket har vært det sentrale, i den grad at ordene ofte har vært fraværende, andre steder bare brukt for å gi stemning til bildene, ikke omvendt. De stedsspesifikke forestillingene har ikke vært så billedrike og assosiasjonskapende som landskapsforestillingene. De har hatt form som en vanlig teateroppførselse, men blitt spilt på et spesielt sted - og har i tillegg hatt et såkalt community aspekt.

Landskapsteater

Begrepet landskapsteater har gjort sitt inntog i nyere teaterpraksis og teaterforståelse. Flere samtidige scenekunstprosjekter bruker landskapet visuelt, som motiv og som dramaturgi, i den forstand at landskapet dramaturgisk samspiller med virkemidlene i forhold til tid og rom. Jeg snakker nå om landskapsteater generelt - i fabrikklandskapet, i bylandskapet eller i de omgivelsene naturen byr oss. I landart-tradisjonen lå opprinnelig et kunstneropprør mot etablerte kunstinstitusjoner og gallerier, og spekulasjonen rundt kunstnere og deres verk. En del kunstnere beveget seg ut av galleriene, de begynte å lage kunst utendørs, verk som ikke kunne selges, i "lokaler" de selv kunne bestemme over. De skapte sine verk i samspill med naturen, noen fikk kort varighet, det kunne være blad som fløt med strømmen i elven, mens andre fikk lenger levetid – selv om det alltid vil ligge en tidsbegrensing i slike arbeid. Dette var inspirerende og utfordrende tanker, og jeg fant idéene i slekt med selve teatrets vesen, øyeblikkets kunstart.

Mitt arbeid med landskapsteater begynte for alvor med *Laterna Magica*-forestillingene før og under OL, og et tett samarbeid med billedkunstnere som jobbet i Landart-tradisjon. Finn Åge Andersen, Wenche Kvalstad Eckhoff og Knut Wold hadde gjort store internasjonale prosjekt som *Bank-Art*, *Agro-Art* og senere *Hem-Art* i Hedemarksregionen. I forestillingen *Laterna magica I* fikk vi kunstnernes tillatelse til å bruke verkene fra landartutstillingen *Agro-Art* aktivt, med bl.a halmbrenning i hjulsporene til et av verkene. Jeg har også hatt stort utbytte av å studere arbeidene til kunstnere som arbeider i landart-tradisjon, og har utforsket idétilfang og komposisjon i billedmaterialet deres. Aller mest må jeg takke de som har vært interessert i å forske i formen sammen med meg – skuespillerne i *Klomadu teater*, kostymedesigner Ola Jevnaker, som i sin tid hadde jobbet med *Billedstoffteatret* i København, Bodil og Olav Skipnes, som dengang drev *Holografimuseet* på Hamar, koreografen Bjørg Holmen, lysdesigner Hedevig Schjødt og komponist Bjørn Sverre Kristensen, for å nevne mine viktigste medarbeidere.

Jeg bestemte meg for å forske i landart ut fra teatrets synsvinkel, ved å forsterke hvert steds egenart, og tilføre det et billedmessig uttrykk. Arbeidet ble utfordrende, for med det samme man beveger seg vekk fra teaterscenen og ut i det åpne landskapet, dukker selvfølgelig nye problemstillinger opp. Forestillingsruten og hvert

enkelt visningssted underveis, ble nøye valgt ut, jeg lette etter steder som ga ekko til den valgte tematikken, eller kunne skape et nytt rom i sammenhengen. Hvert sted ble tilpasset det materialet vi mente det trengte for å samspille med tematikken, enten det var å hogge skogsveier, lage ishuler eller hus i trærne, eller ved lyssetting og lydelementer tilført området. Vi forsterket stemningen og følelsesfyllden i hver sekvens av forestillingen. Det kunne også gå andre veien - at et sted inspirerte til en ny sekvens. Mye av arbeidet har vært visuelt begrunnet, og i slekt med billedkunst. Jeg har søkt å få samspillet mellom landskap, den valgte tematikken, surrealistiske assosiasjoner og billedmessige komposisjoner til å virke optimalt sammen.

Jeg gikk ut av et fysisk begrenset rom, teaterscenen, og til arbeid i nye format, og utviklet et for meg nytt visuelt formspråk. I hver ny forestilling har jeg forsket i dennes muligheter, i samspillet mellom stedet og forestillingens tematikk og det estetiske uttrykket. Hvert nytt prosjekt betyr tilegnelse av ny viten, og oppdagelse av nye muligheter. I stoffet, og i menneskene du jobber med. Men selvfølgelig tar man med seg erfaringene man etterhvert får, og beveger seg tryggere og dristigere i landskapet etterhvert. Du legger stein på stein i det som skal bli din kunstneriske praksis. De ytre omgivelsene for en forestilling og for hver enkelt sekvens har gitt noe ekstra til tematikken i forestillingen, enten det var et tett kratt, en bergvegg, en åpen slette, en elv eller sjø. Selv om spillarenaen er gjennomtenkt, gir landskapet nesten alltid noen overraskende og storslåtte gaver underveis. Man må være forberedt på at uventede ting kan skje, både fra naturens og publikums side, og planleggingen av forestillingen må søke å gi rom for dette.

Stoffet jeg har valgt å jobbe med har ofte hatt mytisk bakgrunn, forestillingene har omhandlet stor tematikk, jeg har valgt å la historien gi gjenlyd og peke mot forhold i dagens situasjon. Brukt materiale som har dype røtter i kulturen vår, og samstemmer med klimatiske og landskapsmessige forutsetninger her hvor de har oppstått. Forestillingene har spent vidt i tematikk, fra skapelse og livskamp, til kvinneforakt og heksebrenning, pestangst og kirkehistorie - tematikken har kalt på forskjellig stemning, og et ulikt estetisk uttrykk. Vi har brukt dokumentariske sekvenser, funnet fram lokalt stoff med betydning ut over seg selv, tilføyet poetiske passasjer, dramatiske hendelser og oppgjør, jobbet med virkningsfulle brudd i tid, sted og fabel. Jeg lekte med bilder, noen brukte jeg i flere sammenhenger, varierte, doblet eller kontrasterte, vred på dem i nye betydningssammenhenger, i nye konstellasjoner. Det dreier seg om gjentakelse og variasjon av noen eksistensielle tema i tilværelsen - dyrekraniene, korsene, nedsyttet liv. Flere arketyper har gått igjen: den synske, engelen, hekse, de innesperrete, de bundne.

Det dramaturgiske forløpet har jeg bygget opp som ikke-lineære assosiasjonsrekker. Forestillingene har bestått av mindre spillscener - med og uten ord, av monologer, dokumentarsekvenser, scenarier til videre improvisasjon, tablåer, dans, sang, maske- og dukkespill, tekstlesing, realistiske innslag fra ikke-teatrale utøvere - alt i samspill med naturen og landskapet omkring. I tillegg har jeg tilført forestillingen mer abstrakte bilder, og bygget opp installasjoner i landskapet, de sto som en kommentar til tematikken, for å gi denne videre referanserammer. Det har vært en repeterende, men variert praksis. Et bilde blir snudd på og brukt i stadig nye sammenhenger, og i nye variasjoner. Formmessig har forestillingene også vært i slekt med middelalderens vandreteater, såvel som samtidens improvisasjons- og performancekunst - men først og fremst har det billedskapende hatt en sentral plass.

Vi har invitert publikum inn i et fortryllet, lyssatt landskap, der det ytre landskapet er blitt tilført et symbolladet billedspråk, for å påvirke publikums indre landskap. Publikum har passert installasjoner, monterte bilder og tekster, aktører i dans, eller med repeterende bevegelser; de har opplevd dokumentariske innslag, andre steder nærkontakt og dialog med skuespillerne. De har opplevd et levendegjort landskap, kanskje stoppet ved et bilde, eller ved en scene som startet idet de kom, gått inn i rom for undring og refleksjon. Forestillingen har utfoldet seg i bilder, i en assosiativ simultandramaturgi. Samtidig som de assosiative sekvensene dannet en dramaturgisk helhet, har vi tilstrebet å skape en åpen form, med muligheter for publikum til flere tolkinger.

Denne typen forestillinger setter spesielle krav til formatet, det trenges rett og slett mye av alt. Landskapsforestillingene vi har produsert har hatt opptil 320 utøvere, og har krevet god administrasjon, og planlegging over lengre tid. For å få en større kontroll over det visuelle uttrykket, har vi ofte valgt å spille forestillingene sent på kvelden, eller om vinteren. Det har gitt muligheter for lyssetting, men skapt spesielle tekniske og administrative utfordringer, logistikken har vært omfattende. Til forestillingene har vi engasjert en blanding av profesjonelle og amatører, skuespillere, dansere, sangere, musikere, kor, også dykkere, ryttere, bueskyttere, prester og hester har medvirket.. og det har hendt at motorsykler, en diger skyffel eller et fly har spilt en fremredende rolle i en forestilling, som Åsgårdsrei eller Drage. Vi har lett etter troverdighet i uttrykk og spill, naturlighet og logikk i forhold til landskap og konsept. Amatørskuespillerne har gjort en fantastisk innsats og har betydd at vi kunne virkeliggjøre så store prosjekt. I de sammenhengene jeg har brukt amatørspillerne, har de fylt sine roller med autensitet og troverdighet. Semiprofesjonelle dansere fra Bjørg Holmens ballettstudio har vært med å løfte uttrykket. I sekvenser hvor en sang eller tekst skulle bæres fram, eller en dialog fungere, trengte vi profesjonelle utøvere. Lars-Erik Holter, Peter Kippersund, Jonas Kippersund, Silje Holtet, Henrik Høie, Silje Nergård, Solveig Laland Mohn, Pål Rullestad, Anna Sundkvist Oterholm, Elisabeth Nord, Elisabeth Lundeby, Karin Andreassen m.fl. er blant kunstnerne som har gitt sitt bidrag til forestillingene mine. Blandingen av utøvere med forskjellig bakgrunn og kompetanse, tror jeg har vært med å gi forestillingene liv.

Vi var tent på arbeidet og jobbet tett disse årene, planla av og til flere forestillinger parallelt, fordi vi fikk forespørsler som medførte at premierene ville komme til å ligge nært oppunder hverandre i tid. Jeg husker årene som skapende, vi var fulle av idéer og pågangsmot. Noe som ikke er så underlig - inspirasjon kommer oftest når du står i en arbeidsprosess, og helst når du får jobbe med samme problemstillinger over tid. Vi fortsatte arbeidet med en stor landartproduksjon til Hamars byjubileum i 1999, og senere har det blitt flere mindre, sist sekvensene som innledet forestillingen Kristin Lavransdatter på Jørundgard.

Teaterviter Knut Ove Arntzen snakker om likestilt dramaturgi i det moderne teatret, der den verbale teksten er et av mange verktøy i arbeidet, på linje med det visuelle, med lyd, rytmikk, bevegelse, tekst - alle sceniske elementer blir forstått som en del av teaterteksten. Teksten er ikke det øverste trinnet i en hierarkisk oppbygging, som all mening går ut fra, men de forskjellige sceniske elementene deltar i berettelsen på like fot med teksten. Andre snakker om visuell dramaturgi, der scenerommet og de

eventuelle forandringene av dette, visuelle elementer og bevegelse sammen danner meningen i berettelsen - eller man benytter begrepet poetisk dramaturgi, der stemning og bilder er viktige medspillere, som i et evetyrspill, og henviser gjerne til inspirasjon fra filmen. Man har i vår tid diskutert mulige nye måter å notere slike forestillinger på, der videoklipp, lydopptak osv kan bli en del av nedtegningen. For meg gir dette mening - kunst handler ofte om flertydighet, om å la mange mulige stemmer og forståelser spille sammen. Jeg ser at det i ettertid dessverre er vanskelig å se forestillingene våre for seg når man leser manuskriptene. Forestillingene var mangefasetterte og besto av tablåer, dansesekvenser, bevegelse, installasjoner, monologer og dialoger, passasjer med involvering av publikum - store, visuelt baserte forestillinger som vi ikke har klart å bevare for ettertiden i en presis nedtegnning. Manuskriptene, slik de foreligger nå, er egentlig fragmenter etter sammenhenger som følte betydningsfulle og fulle av mening og liv.

Landskap, bilder, handlinger og ord, musikk, installasjoner og tablåer har tilsammen utgjort en meningssammenheng i landskapsforestillingene våre. Forestillingene var i slekt med hverandre formmessig, men ulike i tematikk og stemning. De var etterspurte, og flere år etter har vi blitt stoppet på gaten og fått overveldende respons på forestillinger som *Heksenatt* og *Lux – Opus Dei*, og *Laterna magica*-forestillingene er nærmest myteomspundne. Spørsmål om vi ikke skal starte opp dette arbeidet igjen kommer med jevne mellomrom. Kanskje kommer begeistringen av at publikum har opplevd seg som medhandlende, og fordi de følte seg involverte blir de engasjerte. At arbeidet ble satt pris på, fikk vi tilfelle demonstrert da pressen, til vår store overraskelse, ti år etter OL-dagene, igjen hadde oppslag om *Laterna magica*-forestillingene: "For mange ble kanskje denne forestillingen et av de varige OL-minnene, og det skyldtes ikke bare sprengkulda. Det var også en av de helt få nyskapende kulturarrangementene under OL." skrev Geir Vestad (Hamar Arbeiderblad 06.02.2004), mens Hilde Berit Evenesen formulerte seg slik: "Å høre buldringen fra hestehover gjennom tåka over Mjøsisen, se de første hestene bryte ut av "løse lufta", det ga en følelse av tid som om den skulle vært en evig lyd. Jeg sto og kjente på tidfullhet, altså den rake motsetningen til tidløshet... ikke følelsen av at tida har stått stille, men at tida blir fylt og gitt videre – alltid gammel og alltid ny;" (Hamar Dagblad 12.02.2004) Jeg tar også med forfatteren Wenche-Britt Hagabakkens ord: "Over alt kan det gro opp noe som er unikt. Vi hadde det, blant annet under *Laterna magica*-vandringene under OL. Kommunen må gripe sånne sjanser, i stedet for å slite ut kapasitetene med alltid å be dem jobbe på fritida med å lage de unike prosjektene, prosjekter som blir lagt merke til langt utenfor Norges grenser." (Wenche-Britt Hagabakken i Hamar Dagblad 20.03.04)

"Laterna magica"-forestillingene

ble spilt på Domkirkeodden på Hamar, *Laterna magica I* i august 1991, *Laterna magica II* i februar 1993, *Laterna magica III* i februar 1994. Det var store produksjoner, som involverte mange utøvere - og de ble gjennomført av en forholdsvis liten kunstnerisk stab, som til gjengjeld arbeidet hardt. Området på Domkirkeodden er variert, med bakker, åpne sletter, gamle hus og trær, strandområder ned mot Mjøsa, klippeframspring og ruiner som minner om gammel storhetstid. Området huser også berømt moderne arkitektur, signert Sverre Fehn. På dette området lå det åndelige senteret for innlandet, et av de fem første bispesetene i landet, og den gamle Hamarkaupangen. Inspirert av landskap, ruiner, historie, et dokument som Hamarkrøniken og ekpressiv arkitektur, kretset forestillingene om

skapelse og undergang, dualismen i tilværelsen, den klassiske kampen mellom lys og mørke. Også temaer fra norrøn mytologi var inspirasjonskilde. Store deler av museumsområdet ble aktivert i forestillingene. Tematikken ble undersøkt, modulert og variert i samspill med landskap og bygninger, i et moderne formspråk.

Forestillingene, bortsett fra *Laterna magica I* som ble spilt om høsten, opererte i en scenografi av is og snø. Vi brukte uker på å preparere forestillingsløype og installasjoner, hogget trappetrinn og laget traséer i snøen, bygget ishuler, skar isblokker av Mjøsisen og formet dem til skulpturelle elementer. Femten telefonstolper ble frosset fast i isen, gas strukket ut fra toppen og festet i isen, og ble til isnålene, scenografien isfolket danset i. Bortenfor dem ble hulen opplyst av rødt lys innefra - ildfolket kom ut og samlet seg rundt bålet. Is og ild møtes og skaper liv. Fra den felles dansen gikk et tog hvitkledte gravide kvinner, med svære lyseblå ballonger foran seg, opp til toppen av bakkekanten, der de slapp ballongene mot himlen. Bilde avløste bilde, scene avløste scene, alt i tett samspill med landskapet, mulighetene og rommet det ga. Idrettskonkurranser og blålys blandet seg med Volvens spådommer under Ragnarokk, og Fenrisulven ble spilt av en diger snøfreser. Samtidig hadde forestillingene humoristiske innslag. Campingparet i *Laterna magica III* dukket opp på tenkelige og utenkelige steder langs forestillingsløypa, paret kontrasterte mystikken og de vakre bildene i forestillingen, der de med like nylonjoggedresser og transistorradioen på fullt hørte nyheter, diskuterte tilbudsannonser og spiste kjøttkaker med ertestuing midt i klesvasken som hang til tørk over dem. Når publikum hadde passert, pakket de ned campingutstyret og posisjonerte seg på neste spillested. Til stor overraskelse for publikum, som stadig støtte på dem, tilogmed på parkeringsplassen "etter" forestillingen. (Gundersen, Kollokvium 2002)

Til *Laterna magica III* la vi ut over 2,5 km kabel, det var sprengkulde og varmeovner under alle lysbord, så de ikke skulle fryse. På apoteket lurte de... vi brukte 900 meter gas til isnålene og isveggen oppe på sletten. Glaserte tulipaner hang på klessnorene våre, klare til utplassering. Oksehoder ble hentet på slakteriet, kokt og renset, før kraniene ble frosset i isblokker, plassert i terrenget og lyssatt. Hundrevis av lys med oppheng, som publikum skulle henge på Håpets tre ble produsert. For som i myten, endte ikke forestillingene uten håp. Publikum ble i sluttbildet invitert til å feste lys på håpets tre, mens ulike nasjoners vuggeviser fulgte dem på vei ut fra forestillingsområdet. I *Laterna magica I* sjøsatte publikum hver sin lysende båt, der seilet var smykket med et av Rolf Jacobsens dikt, "Små lys på havet". En stålkile var festet til skroget, så båten fikk balanse og kunne skyte fart. I flere timer etterpå kunne en se de blafrende lysene fra den vesle flåten gli utover mot Stor-Mjøsa, Båtene ble senere funnet langs strendene helt syd til Minnesund. Det er vel unødvendig å si at bare å lage disse båtene tok sin tid.

Laterna magica-forestillingene var en del av programmet under vinter-OL i 1994, og ble produsert i samarbeid med bl.a LOOC, Holografimuséet, Klomadu teater og Teaterforum. Forestillingene ble omtalt som et høydepunkt under den olympiske kulturfestivalen. (Tjomsland, 1994/Vestad, 1994) Dronning Sonja omtalte *Laterna magica* som "OLs best bevarte hemmelighet" og uttrykte mild forundring over at hovedstadspressen ikke hadde orientert seg godt nok om et så spennende prosjekt. (Intervju i Aftenposten, 30. mars 1994)

"Tidløs vandring - Middelaldernatt"

Arrangementet var den store innledningen til Hamars 150års-jubileum, og ble bestilt av Byjubileumskontoret på Hamar. Jeg skrev manus sammen med Karen Høie, og hadde ansvar for regi og scenografi.

Vi ventet stort publikumsinnrykk til forestillingen, og la opp en ganske lang vandringsrute langs Mjøsstranda, slik at publikum kunne ha plass til å gå «for seg selv», selv om de var midt i en folkemengde. Akkurat dette lyktes. Over 2500 møtte opp, men opplevde likevel en ikke for «tett» rute, man delte seg i grupper underveis, noen sto lenge ved at bilde, mens andre gikk videre.

Fra Gamlebyen teaters «Flammer i natten» ved Koigen, gikk publikum ut til en vandring langs Mjøskanten. Fra nåtidens kremmerby: en sluse av handlevogner i blålig lys - inn i natt og historie, med bilder forankret i et historisk stoff, men i et symbolmettet moderne formspråk, som vi håpet skulle nå dagens publikum.

Publikum sørget også for at mye uventet skjedde underveis. Jeg nevner et eksempel: fra en av installasjonene, et smårutet vindu med opplyste masker bak, gikk en kofferttrekke ned mot Mjøsstranda, der tre store seil sto ut mot sjøen - et bilde med assosiasjoner til utvandringa fra Hedmark. Plutselig tråkket en hel flokk publikummere opp en ny løype i forestillingen, fulgte kofferttrekken ned mot stranden, og sto ved sjøen, som gamle dagers utvandrere - før de igjen tråkket seg opp til den oppmerkede ruta og fortsatte vandringen...

Hamar Dagblad skrev: "Hele strandpromenaden var omgjort til teaterscene, her var lys overalt, her var kunstutstilling, musikk, her ble heksen brent og frikjent gang på gang, her lyste strenge prester oss i bann og mildere munker ba for oss, mens sultne unger tigget om en liten skjerv til mat. Ute i Mjøsa så vi sjøormen, langs land tuslet tusser og troll, og i trærne husket tiden, fram og tilbake, fram og tilbake."

Med 159 medvirkende i forestillingen: gjøglere, fantefølge, sangere, heksebål, flagellant, munk, prester, vektere, hester, kråkelyder og uleul var det litt av en begivenhet. Vel fremme på Hedemarks museets område, ble arrangementet avrundet med gjøglerforestilling av teatergruppen Stella Polaris. Til slutt kalte munk og sangere inn til Midnattsgudstjeneste i Hamardomen. "Dette var det europeisk sus over!" skrev til vår glede en publikummer i etterkant.

"Heksenatt"

var en utendørs vandreforestilling, spesialskrevet til skogsområdet rundt Kvinneuniversitetet på Løten. Forestillingen ble satt sammen av ord, bilder, musikk, lys og dans, og bygget på kunnskaper fra historie, myter og folketro. Formen var åpen, med et billedmettet språk som hadde til hensikt å skape frie assosiasjoner rundt temaene undertrykkelse, kvinneforakt, kvinnestyrke, klokskap og fantasi. På nattlig vandring i skogene rundt Kvinneuniversitetet på Løten møtte publikum samfunnets utstøtte, og kom nærmere noen av disse kvinneskjebnene.

Noen av våre spørsmål: hvilke krefter er det vi ikke ønsker, og som vi ofte søker å undertrykke i et samfunn. Hvilke stemmer vil vi ikke lytte til? En trenger fremdeles ikke være så langt utenfor alfarvei i liv og tanke før en aner at samfunnets felles undertrykkingsmekanismer fungerer. Forestillingen ble ikke drevet frem av en

tradisjonell dramaturgi, forestillingen besto den av bilder og mindre scener, som hver for seg kunne stått alene, men ble knyttet sammen til en helhetlig opplevelse for publikum. Hvert bilde i forestillingen talte for seg selv, men fulgte en stigende kurve, fra professorens innledende foredrag, via prestenes fordømmelse, fulgt av bilder som viste levkår, undertrykking og fortvilelse, eller formidlet dyp innsikt i menneskelivet - til bildene toppet seg idet selve forfølgelsen, med dommerens kjennelse, startet, og vi opplevde soldatenes jakt på hekse, sladrekjerringenes hån, og heksebrenningen. I forestillingens siste del gikk publikum i et slags gravfølge, og langs veien hørte de medsøstres sorgsanger over svartmalte kister.

Vi ønsket å forsterke den trolske og noen ganger uhyggelige stemningen i den tette og mørke skogen der forestillingen skulle spilles, laget tildels trange publikumstraséer i skogen og skapte et lydbilde med kråkeskrik, ulver, hunder, de jaktende soldatene - for et publikum av idag ville vi gjenskape ensomheten og uhyggen de utstøtte og forfulgte må ha følt. Selv for meg som kjente handlingsforløpet godt, gjorde det inntrykk å høre pusten fra løpende kvinneskikkelser, forfulgt av tunge trinn i det mørke og tette skogslandskapet.

De valgte spillestedene i skogen understreket handlingen i hver sekvens. Prestene var plassert i et uttørket granskogsområde, der spisse, kvistetet greiner utgjorde miljøet rundt dem, prinsen lå på bakken i en lysning i skogen, publikum så ham som et drømmebilde fra avstand, og lenger borte viste Ophelia seg. Sekvensen med sladrekonene ble spilt i et område med kratt, der de kunne gjemme seg og dukke uventet fram, de forstyrrete satt noen ganger oppe i trærne, andre ganger dukket de fram fra grøfter, mot slutten sto sangerne ved åpne lengselsletter der man endelig så en lysning, og nedenfor tre høye stylteskikkelser, med kjolene flagrende rundt seg. Samtidig inneholdt forestillingen mer abstrakte bilder - "Livets vann", der to kvinneskikkelser igjen og igjen helte vann fra en skål og ned i en annen under - og ved siden av dem en høygravid kvinne med en høyst realistisk mage. Eller bildet "Innesperret", der to kvinneskikkelser omsluttet av tynt, strekkbart stoff kjemper for å komme ut, en kamp publikum aner konturene av, når skikkelsene er lyssatt i motlys.

Traséen jeg valgte for forestillingen var på ca 1 1/2 km og medførte lange dager med motorsag og snekring i skogen, vi måtte sørge for at publikum ikke skadet seg i det ulendte terrenget. Publikum ble delt i grupper, hver gruppe ble geleidet gjennom skogen av en leder med lanterne festet på en lang stang. Gruppene stoppet ved hvert bilde før de gikk videre til neste. En ny gruppe publikummere, og scenen gikk om igjen – som i middelalderens vandreteater, til alle publikumsgruppene hadde passert. Forestillingen var et bestillingsverk fra Kvinneuniversitetet Sør, og ble framført under "Kvinner viser vei" august 1999. Karen Høie skrev manus sammen med meg, jeg hadde ansvar for utformingen av forestillingens uttrykk, og igjen tryllet Ola Jevnaker fram kostymer til et stort ensemble.

"Jenter langs elva"

var en utendørs vandreforestilling, skapt til industrihistorien og landskapet langs Akerselva, og viste historiske narrativer fra arbeiderkvinnenes liv langs elva gjennom vel hundre år. Forestillingen startet ved Åmot bru ved Cuba og endte ved Hønse-Louisas hus. Scenene utspilte seg dels i vannet og ved elvebredden, og hadde indre drømmer og ytre livsløp som motiv; realiteter ble satt opp mot lengsler og håp i et moderne og billedrikt språk, med innslag av korte scener, tablåer, musikk, installasjoner og plakattekster/bilder.

Bildene i elva ble knyttet an mot drømmer, lengsler og visjoner. Tre jenter med mange meter lange kjoleslep sto i elva med ca. 50 meters mellomrom, i blått, grønt og rødt - tro, håp og kjærlighet. Mens slepet beveget seg med elvestrømmen bak dem, sanket de drømmer fra elvevannet med lange håver. Mellom dem kjempet innesperrete skikkelser, et bilde i slekt med det jeg har beskrevet fra forestillingen Heksenatt.

Bildene på land ble knyttet opp mot historiske hendelser og skiftende tiders politiske krav, og henspilte på forskjellige sider ved kvinnehverdagen gjennom vel 100 år. Spillescenene besto av forskjellige kortere sekvenser, med og uten ord, som sammen med resten av det sceniske uttrykket dannet forestillingens bue. Mellom scenene møtte publikum store opplyste skjærmer med saksinformasjon om skiftende tiders politiske situasjon og arbeiderkvinnenes viktigste kampsaker.

Forestillingens hoveddel var de billedrike sekvensene: en kvinnegruppe vasket klær i elva, andre trillet barnevogner, menn ble leiet i hundebånd, en sisyfosskikkelse skjøv en stein opp en bakketopp, og måtte se at den trillet ned hver gang toppen nesten var nådd. Direktøren som menneskerobot, mens fortvilte kvinner under ham ber om bedre arbeidsvilkår... Husmoren fra 50-tallet rant over av ovasjoner om tidens nye elektriske hjelpemidler, og bortenfor henne: et lyssatt tre, der de nye vidundrene hang tett: vaskemaskin, strykejern, kjøleskap, støvsuger... gullforgylte og med store røde gavesløyfer. På andre siden av elva lyste det kjente napalmbildet fra Vietnam med den fortvilte vesle jenta opp lakenet på klessnoren. Kvinnen på toppen av broen hadde rødt slep som rakk bakken, og strødde roseblader over publikum som passerte under, mens en annen spilte fiolin i undergangen lenger borte. Der kunne publikum samtidig oppleve en utstilling av arbeiderbevegelsens "kvinneplakater" fra 1920- og 30-årene mens de passerte. Foredragsholderen ved hyllene med Norgesglass ga til beste sin helt egen versjon av historikken til arbeiderbevegelsens pionerer - bilder av sentrale personer fra arbeiderbevegelsen lå syltet ned i vann og var lyssatt bakfra, så de kunne ses gjennom vannet og glasset - en installasjon jeg tror inspirerte mange, for i tiden etterpå så jeg flere annonser som brukte syltetøyglass på samme måte. De bundne kvinnene, mannen som sang stille mellom biter av knuste speil, en knust verden, den mystiske elgkvinnen. Og mellom de poetiske bildene, realistiske situasjoner: flere jenter som vasket klær, som passet barn, som bar vann, jenter i streik, agitatorer, spåkona, eventyrfortelleren, mammaen som ikke får tid å komme hjem til middag... det var mye, og det var mer; svangerskap, fødsel, korsene langs veien, volvens sang ved kirkegårdsinstallasjonen - plakaten ved siden av som fortalte om abort og barnedødelighet. Ekkoet fra disse bildene slapp ikke tak så lett.

Vi slapp publikum inn i puljer, og de dramatiske forløpene ble gjentatt idet nye grupper av publikummere gikk forbi. På forhånd regnet vi med at hver scene måtte spilles opptil 30 ganger, kanskje mer, avhengig av hvor mange publikummere som kom. "Jenter langs elva I" ble spilt første gang i august 2001. I september 2002 ble en ny og utvidet utgave av forestillingen vist. Over 90 aktører gjorde den storslåtte forestillingen mulig. Forestillingen var et bestillingsverk i forbindelse med 100 årsjubileet for arbeiderkvinnenes organisering, og ble spilt i høstmørket langs Akerselva. Begge årene fikk vi til et samarbeid med nystartede Elvelangs, som den gangen bare hadde satt ut fakler langs elva, samarbeidet ga startskuddet for de

mange kunstneriske begivenhetene som nå fyller dette store arrangementet.

"Lux - Opus dei"

Biskop Rosemarie Köhn kontaktet Kulturproduksjoner med spørsmål om å lage en forestilling til åpningen av Hamar bispedømmes 850års-jubileum i 2003. I tillegg ble jeg bedt om å regissere bispesetets utendørs hovedgudstjeneste på Domkirkeodden i pinsen, også et stort oppdrag, som jeg ikke kommer inn på her, selv om det i høy grad var et stedsspesifikt arrangement. Selve åpningsforestillingen ble spilt på Hellig tre kongers dag den 6. januar, og var en gave til hele bispedømmet fra Hamar kommune. I en stor slått utendørs vandreforestilling med 320 medvirkende - profesjonelle og amatører, skuespillere, sangere, ryttere, dansere, kor og prester, møtte publikum i glimt kirkens historie langs forestillingsløypa ved Mjøsstranda.

Tidslinjen gikk fra byen og nåtid, med ordfører, fylkesordfører og en stortingsrepresentant som de tre vise menn i spissen av toget inne i byen. Byvandringen ledet til forestillingsløypa, som gikk langs Mjøsstranda til Domkirkeodden med middealdersenteret, der pavens utsending proklamerte Hammer som bispesete i det Herrens år 1153. Langs forestillingsruten ble det bygget åtte tårn langs Mjøsisen, godt synlige fra publikumstraséen. Et tårn for hvert århundre som var gått, fra nåtid til grunnleggingen av bispesetet. På hver tårn sto sangere, og verk fra forskjellige historiske perioder var med å angi århundredenes gang - musikkvalget gikk fra vår tids musikk til middelalderens gregorianske sang, og foregikk parallelt med handlingen som utspilte seg inne på land.

Lux – Opus Dei var bygget opp av installasjoner, tablåer, mindre scener og monologer som ble repetert idet publikum passerte, i en slags simultandramaturgi - ikke ulikt de andre landartforestillingene jeg har gjort, men i et nytt billedspråk. Bildene var tett plassert langs løypa, i "rom" som passet til hver scenes tematikk. Rosemarie Köhn fremstilt som svart prestekappe med hvit krage og roser til hode, omgitt av prestekapper i samme antall som bisperådets medlemmer, og stemmen hennes fra skjult høytaler, som gjenga ordene hun ble møtt med i det første bispedømmemøtet hun deltok på: "Du må huske at du er en **skam** for den norske kirke". Og så.. presten som viet det unge homofile paret ved en gammel mur, stjernen i krattet der Matja-Maria satt med barnet, en sanger ved sletten blant glaserte istulipaner og kors, hvitkledte barn i lek med stjerneskudd på en åpen mark, en danser ytterst på bryggen mot Mjøsisen og den svarte himmelen, Bjørnson som taler på Sagatun, mot kristendomsundervisningen i skolen, profeten under treet, tiggerne i grøftekanten, dykkerlaget som illuderte sjøormen i Mjøsa, brennende trekors med navn på skikkelser som Giordano Bruno, Jan Huss, heksebrenningen ved inngangen til domkirkens område, toget av pilgrimer ned veien, hester i galopp over Mjøsisen...

I forestillingen møttes menneskesyn, historieforståelse og verdivalg i brytning og motsetningsfull kamp, gjennom et vidt forskjellig persongalleri som Schelderup, Hauge, Bjørnson, Pontoppidan, Luther, Galilei, paver og kardinaler, munk og nonnekor med sang og bønn, lærere og prester med skole og konfirmasjonstukt, hospitalsøkende pilgrimer, bygningsarbeidere, tiggere, soldater, bønder, flagellanter, urtekoner og gjøglere... alt omkranset av vinternattens kulde, av fakler og flammende kjetterbål, skrik fra forfulgte, from korsang, trommer og hvite lyssatte vidder utover Mjøsas isflate.

Jeg var usikker på hva kirken ville mene om en forestilling som inneholdt såpass mye kritikk mot kirken som den vi laget til dette jubiléet. Etter forestillingen uttalte Rosemarie Köhn at forestillingen hadde gitt et sant bilde av kirken, av grunnlaget den er bygget på, såvel som dens svik. Forestillingen ble utgangspunkt for omtale og verdidiskusjon i Verdibørsen på P2 radio.

"Mot Svartedauen"

ble laget som en prolog til Maridalsspillet, i dette tablåspillet ble hovedforestillingens tid og tematikk berørt, men fra andre vinklinger enn det hovedforestillingen viser, og ikke direkte, mer som en assosiasjonsrekke, og uten å foregripe handlingen i stykket. På vei fra parkeringsplassen til Margaretakirkens ruiner, der hovedforestillingen ble spilt, passerte publikum installasjoner og tablåer i landskapet, og møtte skuespillere i spill og interaksjon. Det var en billedrik og involverende form for teater, bygget opp assosiativt. Bildene og hendelsene som var skapt langs publikumsruta inspirerte til meddikting, og kunne stått for seg selv - men forberedte også publikum på tiden og tematikken de skulle møte i hovedforestillingen "Svartedauen".

Som i alt teater, rommet en handling utspilles i, forteller om tematikken som utspilles, og utdyper, gir assosiasjoner eller motsvar til denne. Engelen var plassert i åkeren, blots scenen foregikk på en steinhøyde med vidt utsyn, urtekonene beveget seg i høyt gress, på tunet møtte vi barn i lek, lenger nede var det musikk og dans, fra avstand så du tog av syke i korsveien, korsbæreren gikk ruta frem og tilbake, kvistgubber, vannbærere og og steinhoggere utførte arbeidet sitt, kongens utsendinger til hest dukket opp langs ruta, Pesta med følge kostet bakken med rive og sopelime, korsangere sang Magnushymnen, i treet ropte en omvendt ut sine profetier, nonner knelte i bønn, ved skigarden spant nornene sine skjebnetråder, andre hadde meldt seg ut og drev med trolldomskunster, i et søkk ved veien satt en mor bøyet over det syke barnet sitt, lenger borte knelte kvinner ved hvitmalte kors. Plasseringen av spillestedene kunne også ha praktisk begrunnelse, som i veikrysset der Flagellanten sperret ene veien, slik at publikum valgte rett trasé.

Viktig for meg var at det i tablåspillet ble spennende oppgaver for spelets ivrige amatører, i en setting som ga nærkontakt med publikum. Noen scener var uten ord, andre rene spillsekvenser, noen nærmet seg LAIV-spill, med involvering av publikum, det var dansescener, og scener skisset opp som ramme for improvisasjon.

"Mot Svartedauen" ble en stor suksess, prologen engasjerte både utøvere og publikum. Jeg hadde det kunstneriske ansvaret for Maridalsspillet i fem år, og i løpet av denne tiden ble "tablåspillet", som vi kalte det, utvidet, og tradisjonen med tablåspill ble en del av Maridalsspillet. Tablåspillet har siden hvert år blitt satt opp i forkant av hovedforestillingen, det er blitt videreutviklet og nytolket av nye regissører, men ut fra samme grunnidé, og annonseres nå som del I av Maridalsspillet. Også etter at Maridalsspillet valgte å oppføre et nytt stykke, har de fortsatt tradisjonen med tablåspillet som del I av Maridalsspillet, og det blir skapt ut fra og inspirert av hovedforestillingen.

Vandring på Blaker Skanse

Spillet på Blaker Skanse trengte fornying, og spurte om jeg kunne påta meg oppgaven. Manus forelå allerede, skrevet av Håkon Quiller. Det inneholdt så mange

svakheter at jeg ikke ønsket å sette det opp uten forandringer. Vi fikk tillatelse til å bearbeide stykket av manusforfatteren, jeg jobbet med det til jeg kom til et resultat jeg var noenlunde fornøyd med. Men det var ikke manusforfatteren! Det bråk, og vi la manuset til side. Tiden var for knapp til å skrive et nytt manus, men styret ville absolutt ha en forestilling dette året, og jeg foreslo da å lage en vandring på skansen, en historisk vandring med spillscener og ulike visuelle fortellinger på skansens unike område.

Jeg klarte å få et manus ferdig i siste liten. Jeg hadde manus og regi for forestillingen, Karen Høie skrev sangtekstene, og Magnar Osland gikk i gang med å komponere musikken. Som i det opprinnelige spillet, tar forestillingen for seg historien fra 1682-83 og fram til Unionen med Sverige i 1814, med hovedvekt på hendelsene fra 1718 og 1808 - vår del av krigen mot svenskene. Til tross for dårlig tid, og (viste det seg etterhvert) dårlig organisering, skjedde mye fint i denne oppsettingen. Blaker Skanse er et vakkert og spennende område, med bygg og voller, trapper og avsatter som innbyr til bruk. Vi fikk lov å bruke hele området, ute og inne. Publikum ble sluppet inn puljevis og ledet gjennom Skansens område av en historieforteller, i korrekt historisk kostyme.

Vi hadde mange spørsmål. Hvordan var det å bli utkommandert til krigstjeneste, hva var straffen for vaktforsømmelse? Hvordan behandlet kirkens folk jenter som var kommet i ulykka, hva fikk bøddelen som betaling for et hode at avhugge? Hva med de presten ikke slapp fram til konfirmasjon? Hvordan forsøkte de kondisjonerte, med kommandanten i spissen, å holde en viss dannet avstand til resten av befolkningen, hva med soldatenes tilgang på jenter - og hvordan hadde barna det oppe i alt dette... Forestillingen svarte med mulige ytringer og handlingsforløp på våre spørsmål. Gjennom en rekke små scener rundt på området fikk publikum se bøndernes og soldatenes hverdagsliv, deres plikter, gleder, fornøyelser - og sorger. Under vandringen ble vi kjent med noen av de historiske skikkelsene som har vært knyttet til Skansen. Kommandant

I hver scene var landskapet knyttet til handlingsforløpet. Soldatene ekserserte på plassen, og fyrte av kanonskudd fra en av skansene, undervisningen foregikk i skolestua, et ungt par omfavnet hverandre i et buskas, gapestoken ble satt i åpent lende, skansens lystige piker ropte kunder inn fra vinduene, kommandanten bød til ball i festsalen, i skumringen bak låveveggen viste gjenferdene seg, og stemmene fra Det spøker på Blaker Skanse, sier man. Historien spøker alltid for den som kan lytte, sier en av replikkene i vandringsspillet, og den kunne stå som motto for det vi ønsket å formidle fra Blaker Skanse. Landskapet, historien, handlingsforløpene, bildene og kostymene 'ga kunnskaper som vi håpet også kunne kaste lys inn i vår egen tid.

Spel som stedsspesifikt, community basert teater

Spel er en gruppe utendørsforestillinger jeg også har arbeidet med over år, og jeg har karakterisert dette som stedsspesifikt, (site specific) community-basert teater. Stedsspesifikt teater betyr kort forklart at man spiller teater på andre plasser enn på en konvensjonell teaterscene, man tar teatret til et sted der publikum i utgangspunktet ikke er vant til å se teater, et unikt og tilpasset sted. Det er ikke, eller trenger ikke være, interaktivt teater der tilskuerne blir dratt med inn i handlingen, det er et stykke teater i en annen setting, en setting som gir noe ekstra til handlingen i stykket. Samtidig som man er på teater, blir publikum invitert til å ta inn omgivelsene

og hverandre på en mer direkte måte enn i en vanlig teatersal. Forestillingen kan være spesialskrevet for dette bestemte stedet, eller man kan velge et ukonvensjonelt sted som spillearena for en valgt tekst.

Jeg skylder her å si at jeg har laget stedsspesifikt teater i andre settinger enn som utendørs teater, jeg har nevnt "Guds gjøgler", skrevet og regissert for kirkerom, "Det urolige hjerte", skapt til Pilgrimsvandringen, i dialog med Sverre Fehns spennende arkitektur, oppført i rom og avlukker, i ganger og graver og på gangbroene i museumslåven på Hedmarksmuséet, "Sten i glass", åpningsverket til Hamardomens glassbygg på Domkirkeodden og den gjennomregisserte gudstjenesten "Englamarken", komponert for glasshimlingen og ruinene i Hamardomen. Når jeg videre snakker om stedsspesifikke forestillinger, dreier det seg imidlertid om de store, utendørs produksjonene jeg har gjort, forestillinger som også har et community aspekt ved seg.

Et spel er knyttet til stedet hvor forestillingen utfoldes. Handlingen i spelet tar utgangspunkt i en hendelse på lokalt plan, en hendelse som har fått nasjonal betydning, og som skal ha foregått akkurat der. At forestillingen spilles der denne hendelsen angivelig skal ha skjedd, knytter historie og myte sammen, det støtter identitetsfølelse og befester det lokales betydning i en større sammenheng. Spelene har en enorm publikumsappell, og det har antakelig akkurat med dette identitetsaspektet å gjøre.

Det valgte spillestedet har vært av avgjørende betydning for forestillingene mine. Da jeg ble bedt om å skrive tusenårsforestillingen for Nes på Hedemarken, var det stedets identitet, næringsgrunnlag og historie som ble bakgrunn for valg av spillested og scenografelementer. Også i Maridalsspillet og Kristinspillet har stedet vært knyttet opp mot hendelsene i forestillingen, det unike ved stedet er blitt brukt som et aktivum i oppsettingen, og som en forsterker av "sannhetsgehalten" i fiksjonen. I Maridalen er ruinene etter den gamle Margarethakirken forestillingens naturlige semtrum, og spiller med sitt forfall aktivt med i fortellingen om dalen. Når det gjelder skikkelsen Kristin Lavransdatter, omtales hun ofte som en historisk person, selv om alle egentlig vet at hun er en oppdiktet skikkelse. Spillestedet Jørundgard er i utgangspunktet en kulisser, men en kulisser som av publikum blir ansett som en historisk korrekt plass, stedet der Kristin Lavransdatters gård lå - ikke en fiksjon. Denne dobbeltheten gir en ekstra nerve til forestillingen.

Stedets betydning reiser spørsmål en bør stille i forbindelse med en oppsetting som blir tatt ut av teaterrommet, også i forhold til en tekst som i utgangspunktet ikke har spesiell tilknytting til dette gitte stedet. Dette er en problemstilling som har opptatt meg. Vi må gi publikum en grunn til at stykket blir spilt akkurat her, og ikke på en teaterscene – de valgte omgivelsene må gi forestillingen en ekstra dimensjon. Stedet vil bære med seg referanser, estetikk og energi, og det vil påvirke lyd, volum, rytme, tempo. Det er med å gi farge og dynamikk til forestillingen, og blir en del av grunnstemningen i stykket, av og til også bestemmende for tematikken. Det handler mye om hvordan man så og si leser og fortolker omgivelsene.

I mitt arbeid med stedsspesifikt teater har jeg også vært inspirert av tankene fra Community Art-bevegelsen, en ikke-kommersiell grasrotbevegelse som oppsto i USA på 1960-tallet. Man finner også begrepene "Community Based Arts" eller "Dialogical

Arts” om denne retningen. Uansett kunstart, har et Community-prosjekt røtter i et lokalsamfunn. Det er en dialogbasert kunstretning, ofte også interaktiv. Engasjementet begynner nedefra, og er en reaksjon på omstendigheter som trenger å få fokus og debatteres, i forhold som føles urettferdige, eller som man må prøve å forsone seg med. Det kan være snakk om et hvilket som helst samfunn – bestemte kulturelle grupperinger, en yrkesgruppe, mennesker med felles religiøs eller politisk oppfatning, eller fra et bestemt sted. Realiseringen av slike kunstprosjekt krever engasjement og samarbeid av deltakerne, på mange plan og innen mange felt. Lokalsamfunn, lokal kulturarv, folkelige og uformelle undervisningsmetoder er nøkkelord for retningen.

Community theatre (en noe forvirrende betegnelse, i og med at dette også er betegnelsen for amatørteater i USA) er laget av, med og for fellesskapet teaterforestillingen utspilles i, noen ganger uten hjelp utenfra, andre ganger i samarbeid med profesjonelle artister. Det kan også være snakk om et profesjonelt ensemble som henvender seg til et lokalt eller regionalt samfunn. Teatrale og folkelige former som karneval, sirkus, musikk og parader blir ofte valgt som uttrykksformer, klassiske teaterformer er også i bruk. Håpet er at frie kunstneriske prosesser skal kunne føre til forandring i samfunnet – lokalt, eller tilogmed på nasjonalt eller internasjonalt plan.

Det community baserte teatret ønsker å bidra til den sosiale kapitalen i samfunnet ved å utvikle evner, ferdigheter, samhold og kunstnerisk sans hos de som deltar i prosjektet, og i publikum. Deltakerne er med på å utvikle kunstverket med sine skapende krefter og formidlende ressurser. Man søker det lokalspesifikke i ulike kunstneriske uttrykksformer, bruker profesjonell og ikke-profesjonell kunstnerisk kyndighet til å trigge forandring. Kunstnerne blir kulturelle katalysatorer, en integrert del av en større prosess som har til mål å bevisstgjøre og forsone, fremme kritisk tenking og sette ting under debatt. Selvstendighet og selvbevissthet, empowerment, er et trekk ved communitybevegelsen. Forandringen trenger ikke være en revolusjon, det kan være snakk om en stille vekst, en ny tro på seg selv, empowerment på det menneskelige plan. Målet kan være å rette ryggen, oppnå selvbevissthet bygget på egen bakgrunn og kultur - at man tør å stå imot ytre press, være seg selv, eller den en kanskje ønsker å være. En fraflyttingstruet grend kan gjennom et communityprosjekt bli et stolt lokalsamfunn med tro på seg selv og egen verdi. Andre ganger kan arbeidet fokuseres på det utadvendte samfunnsmessige plan.

De populære spelene i Norge er lokalt forankrete og initierte kunstneriske begivenheter, som har oppstått ut fra lokalsamfunnets behov om felles engasjement. Å produsere et spel krever innsats og samarbeid, det er et stort løft. Å jobbe sammen med andre og oppnå følelse av tilhørighet og fellesskap kan oppleves som en viktig identitetsskapende faktor i et moderne og mobilt samfunn, der det etterhvert synes å være langt mellom de faste holdepunktene. s ,,,,,,,,,

Spelene aktiverer og oppdrar hundrevis av barn, unge og voksne over det ganske land. Spelene betyr også arbeidsplasser for profesjonelle skuespillere og sangere. Samarbeidet mellom profesjonelle og amatører blir av begge parter beskrevet som givende, men for en regissør kan det av og til være en kunst å manøvrere i dette landskapet. De profesjonelle kan være engstelige for at resultatet ikke skal bli godt nok og bli utålmodige i forhold til amatørerne, og samtidig synes at amatørerne, som jo

er spelets kjerne, krever uforholdsmessig mye tid og oppmeksomhet fra regissørens side. Jeg har vært opptatt av at denne blandingen av profesjonelle og amatører, barn, ungdom og voksne, en blanding det som sagt kan være utfordrende å håndtere, skulle bli fruktbar. At begge parter skulle få adekvate oppgaver og tilbakemeldinger, og sitte igjen med en følelse av faglig utbytte. Og ikke minst: at vi skulle kunne levere en god forestilling.

Når jeg har arbeidet med store utendørs spel, har det skjedd etter oppfordring fra lokale aktører som har brent for saken. Det har vært viktig for meg å bevare og utvikle deres eieforhold til prosjektet. Det har vært krevende prosesser, der jeg har ønsket å engasjere alle medvirkende i lokalkulturen vi jobber med, og øke bevisstheten om dennes betydning i et større perspektiv. Jeg har villet gi rom for et fellesskap, spore til aktivitet og engasjement. Det gjelder å holde fast på initiativtakernes eieforhold til stedets historie og landskap, å få hele ensemblen til å jobbe sammen, uansett bakgrunn og nivå. Vi skal i tillegg bli kjent med tematikken, arbeide oss fra det lokale og ut i et større landskap, søke å forstå betydning og aktualitet i forhold til historie, sted og folk, sammen streve mot et felles mål: forestillingen, og møtet med publikum. Jeg har gjort flere store utendørs arbeider som jeg ikke omtaler her, som "Arnljot Gelline" og "Vandring på Blaker skanse". Sistnevnte ble spilt på locations på hele skansens område, både ute og innendørs, og var i ekstrem forstand stedsspesifikk.

"Skund dekk - å skund dekk!"

Denne forestillingen fikk undertittelen "et historisk skråblikk på nesningen", og ble laget til tusenårsjubiléet på Nes i Hedmark. Tittelen henspiller på "Nesning på Hamarmart'n" av Prøysen, og er aldri så lite ironisk - nesningen er ikke kjent for å være hurtig på avtrekkeren. Vi skynder oss langsomt, heter det et sted i forestillingen.

Forestillingen skulle gjenspeile bygdas historie gjennom to tusen år, en ikke liten oppgave. Forestillingens scener måtte nødvendigvis bli fragmentariske, og romme fortellinger om kjente personer og viktige historiske begivenheter fra bygda. Jeg så meg om etter en måte å binde dette episodiske sammen på, og kom på novellen "Isen på Mjøsa" av Christian Krogh. Teksten er folkeei, og de to figurene, Christian Krogh selv, og den noe påseilete bonden som gir ham skyss, er et flott par. Krogh med sin intelligente humoristiske sans og kunnskapsrikdom, bonden med infull bondehumor og stor lokalkjennskap - begge litt skjeve, og i stand til å snu og vende på vedtatte regler og oppfatninger. Disse to figurene kunne noenlunde fritt forholde seg til historien, og gi begivenhetene en personlig vri, særlig fordi de måtte opptre post mortem. Her må det føyes til at vi jo måtte få dem til himmes igjen, noe som ble løst ved at kjerra de satt på i forestillingens sluttbilde ble røyklagt, mens de to gjemte seg bak den, og to brevduer fløy ut av røyken.

Et velstående og sentralt beliggende bondesamfunn som Nes har en rik historie med mange forgreininger til Norgeshistorien. Området har vært bebodd siden eldre steinalder, helleristinger og gravhauger vitner om aktiviteten - det er også her Baldisholteppet ble funnet. Noen av de første scenene i forestillingen var dansescener, som med talekor og sang skildret landskapet og de første bosettingene. Så følger forestillingen historiens gang, vi ser vikingslag, møter jomfru Karine Alfsdatter av Grefsheim og ryktene om hennes forhold til bisp Mogens på

Hamar. Mange av de medvirkende hadde god lokalhistorisk kunnskap. Nes Arbeiderforening, med sitt store innslag av tranitter, var vel kjent med tranitterbevegelsen, utvandringen til Amerika likeså. Skrøner fra Tandem kuranstalt for alkoholikere og morfinister var i omløp, stykkets gjennomgangsfigur, Christian Krogh, var en gang innlagt der, og at Gustav Frødings søster skulle ha sprunget naken på kirkemuren var heller ikke glemt. Russergravene etter revolusjonens flyktninger og de dramatiske minnene fra andre verdenskrig ledet fram mot vår egen tid, fortellingene fra guttehjemmet Toftes gave står det fremdeles et gufs av. En researchgruppe hjalp meg å samle inn historisk materiale. Jeg hadde arbeidet med å sile ut og dramatisere narrativene, og grave fram stoff jeg selv ønsket å flette inn i forestillingen - som fortellingen om husmannsgutten som endte i Versalilles, den berømte maleren Peder Balke. Aud Kolltveit og Karen Høie skrev sangtekster til stykket.

Alle, fra historielaget til teaterlaget, var enige om at forestillingen måtte legges til Tingnes, odden ut mot Helgøya, en plass som alltid har vært sentral i bygdas historie. Fra dette punktet har man overblikk over trafikken på Mjøsa, og kan se store deler av flatbygdene. Det er også her bygdas kirke ligger. Men - det valgte spillestedet var nå en asfaltert parkeringsplass, og i enden av denne lå et ikke altfor pent lagerskur. Vi måtte omskape plassen til et scenisk rom, og slik sett fikk denne valgte spilleplassen en noe spesiell historie som stedsspesifikt spillested. Jeg ønsket at scenografieelementene skulle bygge på bygdas tradisjonelle næringsgrunnlag og historie, og gi stedet tilbake en illusjon av dets opprinnelige tilstand. Hele plassen ble dekket av bark, lagerskuret ble kamuflert som en tømmervelte. Jeg uttrykte ønske om å få en stor stein plassert til venstre i scenebildet, og svaret var "å mange kubikk vil du ha?" Ingen ting var umulig, her var det full innsats på alle plan. Scenens bakvegg ble bygget opp av tømmerflak, bak denne utgjorde Mjøsa et både vakkert og betydningsfullt element, som ble benyttet i enkelte scener, da skuespillerne ankom i båter. I andre enden av plassen ble en amfi bygget opp. Spilleplassen var omgitt av åkrer og steingjerder. Stedet gjenspeilte leveveiene på Nes, med jord- og skogbruk, fiske og tømmerdrift - og med kirken som taus, men talende nabo. Når kirkeklokkene på et punkt i forestillingen ringte, følte stedet desto mer betydningsfullt.

Det sto klart at en bærende rolle som Christina Krogh burde ha en profesjonell utøver, og jeg satte også inn profesjonelle dansere og sangere. Blandingen av profesjonelle og amatørutøvere ble fruktbar. Mange lokale aktører ble satt i svig for å virkeliggjøre forestillingen, også utenfor scenen. Ikke minst fikk vi tilgang til rekvisitter og kostymer av høy kvalitet. Etterkommerne etter Halvor Hoel bidro med historisk korrekte gjenstander, en annen storgård hadde vetarانبiler å tilby, bl.a autentiske kjøretøy fra krigens dager. Hele bygda - kor og korps, rideklubber og båtforeningen gjorde sitt til at resultatet ble vellykket, og at man ennå snakker om forestillingen.

"Svartedauen"

Bakteppet for handlingen i Carl Fredrik Engelstads drama "Svartedauen" er trusselen fra den store pesten. Før Svartedauen lå det 18 gårder i Margarethadalen, etterpå, i tiden frem mot 1400, var det ikke mer enn to gårder igjen. Det tok flere hundre år før ny og levende virksomhet kom til dalen. Mot denne dystre bakgrunnen forteller dramaet "Svartedauen" en historie om dagliglivet i dalen, og om ung forbudt

kjærlighet. Engelstad understreker selv at stykket er fiksjon, alle stykkets karakterer er oppdiktete figurer, selv om rikskanslerens navn tilhører en historisk person.

Maridalsspillet ble startet på 1970-tallet, og er skrevet med tanke på oppførelse ved Margaretakirkens ruiner i Maridalen. Da jeg høsten 2003 ble spurt om å regissere forestillingen Svartedauen hadde engasjementet rundt spelet så og si ligget brakk i over ti år. Det gjorde at involveringsaspektet for de medvirkende ble særlig viktig for meg. Gruppen som sto bak initiativet hadde helt klart et eieforhold til prosjektet, det måtte overføres til de mange aktørene som etterhvert meldte seg for å bli med. Jeg ville at de skulle få tydelige stemmer i forestillingen, at flere enn stykkets åtte hovedpersoner skulle bli synlige.

Selv om karakterene i stykket er oppdiktete, har handlingen den høyst reelle pesten som bakgrunn og gjennomgangsmotiv, en historisk periode som ennå vekker et grøss i oss. Frykten lur, konflikter og behov blir til slutt avbrutt av svartedauen – katastrofen som rammet landet vårt, og som skulle komme til å prege historien og fortellingene våre for alltid. Engelstad har gjort nøye research på de politiske forholdene i landet i denne perioden. Fra det lille lokalsamfunnet i Maridalen rundt år 1349, går det tråder til rikspolitikken, og til maktkamp på nordisk plan. Øvrighet står mot bønder, kirkemakt mot kongsmakt. Hvor korrekt fiksjonen er i forhold til historieforståelse er diskutabelt, men den er en tolking av faktiske forhold i Norgeshistorien, og tematikken angår.

Forestillingen spilles med Margaretakirkens ruiner som bakgrunn, et bilde som, selv om det er vakkert, varslar ille. Dette blir også understreket mot slutten av forestillingen, når alt er tapt for lokalbefolkningen, og ruinene av kirken ligger badet i blodrødt lys mens Pesta viser seg på kirkemuren. Kansleren med følge ses på lang avstand, spenningen og uhyggen stiger ettersom hestene nærmer seg kirken i gallopp. De urovekkende bildene balanseres til en viss grad av omgivelsene rundt kirken, for før mørket senker seg og teaterlyset overtar, ser publikum mot Maridalsvannet, omgitt av frodig kratt og skog, og de bølgende rike åkrene rundt ruinene snakker om fortsettelse, tross alt. Vi la forestillingsperioden til fullmånetid, og når fullmånen steg over kanten ved Kjelsås, følte uhygge, raveskrik og pestfølge for alvor som virkelighetsnære størrelser. Også tematisk balanseres uhygge mot troen på forsettelse og nestekjærlighet. Det unge paret, Marit og Jon, er trofaste mot hverandre helt inn i døden, og til tross for den triste slutten, står de for noe av fortellingens håp.

Med tillatelse fra forfatterens arvinger utvidet jeg selve spillet, og skrev til nye scener (noe som ellers er uhørt), der mange aktører fikk spillerom. Folket i dalen ble med dette levendegjort og fikk større betydning for utviklingen av stykkets konflikter. I mitt stille sinn mente jeg at stykkets to kvinner var håpløst passive, og at dette ikke ga et sant bilde av kvinnenens rolle i historien. Jeg ville gi kvinnene en tydeligere stemme enn de har i det opprinnelige manuset, og utvidet kvinnerollenes omfang. I det opprinnelige manuset er en skikkelse som Tordis kun tilstede i en stor "fortellerscene". I min bearbeidelse er denne scenen blitt til to scener, Tordis er aktivt handlende gjennom hele stykket, og hun har fått tildelt flere av mennenes replikker. Også Marit ble aktivt handlende og ansvarlig i forhold til stykkets konflikter, hun blandet seg tilogmed i slåsskampene - noe stykkets skuespiller høylyden applauderte. Forestillingens dramatiske høydepunkt og krise, der bonden Ogmund blir blindet av

kanslerens menn, lå i Engelstads originaltekst ganske tidlig i beretningen. Jeg mente dette var et dramaturgisk dårlig grep, og plasserte blindingsscenen mot slutten av stykket. I tillegg utvidet jeg forestillingen med det før omtalte tablåspillet i skogen før forestillingen, også der fikk mange aktører plass og utfordringer. Jeg hadde regi for forestillingen og tablåspillet i Maridalen i årene fra 2004-2008, og i denne perioden hadde vi jevn vekst i publikumstallet.

"Kristin Lavransdatter på Jørundgard"

De sentrale aktørene bak Kristinspillet ønsket å lage en forestilling som bygget på alle tre bøkene i trilogien om Kristin Lavransdatter, og henvendte seg i 2010 til meg med forespørsel om å gjøre dette. Å lage en forestilling med noenlunde akseptabel lengde ut fra en romansyklus på over 1200 sider er en utfordring, særlig når det gjelder en så kjent roman som mange mennesker har et sterkt forhold til. Da er fallhøyden stor, og det er lett å trå feil. Mye informasjon skal formidles, uten at det må virke heseblesende, og publikum må oppleve at de kommer under huden på hovedprsonene.

Jeg tok utgangspunkt i at forestillingen skulle spilles på Jørundgard, og valgte å skrive manus med dette stedet i tankene. Jørundgard er riktignok et fiktivt sted, men manifestert i dalen ved filmkulissen Jørundgard, som ble bygget på Sel i forbindelse med Liv Ullmanns filmatisering av "Kransen" av Sigrid Undset, og er blitt en turistattraksjon. I folks bevisstehet er dette stedet høyst reelt, og flere uttaler seg som om Kristin er født og har levd der. I min dramatisering begynner og slutter forestillingen nettopp her, og gjennom hele fortellingen har Jørundgard en sentral plass. For publikum har valget av dette stedet en forsterkende betydning. De vet at stedet er en kulisse, men tenker at "her kunne det hendt". Tvilen forvandles til aksept, til "her hendte det", idet forestillingen begynner.

Om jeg ikke hadde valgt dette grepet, kunne forestillingen like gjerne vært spilt på Det norske teatret i Oslo. Nå ble stedsvalget med å gi nerve til beretningen. Landskapet, gården og teksten snakker sammen med skuespillerne, samtidig som publikum, ved å være på stedet der handlingen angivelig har foregått, blir delaktige på en egen måte. Som i alt stedsspesifikt teater handler det om nærvær og autentisitet, og selv når dette er på fiksjonsplan fungerer det.

I arbeidet med manus tenkte jeg lenge før jeg fant en løsning jeg valgte å gå for. På slutten av romansyklusen ser Kristin som gammel seg tilbake: "Jeg skjønner ikke meg selv, alt rundt meg sanser jeg klart, men inni meg ser jeg bilder, som i feber." Fra dette punktet kunne jeg begynne å nøste historien opp baklengs. Forestillingen starter mot slutten av romanensyklusen, vi møter en reflekterende og erkjennende Kristin som har mulighet til å forstå tilskikkelsene i livet sitt. For å kunne virkeliggjøre denne idéen, trengte jeg tre Kristinskikkelser på scenen samtidig - Kristin som barn, som moden kvinne, og som eldre. Ved inngang og utgang av forestillingen møtes de tre Kristinskikkelsene. Kristin som eldre er på scenen hele tiden, men det er Kristin som moden kvinne som bærer hovedparten av spill-sekvensene.

Jeg ønsket å vise Kristin i spennet mellom kransen og korset, mellom kjærlighet og plikt, svik og anger, soning, tilgivelse og nåde. Å gi et så sterkt bilde av Kristin Lavransdatter og den sterke, men vanskelige kjærligheten mellom henne og Erlend at det ville angå "menneskenes hjerter" også i dag. Gi bildet av en sterk kvinne, som

hele sitt liv sto i spennet mellom tro og tvil, godt og ondt, rett og galt - i en tid preget av naturmystikk, hedendom og kristen tro. Derfor ble også korset og engelen brakt inn som synlige symboler og motkrefter til Alvedronningen, og viste til denne kampen i Kristins indre.

Jørundgard er et bra spillested, husene der er av tømmer med gresstak, de utgjør en stemningsfull ramme for spillet, og betyr også mange muligheter til entré og sorti, både fra de forskjellige husene på tunet, og mellom dem. Tunet er stort, og gir plass for masseopptritt, man kan strekke linjer og diagonaler, uten at det virker for trangt. Vi fikk lov til forsiktig bruk av noen av takene, og dermed mulighet for spill på flere nivåer. En stor stein til venstre i scenen gir anledning til å skape et område med mer intimt spill. Kirken utenfor tunet, men synlig for publikum, er også blitt brukt i forbindelse med kirkebrannen i stykket. Det sceniske rommet har vi tilført enkle scenografielementer, bord, stoler, seng i grovt tilhugget tømmer, og en type "seil" som vi deler opp rommet med, alt i slektskap med tunets visuelle utforming ellers. Også kostymene i ull og lin tilstreber slektskap med middelalderens stil. Mitt ønske om et stort brennende kors i fjellsiden idet publikum gikk fra forestillingen, har vi foreløpig ikke hatt midler til å gjennomføre. Heller ikke ønsket om å bruke begge tunene på Jørundgard som spillerom, det ene i første akt, innertunet etter pause. Her ligger et utviklingspotensiale for arrangørene.

Forestillingen ble spilt om kvelden, men i 2014 ønsket styret i Kristinspillet at den skulle spilles på dagtid. Det medførte mange forandringer. Scenene der lysdesign og pyroteknikker var viktige elementer, måtte kuttes, og erstattes med andre som føltes like visuelle og dramatiske. Jeg skrev om manus, og la til scener som bygget ut Kristin og Erlends historie. Forestillingen ble nesten en halv time lengre, likevel konkluderte jeg med at manus faktisk ble bedre etter omskrivingen. Nye scenografielementer ble lagt til, også musikken ble fornyet.

De tre første årene ble forestillingen ledsaget av musikk på middelalderinstrumenter. Etterhvert ønsket vi endringer, og musikerne skapte ett nytt, moderne lydbilde, som fremdeles ga publikum følelsen av middelalderstemning gjennom sin bruk av modale tonearter. Dette musikalske uttrykket ga muligheter for flere dynamiske skift, som godt illuderte de vanskelige livsvalgene Kristin står overfor. Dessuten innbød de til dans. Jeg syntes ikke at Engelen fungerte godt nok uten lysdesign, dette elementet ble kuttet ut, og istedet ble sekvenser med dans lagt til, sekvenser som i abstrakt form billedgjorde Kristins indre liv.

Kristinspillet betyr mye for Sel kommune, og er en del av identitetsbyggingen og satsingen deres. Et tydelig tegn på hvor viktig dette er for kommunen, fikk vi da Sel teaterlag, første året etter at vi tok Kristinspillet opp igjen, ble tildelt Sel kommune sin kulturpris for arbeidet med "Kristin Lavransdatter på Jørundgard". Ved overrekkelsen var det mange takkeord få, og taler som understreket viktigheten av prosjektet - ikke bare for Sel kommune, men for hele regionen.

Hvordan har jeg finansiert virksomheten?

Til slutt et par ord om økonomi. Jeg får ofte spørsmål om hvordan jeg finansierer virksomheten min. Studentforestillingene ved høgskolene er naturligvis finansiert av disse instansjonene, og jeg vil tilføye - av studentene selv. Også når det gjelder oppdrag, har jeg vært sutlaus i økonomisk sammenheng. Når det gjelder støtte til

egen teaterproduksjon, har jeg som nevnt fått støtte fra høgskolene i form av betalt arbeidskraft. Men det trengs mer, mye mer. Hver produksjon betyr omfattende arbeid i forbindelse med å søke støtte til prosjektet, et arbeid vi har fordelt i gruppen. Forestillingene jeg har vært med å lage har blitt tildelt støtte fra en rekke offentlige fonds, som Norsk Kulturråd, EØS-fondene, Fritt Ord, Fond for lyd og bilde, Fond for utøvende kunstnere, Fond for frilansere, dessuten fra Hedmark fylkeskommune, Skolesekken i Hedmark, Hamar kommune, eller fra andre kilder og oppdragsgivere, som Det norske Arbeiderparti, Norsk Folkehjelp, Oslo kommune, Bydel Sagene, Sparebankstiftelsen, Hamar bispedømme, Hedmarksmuséet, lokale sponsorer. Jeg vil føye til at jeg i tillegg har mottatt personlige stipend - studiestipend, reisestipend, materialstipend, vikarstipend fra Statens kunstnerstipend, reise- og studiestipend fra Stange kommune og Hedmark fylke, manusstøtte fra Fritt Ord, reise- og utviklingsstipend fra Norske dramatikerers forbund

Avrundning

Arbeidet som regissør for en produksjon betyr mer enn kunstneriske visjoner, det innebærer å stå i en kunstnerisk prosess sammen med aktørene, faglig veiledning og ledelse av mange faggrupper. Det innebærer også frihet til å eksperimentere, og å forandre valg og fokus underveis i prøvene - når det gjelder arbeidet i en frigruppe, kan det faktisk også skje i spilleperioden. Det krever at du forstår hva det vil si for skuespillerne å stå i en kunstnerisk prosess, det krever evne til å lede, bygge bro mellom forskjellige interessegrupper, få staben til å gå sammen om en kunstnerisk prosess. Det gjelder ikke minst i produksjoner der profesjonelle og amatører skal samarbeide. I en mindre frigruppe betyr den faglige veiledningen å ta vare på gruppens intensjoner, prosessen fra første idé, til ferdig forestilling. Man må makte å holde fast i visjonene over tid, gjennom alle skuffelser som måtte komme på underveis.

Mitt engasjement som teaterkunstner har omfattet meget ulike arbeidsmetoder og arbeidsoppgaver - fra det strenge forholdet til tekst og tematikk i Suttungteatret, til eksperimentell søking og utforskning av ulike formspråk. Fra det lokale, til nasjonalt og internasjonalt engasjement. Det har vært en spennende reise, som ikke er slutt. Jeg har grunn til å være takknemlig for alle som har inspirert og hjulpet meg underveis - venner, kolleger, studenter, samarbeidspartnere av alle slag har sammen med meg skapt mitt kunstnerskap.