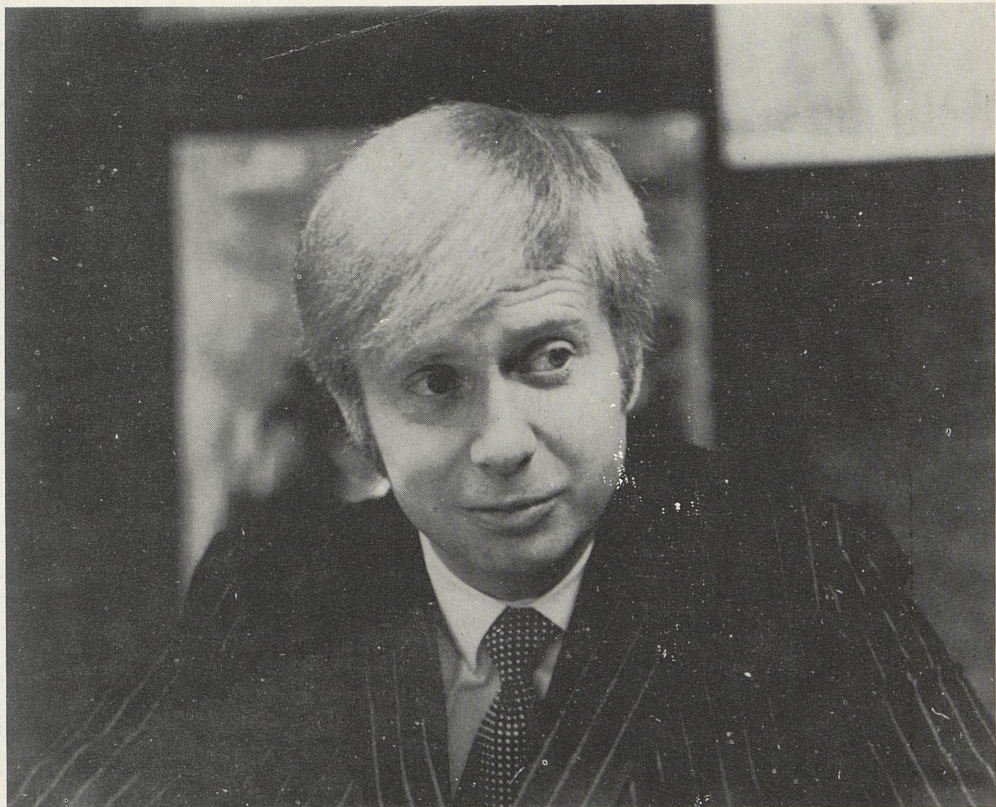


SCENE2 Det Norske Teatret
Rosenkrantzgt. 11

Regi: Ingebjørg Sem
Scenografi: Snorre Tindberg

...hortanfor alle våre av Paul Zindel draumar





Paul Zindels «... bortanfor alle våre draumar» fekk sitt gjennombrøt på Mercer-O'Casey teatret Off-Broadway. Det vann New Yorks dramatikar-pris som beste amerikanske skodespel i 1970, Obie-prisen som beste stykke Off-Broadway i 1969–70 sesongen, og The Drama Desk-prisen for 1970. «... bortanfor alle våre draumar» hadde urpremière ved The Alley Theater i Houston, Texas i 1964 og vart seinare spela på Cleveland Playhouse og i fjernsynet. Zindel har skrivne tre romanar, alle gitt ut av Harper and Row: «Pigman», «My Darling, My Hamburger» og «I Never Loved Your Mind» – og alle selde til filmindustrien. Zindel har òg fått i oppdrag å skrivne to originalstykke for fjernsyn: «Let Me Hear You Whisper» for NET og «Farewell to a Mouse Named Mars» for CBS' programserie «The Children's Hour». Hans nye skodespel «And Miss Reardon Drinks a Little», opphavleg innstudert ved The Mark Taper Forum i Los Angeles, vart presentert på Broadway sist sesong. Zindel fekk i år Pulitzer-prisen for «... bortanfor alle våre draumar», som nå er blant dei skodespel som har gått lengst i New York.

...bortanfor alle våre draumar

av Paul Zindel

omsett av GURI VESAAS
regi: INGEBJØRG SEM
scenografi: SNORRE TINDBERG
inspisient: INGAR NILSEN
rekvisitør: STEIN HAMRE
sufflør: ELSA ISEFIÆR

Tillie
Beatrice
Ruth
Nanny
Janice Vickery

BRITT LANGLIE
GRETE NORDRÅ
INGER LISE WESTBY
HELGA BACKE
KARIN HAUGEN

Musikken er frå Modern Jazz Quartets «Space»:
«Adagio» frå Concierto de Aranjuez av Joaquin Roderigo
«Visitor from Venus» av John Lewis

teaterforlag: Nordiska Teaterförlaget AB
programredaksjon: Halldis Hoaas
foto: Sturlason
trykk: Torres trykkeri, Oslo

BORTANFOR ALLE VÅRE DRAUMAR

Vi har idag slett ikkje så dårleg tilgang på moderne dramatik. Men ikkje alt som blir skriva er like godt, og ein av grunnane er kan hende at dei unge dramatikarane ikkje berre ynskjer å vere diktarar, men også har ambisjonar som politikarar.

Dei fleste forfattarar har vel ynskt at dei kunne påverke utviklinga i ei eller anna lei, men aldri før har dei unge prøvd dette som no. Og ære vere dei for det. Diverre ser ein ofte at forfattarar som er politisk engasjerte, mistar det menneskelege perspektivet av syne, og tapar diktarsjela si på ein politisk talarstol. Med andre ord: Dei manglar det store overblikket og evnar sjeldan å sjå saka frå meir enn ei side.

Derfor er det velsigna å møte ein forfattar som Zindel, ein forfattar som skriv om menneska slik dei har vore til alle tider, om deira kjensler, lengt og einsemd – om tema som vi kjenner att i oss sjølve. For maktesløysa overfor eigne problem har vore den same i uminnelege tider. Zindel veit kor farleg det er når vi kjem inn i kraftfelta til andre menneske, kor lett vi eksploderer som eit atom; men i eit **slikt** kraftfelt finst ikkje gamma- og betastrålar, men beiskleik og hat. Han ser ein parallell mellom atom og menneske, og det er inga dårleg samanlikning.

I stykket eksperimenterer den unge dottera Tillie med ringblomar som blir utsette for Kobolt 60 og kjem fram til denne konklusjonen:

«Dei frøa som vart utsette for lite stråling, har vakse til planter som er normale å sjå til. Dei frøa som fekk moderat stråling, vart opphav til mutasjonar som doble blomkroner, kjempestilkar og mangefarga blad. Dei frøa som var nærmast strålekjelda, døydde eller vart til dvergplanter.»

Dette forskingsresultatet kunne like gjerne stå for liv og vekst hos menneska. Det står ein eim av einsam smerte kring personane i dette stykket. Så tragikomisk, så makabert, så pinefullt kan berre livet vere. Vi når kvarande helst gjennom sårande ord og handlingar. Samstundes kan livet òg vere uuthaldeleg vakkert, som når vi eit sekund står kvarandre nær.

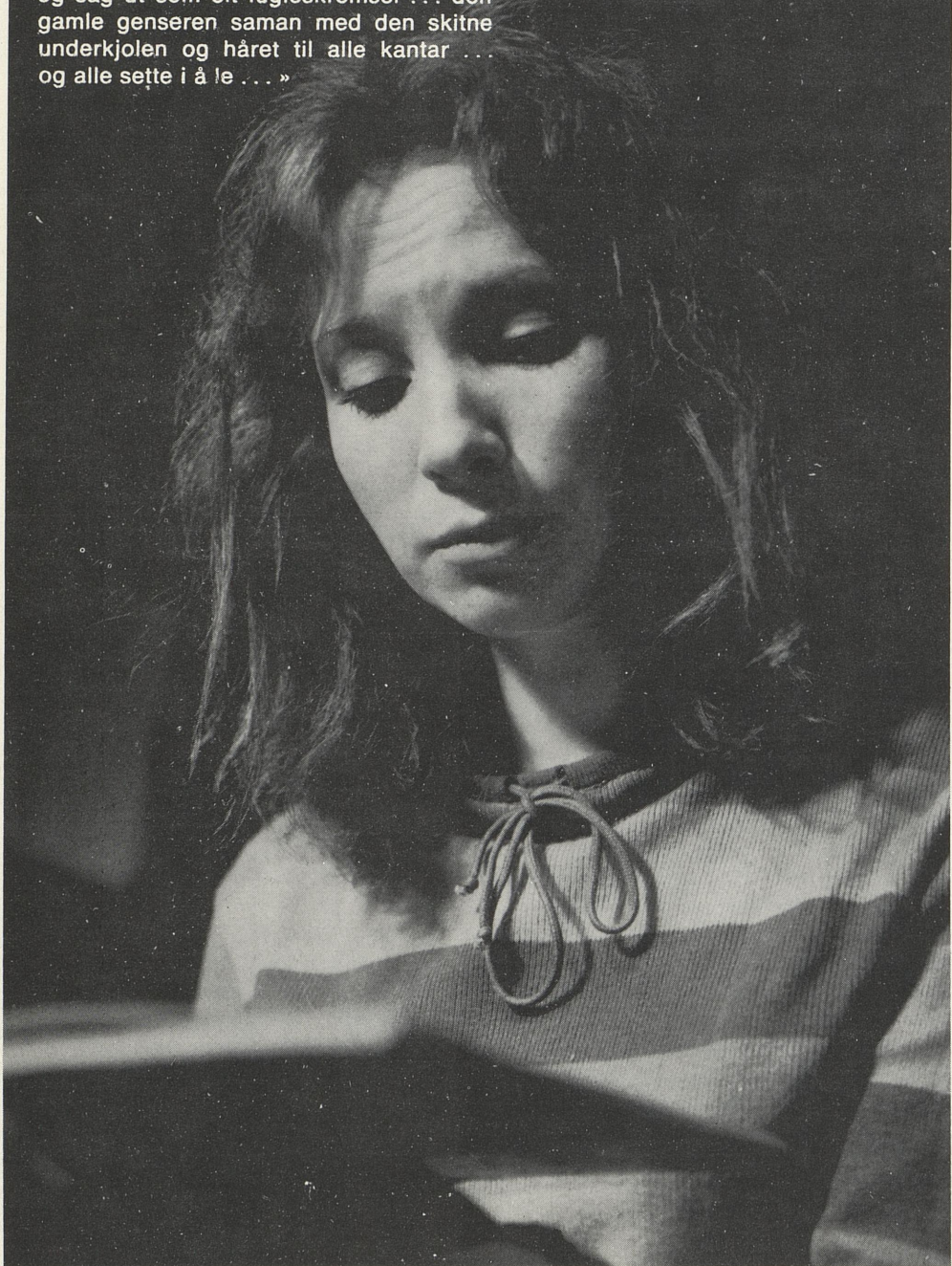
«... bortanfor alle våre draumar» er ikkje, som så mange moderne skodespel, pessimistisk. Det seier oss ikkje berre at livet er trist, at vi ikkje evnar samarbeide, at vi er verdlause. Det seier oss at vi er ein del av det same livet, og at vi – gjennom å vere av same liv – har eit ansvar for kvarandre og for oss sjølve. «For kvar del av oss har kome frå sola, frå stader bortanfor alle våre draumar», seier Tillie i sin konklusjon.

Vi må sjå dei store linjene i det mønstret vi lagar av livet vårt, og ikkje la bagatellane få meir farge enn dei har krav på. Det er den gamle vanskelege balansen mellom å leve eit liv og bli «levd» med. Menneska reagerer så ulikt på situasjonar og hendingar, dei kjem så lett i utakt med seg sjølve når dei ikkje møter varme og forståing. Vi er ein del av same lagnad, men «alltid er det nokon som reiser seg i si fulle høgd, spilar vengene ut og tar oss andre med i flukta». (Wesker.)

Tillie, den unge dottera, spilar vengene ut og syner oss **sin** veg til staden bortanfor alle våre draumar. Så får kvar og ein finne sin eigen veg.

TILLIE

« ... og der stod Tillie og sveivde i veg,
og såg ut som eit fugleskremsel ... den
gamle genseren saman med den skitne
underkjolen og håret til alle kantar ...
og alle sette i å le ... »



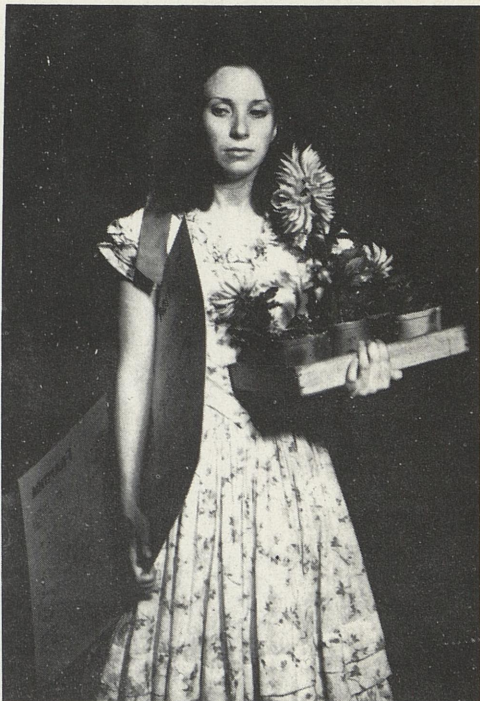
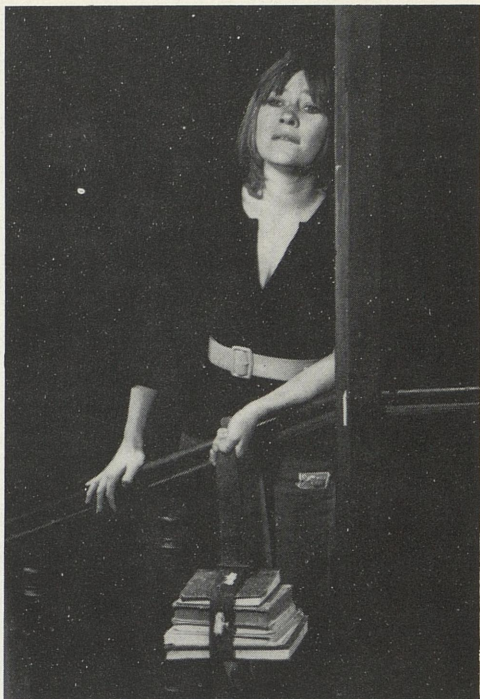
MEIR OM DRAMATIKAREN

Bokstaveleg så vel som bokleg isolasjon er ikkje lett å oppnå i New York City, men dramatikaren Paul Zindel har greidd det. Han har budd, skrive og arbeidd som kjemi-lærar ved eit gymnas på byens sparsomt befolka «borough» i bukta, Staten Island. Til for kort tid sidan: med ein Pulitzerpris som tilrådingbrev, og med ungkarsleg byrgskap som drivkraft, borda han ferja og flytte til Manhattan.

Zindel vann Pulitzer-prisen for «... bortanfor alle våre draumar», som framleis går Off-Broadway. Dette stykket eksemplifiserer perfekt alle litterære konsulentar si påminning til unge forfattarar: «Skriv om det du kjenner.» Dei tre hovudpersonane i stykket er ei bitter, halvgalen mor og dei to forpinte døtrene hennar; handlinga tar utgangspunkt i eit naturfag-eksperiment den eine dottera er med på — effekten av gammastrålar på ringblomar. Sjølve idéen ramla inn i Zindels hovud mens han førebudde ein time. «Eg hugsar at eg med eitt kom til å tenkje på at alle kolstoff-atoma på jorda må ha komme frå sola,» seier han. «Sjølve idéen om at ein er bunden saman med universet gjennom desse atoma, som i røynda aldri døyr, gav meg ei kjensle av at det fanst meining i tilværet.» Mora var hans eiga, seier han, «i ei mareritt-liknande overdriving.»

Zindels mor var såkalla praktisk sjukepleiar og tok seg av ei rad døyande pasientar. Sjølv hugsar han: «Vi stappa dei intakte inn i plastikk-posar. Ho dreiv òg med oppdrett av bikkjer, men da ho vart lei av dei drap ho dei. Vi gravla dei i bakgården. Solsikkene våre nådde høgder de ikkje ville tru.»

Det er berre ein tur på fem miles og tjue minutt frå Staten Island til Manhattan, men for Zindel tydde turen ei frigjering. «Nå blir eg kan hende i stand





til å byrje leve. Den eg var — kven det nå enn var — er klemt i hel,» seier han. Nokre offentlege prov frå fortida heng att; Zindel har eit anna skodespel, som har vore vist på Broadway, som heiter «And Miss Reardon Drinks a Little» — om tre søstrer, alle lærarinner. Han arbeider på to skodespel, det eine librettoen til ein musical, sett i perspektivet til ei ny nåtid og ei ukjend framtid.

Ein veg han er fast bestemt på å unngå, er den ein annan Pulitzervinnar og ein av Zindels førebilete som dramatikar har tatt, nemleg Edward Albee. Albees stykke har ikkje vunne kritikarane sin velvilje sidan han fekk prisen i 1967. Zindel seier: «Albee er eit eksempel på kva som hender når ein mottar ein pris og bruker for mykje tid på å kjøpe antikviteter og på å tapetsere baderommet med velour. Han er og eit eksempel på ein dramatikar som ikkje høyrer på dei som kan gi han objektivitet.»

Zindels utforsking av ei einaste djup, trong kløft av livet minner om den amerikanske forfattere og filosofen Henry David Thoreau, da han tok til motmæle mot dei som oppmoda han om å reise for å utvide sitt perspektiv: «Eg har reist ein god del i Connecticut.» Zindel seier — rett nok — at trass i dei psykologisk sett forkrøpla personane og dei sundrivande spenningane i «... bortanfor alle våre draumar», er det eit stykke som seier ja til livet, som prisar livet — den eksperimenterande skolejenta held ut både bokstaveleg og symbolsk, trass i den emosjonelle brutaliteten ikring henne. Som henne, har Zindel gått ut over røynslene sine. Thoreau drog til slutt så langt som til Minnesota. For Zindel er kan hende Manhattan langt nok; det er den indre distansen som tel.

(Frå Time Magazine
17. mai 1971)

BEATRICE

« ... denne lange gata med alle dører stengde og allting trengt saman ... og eg byrjar å bli redd at alle grønsakene på vogna mi skal bli skjemde ... og at ingen kjem til å kjøpe noko.»



RUTH

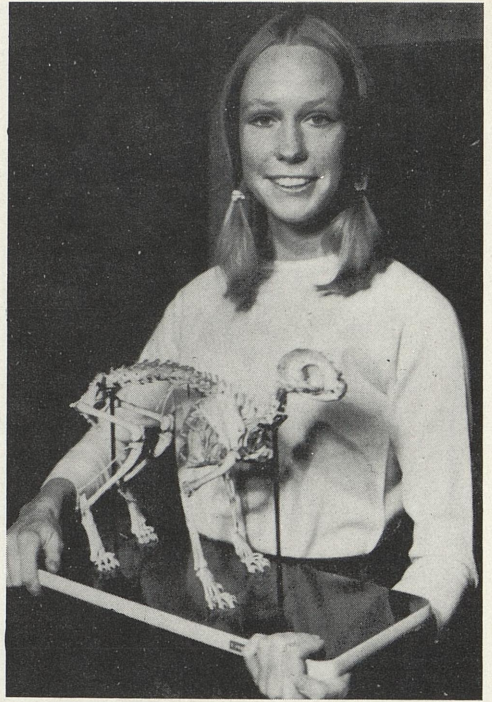
« ... han beit meg i andletet og så vart senga hans til ei likkiste og han drog meg ned i den og grov hendene sine nedi magen på meg ... og heldt på og beit meg i andletet ... »



OM «... BORTANFOR ALLE VÅRE DRAUMAR»

«... bortanfor alle våre draumar» vart skrive da eg var tjudefem år gammal. Eg er uviss på prosessen – det synest som om eg vakna ein morgon og oppdaga manuskriptet ved sida av skrivemaskinen min. Eg har ein mistanke om at det er sjølvbiografisk, for kvar gong eg ser ei oppsetjing av det, ler og gret eg meir enn nokon annan blant publikum. Eg ler fordi stykket alltid minner meg om nok ein sjarmerande frenetisk plan blant det hopetalet mor mi pønska ut for å bli rik raskt – ein straum av planar som på grunn av dramatisk økonomisering ikkje kunne få rom i skodespelet: det kunne vere den gongen mor mi bestemte seg for å tene seg ein formue som hundeoppdrettar, men enda med tjueseks skotske fårehundar og ingen kjøparar; eller kan hende kjem eg på det «stormagasinet» i varme pølser ho starta på ein liten flyplass; eller hennar telefoneneste «Ring-ei-gåve». Eg hugsar ei endelaus rad med meningslause føretak: frå garderobedame til klinkar på PT-båtar til eigedomsmeklar utan lisens.

Men tårene har sitt opphav i ein gong fleire år etter at skodespelet var skrive da eg vende attende til huset til mor og visste at ho berre hadde nokre få månader att å leve. Ho var ikkje sjølv klar over det faktum at ho var døyande, og vi hadde alt for lenge sidan gjort den fredsslutninga mellom mor og son som Naturen insisterer på ikkje kan finne stad før ein er kommen forbi ten-åra. I denne privilegerte tida sette vi pris på einannan som venner. Dersom ho kjende seg særskilt sterk ein dag, spurde ho om å få bli med på ein biltur. Ho elska iskrem med brende mandlar, reker i krabbe-saus, og blomar i bløming. På ein av turane våre oppdaga vi eit lite rom i skogen der det budde ein fasan-familie på eit golv av liljekonvall og med eit tak av blåregn. Vi tala alltid om fortida – om far hennar, om grønsakvogna hans i gamle Stapleton, om ein mann som leigde eit rom i faren sitt hus der han lagra tusenvis av jule-leiker. Alltid det uvanlege, det overstadig muntre, det triste. På sin eigen måte fortalde ho meg om sine mest løyndomsfulle draumar og om sin otte – og så mykje av det hadde eg på eit eller anna vis sansa, – og oppdaga i det manuskriptet ved sida av skrivemaskinen min, mange år tidlegare.





Vi har saksa utdrag av den kjende teatermann Charles Marowitz' innleiing til ei samling Off-Broadway — skodespel:

Dersom ein er nøye på det, må ein seie at Off-Broadway-teatret byrja cirka 1915 med grupper som Provincetown Playhouse, Washington Square Players, Pasadena Playhouse og Neighborhood Playhouse. Den brennande ivrige kunstnarkolonien som evakuerte til Cape Cod, Massachusetts i 1915 og deretter tok over ein omgjort stall på MacDougal Street i Greenwich Village, var det åndelege opphavet til alle dei kjempande små gruppene i femti- og sekstiåra som medvite eller på anna vis hadde The Provincetown Players som modell. Det var dette frynsete, dårleg finansierte kompaniet som drog kunstnarar som Eugene O'Neill, Edna St Vincent Millay, Kenneth Macgowan og Walter Huston inn i sin sirkel, og som først introduserte Strindberg og Schnitzler for eit amerikansk publikum. Sjølv om Off-Broadway slik vi kjenner det kom i full bløming først midt i femti-åra, strekkjer navlestrengen seg førti år tilbake i tida. Likskapen ligg ikkje berre på overflata (nemleg i det å vere oppslukt av einaktarar, ha ein tendens til å setje kollektivt arbeid i høgsetet, og ei fri samanblanding av fleire kunstformer med teatret som den dominerande), men i ideologi og grunntanke. «Bohemane» i Provincetown, lik deira samtidige likemenn, freista samvitsfullt å skape alternativ til massekulturen sine verdlause produkt. Dei var like nedsøkkte i metodologi og utanlandske teoriar. I like høg grad vigde sjølvoppofring. Like intense og like skrullete.

Off-Broadway, det er den hektiske aktiviteten som har sitt sentrum i Greenwich Village og som med tida har spreidd seg til Lower East Side i New York, som var ein reaksjon på to vedvarande Broadway-skråmt: arbeidsløyse og høg produksjonskostnad. I byrjinga var det ein skapnad fødd av skodespelaryrket, eit yrke der nittiein prosent kunne vente å vere arbeidslause kva år som helst i dei tidlege femti-åra. Grupper av målmedvitne artistar og instruktørar rekognoserte loft, kjellarar og møtelokale i East

og West Village, og avdekte «spele plassar» heller enn teater, der mykje av den tilbake-trengde energien deira kunne fløyme fritt. Det var eit fritt forum, enno ikkje regelbunde av Equity (det amerikanske skodespelarforbundet) eller standardisert av faste produsentar, og ei mengd typar av ymse slag fann seg med eitt i same båsen. Reindyrka amatørar og frustrerte profesjonelle arbeide side ved side; folk som aldri hadde sett innsida av eit teater kalla seg impressarioar og byrja freiste finansiere oppsetjingar; kven som helst som kunne stampe opp dei par hundre dollarane det kravde å få sett opp eit stykke, kvalifiserte til tittelen «ein ny amerikansk dramatikar». Kven som helst som kunne samle saman ei gruppe arbeidslause skodespelarar villige til å spele for «prosentar» eller ingenting var — i kraft av denne rekrutteringa — ein instruktør. Skodespel som under vanlege tilhøve aldri ville nådd overflata frå bunken i nedste venstre skrivebordskuff, vart sette i scene; skodespelarar dukka fram som under vanlege tilhøve ville ha blitt pipa rett ut av scenen på leseprøva. . . . Forbløffande nok framstod det ein verkeleg forfatter her og der blant alt søppelet som fossa fram; ei gruppe skodespelarar kunne med eitt produsere noko overraskande godt; ein instruktør freista vengene og fann han kunne flyge. Ei avis voks fram, The Village Voice, og til alles overrasking byrja den ei seriøs vurdering av den svært varierte aktiviteten som summa ikring den til alle sider. Den godkjende stillteiane det faktum at dette «nye teatret» utvikla seg på grunnlag av heilt andre og nye premissar. Innan kort tid byrja ein ny elite å vekse fram: Village skodespelarar, Village instruktørar, Village kritikarar. Litt etter litt byrja eit fenomen å ta form. Eit alternativt teater. Ein rival til Broadway sitt overherredømme, og ein som på berre ti år skulle bli meir aktiv, meir variert og ofte ha meir suksess enn den Legendariske Invaliden som lik ein tyrann hadde halde New York-publikum i si makt i over hundre år.

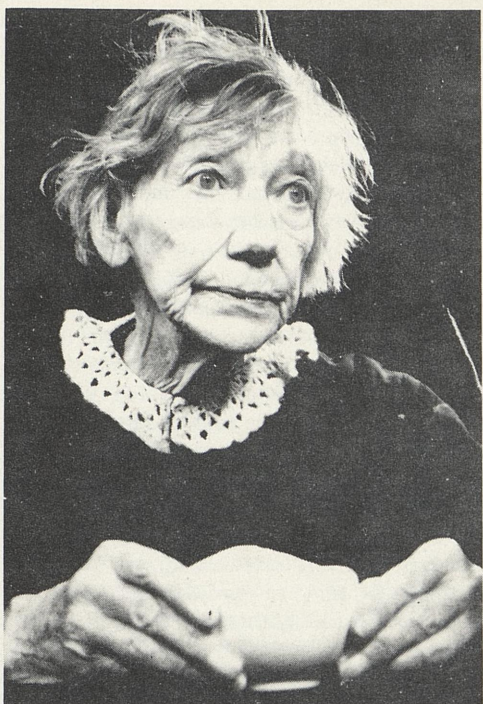
.....

Da Off-Broadway byrja lide av dei same sjukdommane som opphavleg herja Broadway, da det vart eit slag underbruk av Broadway,

invadert av den same kjensla av frenetisk tiltakskraft som dreiv gjengen rundt Times Square, drog det alternative teatret seg enda lenger under jorda i ein instinktiv freistnad på å halde seg i live, og vart til det vi kallar Off-Off Broadway. Der finst ingen genetisk skilnad på Off og Off-Off. Dei same dramatikarane, skodespelarane og instruktørane pendlar fritt mellom dei to sonene. Reint fysisk er Off-Off tynnare, meir intimt. Det fekk bustaden sin i Village kaféar (først og fremst Caffe Cino) og kyrkje-hallar (størst suksess i Judson Memorial Church). Budsjetta var meir smålåtne; publikum meir fåtallig; stykka stod ikkje på plakaten så lenge. Det Off-Off Broadway gjorde, var å grave seg ein kortvarig tilfluktsstad frå den kommersialiseringa som innringa Off-Broadway, ei kommersialisering som var uavvendeleg da produsentane skjøna at dei kunne satse på oppsetjingar til ein billigare penge og likevel vinne fortjeneste i dei mindre teatra. Men ved sida av å føre det intime teatret så å seie til eit ved-sengekanten format og å gi nye utlaup for skodespelarar og dramatikarar, er Off-Off Broadway praktisk talt identisk med Off når det gjeld målsetjing og knappast til å skilje ut i temperament. Skilnaden blir

varmt forsvart i New York, men når ein ser objektivt på det, er det vanskeleg å finne noko prov. Det som er interessant, er kor hardt New York sine «frynse»-kunstnarar insisterer på å skape distanse mellom seg sjølve og Broadway. Dersom Off-Off signaliserer noko som helst, er det den kjensla av å vere innestengde som kunstnarar får når dei kjem i nærleiken av Broadway-monolitten. Ikkje berre det faktum at det finst spelhus frå 42. til 59. gate, men den gjennomsyring av kunsumar-kulturen som desse teatra representerer. Lik dei tidlege Provincetown Plyahouse og Washington Square Players, treng amerikanske kunstnarar å stadfeste motstanden mot, og skilnaden frå, Broadway sin måte å tenkje på og alt det den representerer. Ironien ligg i det faktum at samstundes som dei påpeikar denne fundamentale skilnaden, bruker mange Off-Broadway-kunstnarar dei mindre teatra berre som «utstillingsvindaug» – kan hende det einskilt-ordet som blir nytta oftast i Off-Broadways teaterverd. «Utstillingsvindauget» er der – ikkje for å blende Village Voice-gjengen eller dei nyinnflytte borgarane av MacDougal Street, men for å fange merksemda til gutta «uptown» – med den vona at





dei kan komme til å gjere den mest ettertrakta utflukta lettare å oppnå: einvegsbilletten til Rialto, til Hovudserien, til Dei Store Tider. Dersom ein ønskte å vere til det ytste kynisk, kunne ein sjå på heile Off-Broadway teatret som eit møysommeleg oppbygd salsframstøyt med det mål å få dei store pengegubbane interesserte; lik ein overivrig leksikon-seljar, som planlegg sitt spel ved bakkøra i vona om å bli beden inn i stua. Likevel, kva motivet enn måtte vere, arbeidet rettferdiggjjer seg sjølv, og – medvite eller ikkje – utgjer ei grein annleis enn den som trivst på Broadway.

Jamvel om generaliseringar ikring teater er dødbringande, vil eg snike meg så langt i retning av ei som til å seie at nesten alt det Off-Broadway teatret har skapt er reaksjonar på dette som vi berre kan kalle Amerikanske Tilhøve; det vil seie, ein vere-måte der individet kjenner tommeskruen frå det kunstige og korrupte som ein del av sine daglege røynsler; der ei stilleiande samansverging mellom regjering, næringsliv, media og utdanning skaper ei forviling så kvelande og samstundes så synberr at kvar rørsle i ein person sitt indre liv er ein freistnad på eit slag «abstrakt» frigjering. Eg seier «abstrakt» fordi eg ikkje her refererer til den spesifikke undertrykking som tar politisk form og søker politiske og sosiale rådgjerder. Den enda større sjuken i amerikanske liv er den metafysiske tannpina som så mange borgarar lid av, men ikkje alltid klagar over: den kjensla av forviling og stille desperasjon som Thoreau diagnostiserte så nøyaktig og som framleis, med nokre få samtidige endringar, held amerikanarane i sitt jarngrep. Det å vere fullstendig oppslukt av vald (= hjelpeløse) og konformitet (= sell-out) – dei to stadig tilbakevendande motiv i amerikansk drama – er berre ein reaksjon på denne sjuken, og blir, utan å referere tilbake til opphavet, feid til sides som «typisk amerikansk» – kva nå enn det måtte tyde. Men i ein situasjon der hjelpeløysa rår, der individet samstundes kjenner seg framandgjort og regimentert, er vald, fordekt eller open, nesten den einaste moglege men-

neskelege respons. Israel Horovitz sine gateslynglar og John Guare sine overnaturlige Gls er trass i alle skilnader borgarar av den same åndelege overstaten. Arthur Kopit sine «misfits» og Charles Dizenzo sine drabantby-fangar er alle av same blodet. Dei ber alle dei klare kjenneteikna på ein valdskultur, godt sukra, slik at han skal bli lettare å svelgje. Dei er alle offer for den rasjonaliseringa heile nasjonen hardnakka held på, den rasjonaliseringa som seier at demokrati, rettferd, kjærleik og like sjansar for alle eksisterer i eit samfunn dominert av totalitære instinkt, reindyrka ulikskap, organisert vondskap og ei skrikande kamufflert kjensle av at alt er til fånyttes. Å vere «amerikansk» i den siste tredjedelen av det tjuande hundreåret vil seie å måtte svelgje desse usmakande rasjonaliseringane saman med Cola og cornflakes. Det vil òg seie å gulpe dei opp frå tid til anna, og dei beste amerikanske skodespela representerer på eit vis arbeidet til individuelle forfattarar som finn dette å kaste opp ei handling som både proklamerer sjuken og samstundes gjenopp-trettar eit skin av helse.

.....

Enkelte av desse forfattarane har hatt verka sine presenterte på Broadway. Ingen har hatt noka synberr bløming der. Ingen har greidd det ettertrakta amerikanske stavspranget frå dei frynsete bakgatane til Dei Store Tider, og eg finn dette hjartevarmande, for desse skodespela høyrer heime i ei anna verd enn den som herskar på Broadway. Tru likevel ikkje at Broadway er heilt ut dominert av smaklause varar; Broadway har visseleg sin del av ekte saker og det er berre den kategoriske hjernen som ser alt arbeidet der som tamt og flaut. Men i kraft av tradisjon og instinkt så vel som geografi og temperament er Off-Broadway annleis, og dette er eit faktum vel verdt å ta vare på. Det spelar inga rolle at kompromiss har sett flekker på integriteten, at Off-Broadway skamlaust blir utnytta av kramkarar; fordi det er allsidig og uavslutta, skaper det ei bakkør der dei utanforståande, dei eksentriske og dei smågalne kan finne vegen inn; og – som teaterhistoria viser så klart – det er i desse redninga ligg.

PÅ HOVUDSCENEN SPELAR VI NÅ:

ZORBA

regi og koreografi: Rikki Septimus

scenografi: Arne Walentin

med m.a. Lasse Kolstad, Bab Christensen,
Kari Rasmussen, Bjørn Skagestad, Sidsel
Ryen

Connu Hannes Meyer

TILFELLET TORNEROSE

regi: Ola B. Johannessen

scenografi: Helge Hoff Monsen

musikk: Egil Kapstad

med m.a. Tordis Maurstad, Grete Nordrå,
Wenche Medbøe, Ole-Jørgen Nilsen, William
Nyrén, Bjørn Skagestad, Unni Evjen

NESTE PREMIÈRE BLIR 24. SEPTEMBER:

MARILJA

ISAAC BABEL

regi: Pål Skjønberg

dekor: Dag Frogner

kostyme: Eva Eleonora Seliga

med m.a. Per Gjersøe, Lise Fjeldstad, Bab
Christensen, Jack Fjeldstad, Johan Kjels-
berg, Einar Wenes

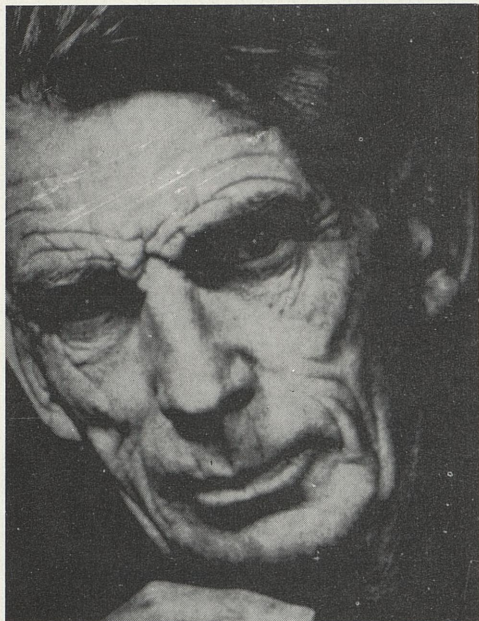
PÅ SCENE 2 SPELAR VI:

SLUTTSPÆL

AV SAMUEL BECKETT

regi og scenografi: BJØRN ENDRESON

med Bjarne Andersen, Tom Tellefsen, Kåre
Wicklund, Åsta Voss



Frå 1. oktober tar vi opp att

MENS VI VENTAR PÅ GODOT

av Samuel Beckett

regi: BJØRN ENDRESON

scenografi: SNORRE TINDBERG

med Bjarne Andersen, Tom Tellefsen, Bjørn
Jenseg, Kåre Wicklund

