

## **Spel som stedsspesifikt, community based theatre**

**av Svein Gundersen**

### **Community based art**

Community based art-bevegelsen oppsto i kunsten i USA på 1960-tallet, som en ikke-kommersiell grasrotbevegelse. Man ønsket å utvikle evner, ferdigheter, samhold og kunstnerisk sans, hos de som deltok i kunstprosjektet, og i publikum. Målet var å fremme kritisk tenking og sette ting under debatt, lokalt, kanskje også nasjonalt. Engasjementet starter og organiseres som en reaksjon på omstendigheter som trenger å få fokus, problem man vil debattere, eller i forhold som føles urettferdige. Kunstnerne blir på et vis kulturelle katalysatorer for et lokalmiljø, en integrert del av en større prosess som har til mål å opplyse, bevisstgjøre, synliggjøre, forsone. Slik sett er community-bevegelsen i slekt med andre frigjøringsbevegelser i kunsten fra 1960- og 70-tallet, som Black Arts movement, Augusto Boal's Theatre of the Oppressed – eller for den saks skyld, steds-basert teater, Landart-bevegelsen og andre stedsspesifikke kunstpraksiser. Og, vil jeg føye til: på sitt vis også med den norske speltradisjonen.

### **Community basert teater**

Ofte blir termen community theatre brukt når vi mener community based theatre. Betegnelsen kan være forvirrende, fordi community theater i amerikansk betydning betyr amatørteatret. Det community baserte teatret spenner over et vidt spekter av uttrykk og organiseringsmodeller, og defineres på samme måte som et community art prosjekt, det er laget av, med og for fellesskapet det blir til i og skal spilles i/for. Noen ganger bygger prosjektet på lokale krefter, som aktiverer lokale profesjonelle kunstnere – andre ganger organiseres prosjektet sammen med innleide artister, eller det kan springe ut fra et profesjonelt ensemble som henvender seg til et lokalsamfunn. Forskjellige teaterformer har blitt valgt for å realisere prosjektene. Side om side med klassisk teater har folkelige former som karneval, sirkus og parader vært populære, også mer eksperimentelle teaterformer har vært tatt i bruk. Idéen er at frie kunstneriske prosesser skal føre til engasjement i form av interaksjon eller dialog, og dermed bidra til økt selvstendighet og selvverd, "empowerment", eller til diskusjon og forandring i samfunnet. (Cohen-Cruz, 2002)

Forandring trenger ikke bety høylydte protester. Noen ganger kan målet være en styrket selvfølelse, en stille vekst, "empowerment" på det menneskelige plan. Du retter ryggen, og tør

stå mot ytre press, være deg selv, eller den du gjerne vil være, lengter etter å være. En fraflyttingstruet bygd kan gjennom et slikt kunstprosjekt forvandles til et stolt lokalsamfunn med tro på seg selv og egen verdi. Under overskriften *Spelene redder bygdene*, sier regissøren Arnulf Haga at ”friluftsteater er et av kulturens viktigste våpen mot fraflytting”. (Adresseavisa, 2012) Andre ganger kan arbeidet fokuseres rundt en mer direkte uttalt og utadvendt politisk plan.

### **Steds-spesifikt teater**

Site specific theatre har i likhet med det community baserte teatret hentet sin inspirasjon fra bevegelser som oppsto innen billedkunsten på 1960-tallet. Et site specific kunstverk er skapt på stedet som var utgangspunktet for verket, og på dette konkrete stedet blir det også vist. En steds-spesifikk teaterforestilling har på samme måte sprunget ut fra et unikt sted, hvor forestillingen blir laget og senere vist for publikum. At en forestilling blir spilt på et annet sted enn på en teaterscene, f.eks fordi et sted er uvanlig vakkert, byr på et spennende bymiljø, en skummel leiegård eller liknende, betyr ikke i opprinnelig forstand at det er steds-spesifikt teater, selv om termen etterhvert er blitt mer utflytende. I opprinnelig betydning er en steds-spesifikk forestilling laget på stedet, og for stedet hvor den også vises.

Begrepet steds-spesifikt teater blir igjen ofte delt i ”underavdelinger”. Man har forsøkt å ta i bruk termen ”miljøteater” når det dreier seg om at en alledere eksisterende tekst blir plassert i et miljø som skal gjenskape det rommet teksten var skrevet til, f.eks når man spiller Hamlet på Kronborg, eller Peer Gynt på Gålå. Termen ”nomadisk steds-spesifikt teater” forsøkes brukt når en flyttbar forestilling som er skapt til et bestemt rom, for eksempel en gymsal eller kirke, for hver ny forestilling må tilpasses tilsvarende type rom. Eller man bruker termen ”vandreteater”, når publikum ikke sitter under en forestilling, men stort sett står og går, av og til midt i skuespillernes handlingsrom, eller man følger skuespillerne til forestillingens forskjellige rom/spillesteder. Denne siste definisjonen kunne i mange tilfeller også gjelde for det vi kaller Landskapsteater. Overgangene mellom disse begrepene er glidende, det dreier seg om teater skapt av kunstnere som har oppsøkt utradisjonelle spillesteder for sine forestillinger, for på den måten å oppnå sterkere følelse av autenticitet og nærvær i forhold til tematikken de arbeider med. Begrepet steds-spesifikt teater dekker i vår dagligtale alt dette, men mange synes det er blitt et for ullent begrep. (Gardner, 2007) Det kan være klargjørende å kjenne til de forskjellige måtene man har forsøkt å definere denne teaterpraksisen på.

### **Spel som nasjonalt fenomen og dramatisk sjanger.**

Vi kaller gjerne Stiklestadspelen de norske spelenes ”mor”. *Spelet om Heilag-Olav* ble første gang satt opp i 1954, og kom til å innlede en stolt tradisjon. Sommerhalvåret er spelsesong i Norge. De populære spelene er lokalt forankrete og initierte kunstneriske begivenheter, som har oppstått ut fra lokalsamfunnets behov om identitetsskaping og felles engasjement. Forestillingene er i stor grad basert på dugnad, og fremføres med få unntak utendørs, av amatører i samspill med innleide profesjonelle skuespillere. Spelene har gjerne historisk motiv, eller det kan være motiv fra sagn eller myte som er valgt. Tematikken angår oftest vår felles nasjonale historie, med spesiell tilhørighet og betydning for akkurat dette stedet og dette lokalsamfunnet. Man velger kritiske eller betydningsfulle perioder for stedet og nasjonen, noe forfatteren Carl Fredrik Engelstad var seg bevisst da han skrev trilogien for Maridalsspillet på 1970-tallet: de tre stykkene er lagt til henholdsvis kristningstid, svartedauens herjinger, og reformasjonen – og utspilles i Maridalen. Jon Nygaard skriver i *Hvilken rolle spiller spel* at det som er typisk lokalt og forankret i det lokale stedets historie, samtidig er det typiske og interessante i et nasjonalt perspektiv. (Nygaard, 2013)

I *Rom for en situasjonistisk kunst* peker Knut Ove Arntzen på tendenser i kunstfeltet generelt, at kunstpraksis og utøvelse i vår tid i endel tilfeller er blitt viktigere enn selve verket (Arntzen, 2002). En kunstner som Goro Tronsmo er, med sine kontekst-spesifikke sceniske performance-forestillinger, på samme måte opptatt av at betydning og resepsjon er knyttet tett opp til hvilken sammenheng verket presenteres i. (Leinslie, 2006) Kunstpraksisen er i endring, og gjør at behovene for infrastruktur og organisering av prosjekter også blir annerledes. Spelbevegelsen kan på sin måte underskrive dette med sin satsing på store, spektakulære oppsettinger, gjerne på utradisjonelle visningssteder.

Spelet ønsker å gjenskape stedet hvor handlingene forestillingen bygger på ifølge tradisjonen fant sted. Eller, om spelet bygger på myter eller sagn, et sted som har tilknytting til disse hendelsene. Spelene forteller historien om hva som skjedde ”akkurat her”. Andre ganger kan stedet ha en mer indirekte historisk relevans, som i *Kristinspelet* på Sel. Dette kommer jeg tilbake til. Spelet viser omverdenen noe om dette stedets egenart og kultur, og om menneskene som har levd og lever der. Det er unødvendig å peke på Stiklestadspelens betydning for sin region, på samme måte betyr de fleste spelene mye for sitt lokalmiljø – *Maridalsspillet* ved de gamle kirkeruinene i Oslo, *Elden*, som utspilles på slagghaugene etter gruvedriften på Røros, *Vi er ikke kommet til jorden for noe gjestebud* i den gamle trikotasjeabrikken i Salhus,

eller for den saks skyld *Peer Gynt*-oppsetningen på Gållå, som en også med en viss rett kan kalle et spel. Mange nye arenaer er blitt skapt.

Spelet som dramatisk verk består gjerne av en blanding av tragedie og humor, og utspilles ofte etter en tradisjonell aristotelisk dramaturgi – som skuespill, eller i musikalsk form. Den helt store tematikken er uten blygsel trukket frem. Det handler om kjærlighet og troskap, tro og tvil, tilhørighet og adskillelse – og på den andre siden: brutalitet og undertrykking, sykdom og død, urettferdighet og opprør. Om menneskets kamp mellom ”det gode og det onde”. Det kan synes som både medvirkende og publikum er tiltrukket av de store følelsene og de tydelige konfliktene, at de har en lengsel etter Alvoret.

### **Erfaringer med spel som stedsspesifikt, community basert teater**

De senere årene har jeg vært engasjert som regissør for flere store utendørs forestillinger. Her vil jeg trekke frem arbeidet med to av våre større spel, *Svartedauen* (for Maridalsspillet 2004-2008), og *Kristin Lavransdatter på Jørundgard* (for Sel teaterlag 2011-2014). En fellesnevner for begge produksjonene har vært at det valgte spillestedet ble av avgjørende betydning for utformingen av forestillingen og uttrykket i denne, også på andre måter enn gjennom den angivelig historiske stedstilknyttingen. I det steds-spesifikke teatret er spillestedet utgangspunktet, selve klangbunnen i forestillingen, rammen og forutsetningen for denne, og henger nøye sammen med den valgte tematikken. Ved siden av å åpne for stedets historikk og fortellinger, har jeg søkt å gi en fortolkning av omgivelsene. Som i alt steds-spesifikt teater er det unike ved hvert sted blitt brukt som et aktivum i forestillingene, og knyttet opp mot hendelsesforløpet i disse. Teaterkunstneren Claire de Wangen påpeker at et sted ikke bare bærer med seg historiske og mytiske referenser, men også estetikk og energi. Stedet vil påvirke lyd, volum, rytme, tempo, gi farge og dynamikk til forestillingen. (Saanum, 2011)

Like viktig som stedsvalget har lokalsamfunnets involvering i prosjektet vært. Dette er et trekk spelbevegelsen ofte har felles med det community-baserte teatret. Begge de to omtalte forestillingene har oppstått som et behov i lokalsamfunnet, og er blitt drevet frem av dette, ut fra lokalsamfunnets behov.

### **Aksjoner og spel**

På 1970-tallet hadde Oslo kommune planer om avvikling av bosettingen i Maridalen. Lokalsamfunnets svar ble det første Maridalsspillet. Carl Fredrik Engelstad skrev stykket

*Svartedauen*, der konflikten mellom bøndene i dalen og statsmakten i Oslo på 1350-tallet er bærende dramatisk struktur. Protestene mot kommunen var omfattende, og engasjementet rundt spelet var en viktig del av aksjonene. Oslo kommune endte med å innskrenke planene. Senere utvidet Engelstad arbeidet til en trilogi. De tre stykkene er som før nevnt lagt til krisetider for Maridalen og nasjonen: kristningstid, svartedauen med maktkamp, pest og avfolking, og reformasjonen – og de utspilles ved Margaretakirkens ruiner. Det var lett å se parallellene til samtiden i den historiske konteksten. Man kan i utgangspunktet med rette kalle Maridalsspillet et community basert teaterprosjekt.

Engasjementet rundt Maridalsspillet hadde så og si ligget brakk noen år da jeg i 2004, i anledning 30års-markeringen for spillet, fikk i oppgave å regissere *Svartedauen*. Det gjorde at tilhørighetsaspektet ved arbeidet ble betydningsfullt for oss, vi ønsket å gjenopplive noe av den gamle entusiasmen spelet i sin tid hadde vekket. Endel av de ”gamle” medvirkende fra 1970-tallet møtte opp under forberedelsene, fortalte med tilfredshet om spelets tilblivelse, og virkningen det hadde hatt. I samtalene som oppsto, var det enighet om at nå som folks samfunnsengasjement var mindre synlig i det offentlige rom enn på 1970-tallet, markagrensa var truet, og en miljøkatastrofe et sannsynlig scenario, ville Maridalsspillet fremdeles kunne bli aktuelt og viktig, om enn på en annen måte enn før. Å vekke stolthet og beskyttelsestrang i forhold til historie og sted, og øket kunstnerisk og samfunnsmessig engasjement var ønskerne som ble formulert.

### **Svartedauen i Maridalen**

Vi satte oss inn i middelalderen som epoke, forholdene i Oslo spesielt, og finleste teksten. Hendelsesforløpet knyttet til Maridalen er ren fiksjon, men bygger på historiske fakta om perioden. Det er lagt til en vanskelig tid for bøndene i dalen, og for Norge. En tid for maktkamp og intriger, strategiske allianser og følgende brudd av disse. Kongen er et umyndig barn, og oppholder seg med moren i Sverige. I hans sted styrer kansleren riket, og han er samtidig prost til Mariakirken, som er kongens kirke. Kansleren er den eneste historiske personen som opptrer i stykket, selv om han også inngår i fiksjongalleriet. Margaretakirken i Maridalen lå altså direkte under Mariakirken og landets mektigste mann. Bøndene i dalen ble pålagt dobbel skatt: skatt til kongsmakten, kansleren i Mariakirken, og skatt til kirken i Maridalen – uten å ha noen mulighet til innflytelse på styre og stell. I dette sammensatte miljøet møter vi miljøet i dalen: ung, forbudt kjærlighet, undertrykkende maktmekanismer og

et gryende bondeopprør. Alt avbrutt av den store ulykken som rammet landet og la det øde: svartedauen.

Jeg valgte strategier for oppsetningen. Spillestedet for Maridalsspillet, Margaretekirkens ruiner med Maridalsvannet i bakgrunnen, er med å gi en opplevelse av autentisitet i forhold til beretningen og stedet. Vi la opp til ”fullmåneforestilling” ved ruinen, for å forsterke denne virkningen. Ruinen blir i sluttbildet et slående symbol for ulykken som rammet landet, etter svartedauens tid er det bare rester igjen av Norgesveldet. Ruinen som rom ga også gode muligheter for varierte inn- og utganger, og for spill på flere nivåer – og landskapet rundt innbød til bruk: hester ridende gjennom åkeren, pestsyke langs stien, et korsfølge på vei ned mot sjøen... Videre ville vi gi kvinnene en tydeligere stemme enn i den opprinnelige teksten, og at flere enn stykkets åtte hovedpersoner skulle bli synlige. Med tillatelse fra forfatterens arvinger utvidet jeg selve spillet, og skrev til nye scener (noe som ellers er uhørt). Kvinneskikkelsene ble aktivt handlende, vi tilla dem endel av mennenes replikker, gjorde dem til sentrale skikkelser. Folket i Maridalen fikk en stemme i stykket, ”almuen” var inne på scenen i store deler av forestillingen, og blandet seg i begivenhetenes gang. I de nyskrevne partiene var det de som drev scenene.

I tillegg initierte vi det såkalte ”tablåspillet” *Mot Svartedauen* i skogen. Dette ble spilt på veien publikum må gå fra parkeringplassen til ruinen, og fungerte som en stemningsskapende veiviser i forkant av forestillingen. Her fikk mange aktører spillerom og utfordringer. Dansere, ryttere, musikere, sangere og gjøglere sto på rollelisten, flere fikk roller å bryne seg på, og erfaring med spill i nærkontakt og/eller dialog med publikum. Det krevde en innsats av hver enkelt som føltes betydningsfull, og ansvaret var med å skape fellesskap og engasjement rundt forestillingen. Tablåspillet har siden vært et fast innslag under Maridalsspillet.

### **Kristin Lavransdatter på Jørundgård**

I 2010 fikk jeg forespørsel fra Sel teaterlag, om jeg ville påta meg å regissere Kristinspelet. Spelet hadde ligget i dvale noen år, nå ville man ta det opp igjen. Tidligere hadde de benyttet dramatiseringen som hadde vært brukt på Det Norske Teatret i Oslo. I likhet med Liv Ulmanns film, bygget den på *Kransen*, første boken i Sigrid Undsets trilogi om Kristin Lavransdatter, der det sterke kjærlighetsmøtet mellom Kristin og Erlend står i fokus. Jeg leste manuset, og satte spørsmålstegn ved at de satte opp en forestilling på Sel, der mer enn to tredjedeler av handlingen foregikk i Oslo. Teaterlaget foreslo da at jeg kunne dramatisere hele

trilogien, *Kransen*, *Husfrue* og *Korset*. Å dramatisere 1500 romansider, og lage en versjon med en akseptabel lengde for et utespill, sto for meg som en halsbrekkende oppgave, også fordi det gjaldt en så kjent og elsket bok. Men jeg lot meg friste til å si ja.

Jeg ville vise hvilke konsekvenser de valgene Kristin tok i ungdommen fikk for resten av livet hennes. Da kunne jeg ikke fortelle historien kronologisk. Jeg var lenge i tenkeboksen...

Omtrent midt i tredje bind av trilogien, *Korset*, etter at hun er blitt enke, overdrar Kristin Jørundgard til sønnen Gaute, og går på pilgrimsferd til Nidaros. Oppe i lia setter hun seg ned og ser seg tilbake: *Jeg skjønner ikke meg selv, alt rundt meg, det sanser jeg klart, men inni meg ser jeg bilder, som i feber*. Denne setningen gikk etter meg. Her hadde jeg et startpunkt, fra dette punktet kunne Kristin se tilbake på livet sitt i et reflektert og tilbakeskuende perspektiv.

Et valg fører til det neste.. skulle jeg fortelle historien retrospektivt, kom jeg til å trenge flere Kristinskikkelser på scenen samtidig, det vil si: Kristin i flere aldre. Og dette måtte klargjøres i fiksjonskontrakten med publikum. En prolog ble til – en engel kommer inn med en en krans, og et kors. Engelen gir kransen til *Alvemøen*, danseren som gjennom stykket dukker opp når Kristin står i en valgsituasjon i forhold til erotikk og lyst – og dernest gir hun korset til munken, som representerer kirken, og samtidig Kristins religiøse og moralske spørsmål og kvaler. Så kaller Engelen fram tre Kristinskikkelser: Kristin som barn, Kristin som moden kvinne, og Kristin som gammel. De tre, Barne-Kristin, Kristin og Eldre-Kristin møtes i en dans, før selve stykket begynner. Dermed kunne jeg ha Kristin som gammel på scenen i hele forestillingen, og rulle fortellingen opp baklengs. Vi møter først Barne-Kristin, før den voksne Kristin får fokus. Det er hun som har de bærende, handlende partiene i forestillingen, samtidig som Eldre-Kristin observerer henne, og gjenopplever sitt levde liv. Barne-Kristin viser seg for dem begge i glimt gjennom stykket.

For å opprettholde tidslogikken i forestillingen, begynner andre akten i Nidaros. Kristin er kommet fram til dommen og møter Erlends bror Gunnulf, som er munk der. I samtalene med ham reflekterer hun over samlivet med Erlend, og tilværelsen som hans hustru og enke. Disse to, Eldre-Kristin og Gunnulf, er på scenen gjennom andre akten, og følger Kristins liv – oftest som tause vitner, med mellomrom kommenterer de handlingen, og Eldre-Kristin forsvarer Erlend overfor broren. På et punkt prøver hun å stanse Kristin fra å utføre en gjerning hun vet vil bli skjebnesvanger.

Mot slutten av stykket er vi igjen i samtid i Nidaros. Pesten er kommet; Kristin pleier de syke, blir smittet og dør. I epilogen samles de tre Kristin-skikkelsene for siste gang. Eldre-Kristins bære blir løftet inn på scenen, Engelen fører Barne-Kristin og Kristin bort til den døde. Barne-Kristin bøyer seg ned til Eldre-Kristin med kransen, Kristin tar av seg koneskautet og legger det hos henne. De to kneler ved den gamle Kristins bære, og i dette sluttbildet fester Engelen kransen til korset. De tre Kristin-skikkelsene, de tre symbolene, kransen, koneskautet, korset – og trilogiens tre titler – er bundet sammen. Og samtidig er vi tilbake på Jørundgard.

Jeg ville gi publikum en grunn til at forestillingen skulle spilles akkurat der, på Jørundgard. Forestillingen måtte få en ekstra dimensjon fra de valgte omgivelsene. Min dramatisering begynner og slutter på nettopp dette stedet, og gjennom hele forestillingen har Jørundgard en sentral plass. Jørundgard er riktignok et fiktivt sted, men manifestert i dalen ved filmkulissen Jørundgard som ble bygget på Sel i forbindelse med Liv Ulmanns filmatisering av *Kransen*, og er blitt en turistattraksjon. I folks bevissthet er denne gården et høyst reelt sted, og mange uttaler seg som om Kristin har bodd på stedet. Fenomenet er både merkelig og rørende. ”Her er stua til Kristin”, sier folk, og peker. ”Og her kom hun ridende da hun kom fra Oslo.” Sigrid Undsets lesere, og vårt publikum, er forført av romantrilogien i den grad at alt rundt Kristin er blitt til historiske realiteter i folks bevissthet. Også filmkulissen, fra det øyeblikket den sto der. Den historiske konteksten er gjenskapt som en scenografi, på omtrent det stedet fiksjonen skal ha foregått. Publikum ser ikke gården som kulisse, den oppleves like ”virkelig” som stedet i andre historiske spill, og idet forestillingen begynner, omgjøres ”her kunne det hendt”, til et ”akkurat her hendte det”. Fiksjonen blir reell, tids- og steds-spesifik. Og, må det tilføyes: gårdstunet er en bra spilleplass, også her er det muligheter for varierte inn- og utganger, bruk av flere nivåer – og en dybde og bredde i scenerommet som gir plass til parallellspill, til folkelivsscener og dans.

Jørundgard som spillested er med å gi nerve til beretningen. Landskapet, gården og teksten snakker sammen med skuespillerne, samtidig som publikum, ved å være på stedet der handlingen hevdes å ha foregått, blir delaktige på en egen måte. Vi vet alle at Kristin er en oppdiktet figur og at det kanskje ikke var akkurat her, og at det ikke er snakk om reell historieskriving. Men publikum sitter i nærheten av stedet der Kristins liv etter tradisjonen har utspilt seg, og det forsterker innlevelsen. Historien og skikkelsene blir nærværende, følelsen



av autenticitet er tilstede, folk tilegner seg historien som sin egen, og forestillingens figurer blir nærmest en del av familiegalleriet.

Like store forandringer ønsket jeg for musikken. De tidligere forestillingene hadde spesialkomponert symfonisk musikk, spilt inn på bånd. Jeg syntes ikke det kledde stoffet. I Gudbrandsdalen er det mange flinke folkemusikere. Vi kontaktet miljøet, og de kom med de nydeligste instrumenter... fele, lur, strengeinstrumenter, fløyter, tromme, dreielire... med klanger som har fylt dalen gjennom generasjoner. Vi fikk et flott middelalderband, og jeg plasserte det godt synlig for publikum. Musikkvalget, instrumentene og musikerne i middelalderkostymer var også med å skape autenticitet og nærvær til forestillingen.

### **Teater og samfunn**

En uttalt vilje i forbindelse med denne oppsettingen var at styret i Sel teaterlag ville ha styringen over spelet. Flere følte at de tidligere hadde mistet innflytelse på beslutningsprosessene underveis, noen var også blant ”veteranene” i Per Gynt-spelet, og hadde notert seg overstyringen og den kommersielle utviklingen i forbindelse med spelet der, en utvikling mange i dalen hadde reagert mot. Jeg følte en forpliktelse til å ivareta dette aspektet under arbeidet. Selv om alle faglige valg som manusforfatter og regissør har vært mine, har jeg søkt å ha en åpenhet rundt arbeidet, noe som til tider kan være krevende. Men de som er involvert i spelet, og har tatt initiativet til det, legger ned hundrevis av timer for å realisere prosjektet, og fortjener å bli møtt som jevnbyrdige. Som regissør har jeg altså, parallelt med det kunstneriske arbeidet, søkt å beholde eieforholdet til prosjektet for deltakerne, gjøre mitt for å rotfeste aktørenes tilhørighet til tematikken, og samtidig til stedets historie og landskap. Jeg har ønsket å spore til aktivitet, bevare de medvirkendes engasjement for stedets lokale kultur, øke bevisstheten om betydningen denne har i et større perspektiv, og peke på stoffets aktualitet i dagens situasjon. Jeg har samtidig vært opptatt av utfordringene og fordelene ved å blande profesjonelle og amatører, barn, ungdom og voksne i arbeidet mot et felles mål: forestillingen, og møtet med publikum.

Å produsere et spel er et stort løft, og representerer samtidig en mulighet til fellesskap og skoloring. Spelene aktiverer og oppdrar hundrevis av barn, unge og voksne, og betyr deres kanskje første teaterskoloring. Det gis selvfølgelig mange, sammensatte og individuelle svar på hva det er man tilegner seg i løpet av en prøvetid. Men at man gjennomgår en intens og kanskje slitsom læringsperiode, kan det ikke være tvil om, først og fremst rundt det

teaterfaglige. Man forholder seg til teatrets fortellermåter og virkemidler, til scenografi, kostymer, musikk, lys og lyd. Opplever å arbeide seg inn i en rolle. Og enten man jobber med klassisk skuespillerkunst, dans, mime eller scenekamp – ferdighetene skal innøves og perfektioneres. Samtidig blir man kjent med en historisk epoke, får innblikk i denne epokens skikker, musikk, klesdrakter, levkår eller kjennskap til mytisk stoff og religiøs praksis. Personlige egenskaper som konsentrasjon, disiplin, innlevelsessevne, lydhørhet og omsorg for andre blir trent. Tålmodighet og utholdenhet likeså, teaterarbeid betyr som alle vet også venting, og prøvelser når man ikke får tingene til å stemme med en gang. Teater er alltid samarbeid og samhandling, andres fremgang er også din fremgang, vi må dytte hverandre fremover når det trengs, gi andre plass, se andres muligheter. Sammenhengen krever at vi er opptatt av hverandre, vi er i prosess mot et mål, noe utenfor oss selv. Tilhørighet, felles læring og mestring, selvforståelse og selvbevissthet oppleves som viktige identitetsskapende faktorer i et moderne og mobilt samfunn.

Et spel trenger ikke komme inn under kategorien stedsspesifikt teater. Jeg har sett flere spel som kunne vært oppført på en hvilken som helst teaterscene. Og er et spel for toppstyrt, kan det være langt unna prinsippene i det community baserte teatret. I forestillingene jeg har beskrevet her, har både stedsvalget og lokalsamfunnets involvering i prosessene vært av avgjørende betydning for arbeidet. Ut fra det har jeg definert dem som stedsspesifikt, community basert teater.

## Noen referanser

- Arntzen, Knut Ove (2002) *Rom for en situasjonistisk kunst*. (Rapport nr 32) Oslo: Norsk Kulturråd
- Boal, Augusto (1979) *The Theatre of The Oppressed*, London: Pluto Press
- Engelstad, Carl Fr. (1981) *Tre Maridalsspill: Kirkebyggeren. Svartedauen. Kirkesølvet*. Oslo: Aschehougs forlag
- Gundersen, Svein (2010) *Kristin Lavransdatter på Jørundgard* Oslo: manuskript
- Gundersen, Svein & Høie, Karen (2004) *Mot Svartedauen*, Oslo: manuskript
- Gundersen, Svein (2004) *Svartedauen, en bearbeiding av Engelstads drama* Oslo: manuskript
- Schwarzman, Mat & Knight, Keith (2005) *Beginners guide to Community-based arts*, Amazone
- Undset, Sigrid (1920-22) *Kransen. Husfrue. Korset*. Oslo: Aschehougs forlag Oslo

## Websider (accessed oct 2012)

- Adresseavisa *Intervju med Arnulf Haga: Spelene redder Bygde-Norge*  
<http://www.adressa.no/kultur/article54709.ece> Adresseavise 23.08.2012
- Black Arts movement, [http://en.wikipedia.org/wiki/Black\\_Arts\\_Movement](http://en.wikipedia.org/wiki/Black_Arts_Movement)
- Burnham, Linda Frye *An Introduction to Training in Community Arts*, CAN sept 2001  
[http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2001/09/training\\_in\\_com.php](http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2001/09/training_in_com.php)
- Cohen-Cruz, Jan *An Introduction to Community Art and Activism*, CAN 2002  
[http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2002/02/an\\_introduction.php](http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2002/02/an_introduction.php)
- Gardner, Lynn *Site-specific work is not just about location, location, location* Theatre Blog, The Guardian 2007 <http://www.guardian.co.uk/stage/theatreblog/2007/apr/26/sitespecificworkneedsmoret>
- Leinslie, Elisabeth Goros teater Norsk Shakespeare og teatertidsskrift 3-4, Oslo 2006  
[http://www.gorotronsno.com/assets/shakespeare\\_teatertidsskrift.pdf](http://www.gorotronsno.com/assets/shakespeare_teatertidsskrift.pdf)
- Nygaard, Jon *Hvilken rolle spiller spel?* spelhandboka 2013 <http://spelhandboka.no/?s=nygaard>
- Saanum, Kari: *Å gjøre rommet store enn seg sjøl. En samtale med regissør Claire de Wangen*. Norsk Shakespeare og teatertidsskrift 2011.  
<http://www.shakespearetidsskrift.no/arkiv/3-42010/aa-gjoere-rommet-stoerre-enn-seg-sjoel.html>
- Wikipedia *Site spesific theatre* [http://en.wikipedia.org/wiki/Site-specific\\_theatre](http://en.wikipedia.org/wiki/Site-specific_theatre)