

Ingress:

Denne artikkelen er skrevet for boken *Et usedvanlig teater*, - om teater for funksjonshemmede, Ådne Sekkelsten (red.), Norsk Amatørteatterråd, Christian Krohgsgt 32B, 0186 Oslo(2000). Det kan ikke siteres fra artikkelen uten etter avtale med forlaget. Mail: generalsekretar@teater.no

Helge Reistad:

Utvikling gjennom kunstnerisk uttrykk - noen dramapedagogiske refleksjoner

Personlige erfaringer

Jeg har tilbrakt mye tid på sykehus på grunn av poliomyelitt. Det har gjort at jeg setter så umåtelig stor pris på å *bli sett* som individ, ikke bare bli *snakket om* som *pasient*. Ofte har jeg sett medpasienter uten bein eller armer bli snakket om i 3. person av leger og sykepleiere, som om vedkommende ikke var tilstede: «Hvordan har han det i dag?» Det er vondt og ekkelt å bli usynliggjort på denne måten.

Til tross for min funksjonshemming, en lammet venstre arm og et svekket venstre ben, ønsket jeg i min ungdom å bli skuespiller. På ett av Grete Nissens teaterkurs i 1965 spurte jeg studiotheater instruktøren Arne Thomas Olsen¹ om det var noe i veien for det? Han svarte at jeg godt kunne bli skuespiller bare handikappet ikke tiltrakk seg publikums oppmerksomhet, bort fra selve rollefiguren og den dramatiske handlingen. Kunne kostymet skjule funksjonshemmingen? Jeg tenkte over svaret. Var det slik at jeg ikke ville bli akseptert som den jeg *er*, men måtte skjule mitt handikap? Jeg skaffet meg likevel mye erfaring som skuespiller og tok en engelsk eksamen i mime og teaterinstruksjon, og valgte på grunn av mitt handikap å bli teaterpedagog/regissør i stedet for å bli profesjonell skuespiller.

Jeg tror det jeg har beskrevet her har noe med behovet for å bli sett, det å kunne uttrykke seg, ikke gi seg, men også godta hvilke begrensninger en funksjonshemming kan ha på omverdenen. Det viktige er å ikke å miste «oppdriften», og viljen til å klare det man drømmer om.

Profesjonell bruk av personlige erfaringer

Jeg har etter at jeg tok min teaterutdanning i England laget mange teaterforestillinger, på Romerike Folkehøgskole, ved Barnevernsakademiet, i *Teatergruppen Musidra*² og for NRK-fjernsynet. Når jeg tenker etter har de fleste oppsetningene dreiet som om mennesker som har falt utenfor, som ikke er blitt sett for det de *er* eller det de *kunne bli*. Livstidsfangen Torgersen som ble forhåndsdømt av pressen i skuespillet «Tilfellet Torgersen» (utarbeidet i samarbeid med Jens Bjørneboe), «Hører du?», om den hørselshemmede Trine, «Hjemmebarn og fremmedbarn»; om mobbing og «feil» hudfarge. De fleste av skuespillene jeg har satt opp har dreid seg om det *enestående* spesielle menneskets møte med gjengen eller folkemassen/samfunnet.

Likhet og likeverd

I teaterstykket «Hjemmebarn og fremmedbarn» fant Per Skjølsvik, Camilla Tostrup og jeg ut at det var viktig å punktere den særnorske myten om at vi alle er *like* (i Egners sangstrofe: « - alle er forskjellig, men det er utenpå», og i det politiske «likhetsidealet»). Vi fant ut at vi i teaterstykket måtte klargjøre at vi alle er *forskjellige*; vi ser forskjellig ut, vi lukter forskjellig, vi liker ulik mat, vi tenker og føler forskjellig og vi har alle våre styrker og svakheter. Vi fant ut at enkelte politikere og andre samfunnspåvirkere hadde misforstått og blandet begrepet «likhet» med «likeverd»; det at vi alle skal ha like rettigheter og muligheter, altså være *likeverdige* ble forvekslet med det at vi alle skal være *like*, noe som jo er helt absurd. Men det er slike misforståelser som sprer seg ut i språket som langsomt virkende opium, og som sløver sansene og dømmekraften.

På teaterscenen er en derimot opptatt av å uttrykke det spesielle, det særegne, det som er typisk menneskelig; drømmene, lengslene, det absurde, det groteske, det ondskapsfulle, det maktsyke, det feige, det heroiske. På scenen opptrer alle ulikt og *ikke* som forventet; det er det som gjør en teaterforestilling interessant.

Det at funksjonshemmede er med i amatørteatervirksomhet kan derfor være viktig av tre hovedgrunner:

1. De får uttrykke sine følelser/tanker og får økt sin fiksjonskompetanse³ ved å spille rollefigurer
2. De *blir sett* (og tatt på alvor) av medspillere i et forpliktende skapende og sosialt fellesskap
3. De kan bli sett av publikum som *noe mer* enn sitt synlige handikap

La meg nå presentere punktvis noen teaterkunstneriske og dramafaglige grunnsyn som gjelder både funksjonsfriske og funksjonshemmede i barnehage, skole og teatergruppe. Ved hjelp av sluttnotene bakerst i artikkelen, referert til ved et tall i teksten, kan du få utfyllende opplysninger og råd om videre lesning.

TEATERKUNSTNERISK OG DRAMAFAGLIG GRUNNSYN

Kort historikk

Grekerne i oldtiden delte inn i tre filosofiske hovedområder: *Det skjønn*e (det estetiske/ sanselige) *Det sanne* (det målbare/ vitenskapelige) og *Det gode* (det moralske/etiske/verdifulle). *De skjønn*e *kunster* (kalt "Les Beaux Arts" på fransk og "The Fine Arts" på engelsk) ble beskyttet av hver sin muse (gudinne), derav navnet de *musiske kunstarter* og *musikk*. Teaterkunsten var beskyttet av gudinnen *Thalia*. Grekernes kanskje viktigste møteplass var teatret, hvor de spilte sine historiske fortellinger.

Gjennom opplevelsen av *tragedien* skulle mennesket lutres/ renses til den gudegitte moralske handling. Grekerne kalte denne "renselse" for *katharsis* ⁴.

Gjennom *komedien* fikk publikum *le* av det opphøyde og oppstyltede. Publikum kunne *gjenkjenne* fra sitt daglige liv det som ble vist på scenen. Menneskets dårskap ble satt i sentrum og gjort narr av⁵.

Den greske filosofen Aristoteles delte tilværelsen i *døde ting* og *levende ting*. Han mente at døde ting trenger *ytre påvirkning* for å forandre seg og at levende ting har en *iboende egenskap* til å forandre seg. Når disse tankene overføres til synet på undervisning kan vi si at *Den gamle pedagogikken* fra opplysningstiden av, har sett på barn som "døde ting" som trenger ytre påvirkning for å forandre seg. Dette var lærerens oppgave. Oppdrageren ble sett på som det handlende *subjekt*, mens barnet ble sett på som *objekt*. Jeg vil her bare kort skissere to hovedretninger for dette synet: Den engelske filosofen John Loch (1632-1704) så på barnet som *den tomme tavle* som måtte fylles med kunnskap av læreren, mens

den tyske pedagogen Friedrich Frøbel (1782-1852) så på barnet som *en liten plante* som måtte gjødsles for å bli stor. De fleste av oss har i skolen blitt utsatt for en av disse grunnleggende syn på læring.

På 1900-tallet har det langsam vokst fram et nytt syn på forholdet mellom lærer og barn. Det nye synet er at *Det kompetente barnet og den kompetente voksne fungerer i et likeverdige samspill i et skjebnefelleskap*⁶.

Den nye pedagogikken innebærer et grunnleggende nytt syn på forholdet mellom barn og voksne, noe vi kan kalle for et *paradigmeskifte*.

Både pedagog og barn ses på som subjekter med stor kompetanse på ulike områder, og derfor snakker vi om en likeverdig inter-subjektiv kommunikasjon mellom barn og voksne. Vi snakker *med* og ikke *til* hverandre. Dette synspunktet er spesielt viktig når vi kommuniserer med funksjonshemmede.

Noen begrepsavklaringer og synspunkter:

Den greske filosofen Aristoteles så på *Mimesis*; etterlikning (mime)⁷ som opphavet til all kunst. *Transformasjon* er omskaping fra det kjente til det ukjente, uttrykt gjennom et metaforisk (billedskapene) uttrykk.

Kunst er et menneskeskapt uttrykk for tanker/følelser i en sansbar, ofte symbolladet form⁸ (i motsetning til natur/det naturlige).

Kunst er menneskets uttrykk for tanker/følelser på tvers av nasjonale språkbarrierer. Kunst er sitt eget språk, og kan bare forklares i kraft av seg selv, eventuelt omtolkes av andre kunstarter. Kunstuttrykket er komplekst og flertydig, åpent for fortolkning/refleksjon.

Dette er grunnlaget for tanken om barnehage/skole som *kulturverksted* med et vekselspill mellom barnets opplevelser av de voksnes *kunst* og barnets eget *kunstneriske uttrykk* (se nedenfor).

Kunstarten kalles i Norge *teaterkunst*, og skolens teaterfag kalles *drama*.

Dramapedagogikk er en kunstnerisk og pedagogisk bruk av teatrets uttrykks- og virkemidler⁹.

Dramatisk lek er barnets uttrykk for tanker/følelser ved bevegelse/gester/ord og ved animering av objekter/dukker.

Teaterforestillingen ("The play") og *barnets lek* er flyktig og kan aldri gjentas (men kan dokumenteres ved video).

Felles for faget drama og kunstarten teater er:

Kunstneren (studenten/pedagogen) => Produksjonsanalyse

Kunstobjektet (leken/teaterforestillingen) => Forestillingsanalyse

Publikum (medelever, barn, voksne) => Mottakeranalyse¹⁰

Et hvert kunstobjekt er mer eller mindre *komplekst* og *flertydig*, og åpner opp for tolkning av deler/helhet/komposisjon og eventuelt budskap¹¹.

Den sansbare delen av uttrykket *oppleves* umiddelbart av sanseapparatet og gir fornemmelser/følelser i kroppen¹².

Mottakeren tolker *mening* inn i kunstuttrykket alt etter hvordan uttrykket oppleves og i hvilken sammenheng (*kontekst*) uttrykket kommer¹³. (F.eks. ord/lyd blir tolket ut fra gester, stemmebruk og situasjonsforståelse basert på mottakerens tidligere erfaringer.)

Både som fag og kunst må håndverket (*arte*) kombineres med det personlige uttrykk (*stil*).

Vi snakker om å forske *i* kunst (= skape kunst) og *om* kunst (= kunstfilosofi).

Barnehage og skole som kulturverksted

Kunstens konkrete symbolspråk taler direkte til barnet, og utfordrer tanke- og følelseslivet til gjensvar, til eget estetisk uttrykk i den dramatiske leken. Det er i møtet mellom kunstner og barn at noe skjer, det uforutsigelige, det uventede, som åpner opp for kreativitet og vekst.

Barns egen lekekultur og den voksenstyrte kunst/kultur med barn stimuleres og utfordres av det tredje området: kvalitativt god *kunst for barn*.

Alle kunstarter har sin egenverdi, og derfor blir det viktig at alle barnehager, skoler, frivillige organisasjoner og kommuner utarbeider en kulturplan hvor *alle barn* blir sikret et jevnlig møte med ulike kunstarter i sitt nærmiljø. Det er viktig at det blir lagt spesielt til rette for funksjonshemmede barn.

Dette er tankene bak flere kunstformidlingsprosjekter, blant annet Norsk Kulturråds prosjekt: *Klangfugl*, -kunstformidling for barn 0-3 år og *Turneorganisasjonen i Hedmark* sitt arbeid med å formidle kunst til alle barn i deres nærmiljø.

Hva kan den enkelte student/lærer utforske

Hva skjer dersom barna leker og dikter fritt videre på de fortellinger/eventyr de voksne formidler?

Hva skjer dersom barna etter forestillingen får bruke den dekor, de musikkinstrumenter, rekvisitter, objekter/dukker og kostymer som formidlerne har brukt?

Hva skjer i motsatt fall dersom barna ikke får bruke teaterskapernes utstyr, men må fortelle historien med andre virkemidler eller bare dikter videre?

Hva skjer hvis barn bruker den dramaturgiske modellen i enkle eventyr som *Bukkene Bruse* og *Gullhår* (klare rollefigurer, enkel handling, repetisjon, klare kontraster) men forandrer en eller flere av

komponentene, f. eks. skifter ut en eller flere av rollefigurene eller forandrer tid, sted eller replikker.

Kort sagt: Hvordan kan en bruke lekens magiske «Hva skjer hvis...?» ved formidling til barn for å gjøre barna medskapende og uttrykksfulle. Hvordan kan vi gi barn et verktøy slik at de kan uttrykke sine egne sammensatte tanker og følelser i lekens og kunstens komplekse symbolspråk.

Ved å betrakte barnehagen og barneskolen som et kulturverksted kan vi forløse både barn og voksnes *fiksjonskompetanse*; evnen til å forstå og skape kunst.

Forestillingen er din.

Som voksen student/pedagog bør du selv ta ansvaret for å utarbeide forskjellige sekvenser til sammensatte formidlingsprogram. Det kan skje ved å utarbeide ulike typer formidling til barn ut fra egne «sanne» historier, barnebøker, eventyr, sagn, myter, musikk, bilder, dans; - slik du ville gjøre til vanlig ved en samlingsstund i barnehagen eller ved et framlegg til skolebarn.

Dette kan være framlegg hvor du legger frem alene (solo) eller i samspill med en kollega (duo), for eksempel:

- 1) Solo: eventyr-/historiefortelling med eller uten bruk av bilder og gjenstander (NB! mest mulig utenat lært for å gjøre ordet levende og nært).
- 2) Solo: fortellerteater med enkel rollekarakterisering, bruk av mime og/eller rekvisitter.
- 3) Duo: dans/mime/musikk- formidling med eller uten fortellerstemme.
- 4) Duo: menneske og objekt/dukke formidling. Menneske som scenografi eller objekt, dukker levendegjort gjennom spill, samspill mellom dukkefigur og menneske.
- 5) Smågrupper: Sammensatte program over et tema hvor ulike formidlingssekvenser kan settes sammen.
- 6) Smågrupper: Enkle teaterformidlinger hvor voksne og barn spiller sammen (medspillsteater).

Tanken er at dere gjennom solo- og duoarbeid får prøvd ut så mange ulike fortellerteknikker og uttrykksformer som mulig. Erfaring fra varierte uttrykksmåter er grunnleggende for yrkesrollen som lærer.

Klarer dere å formidle slik at *barna* blir engasjert til å uttrykke *sine tanker og følelser* i kunstens symbolspråk, er grunnlaget lagt for et utfordrende samspill mellom barn og voksne.

Et eksempel på å lage egne dramatiske fortellinger

En av de teknikkene en kan bruke er å la elevene/teatergruppa lage og spille ut sine egne fortellinger. Det regionale teatret *Word and Action* i Dorset, England¹⁴ har utarbeidet en teknikk hvor både funksjonshemmede og funksjonsfriske barn og ungdommer i felleskap kan lage sine egne folkeeventyr, kriminalgrøssere eller *science-fiction* historier. Deltagerne sitter på en eller to rader med stoler i en firkant (arenateater) med åpning i de fire hjørnene for entreer inn på arenascenen mellom deltagerne.

Læreren/teaterpedagogen har sammen med sin to medhjelpere en viktig funksjon for å strukturere deltagerne fortelling. Lederen spør deltagerne hva slags fortelling de vil lage, f. eks. *Folkeeventyr*, og må så få svar på de seks viktigste spørsmålene:

Hva slags historie er det? (en historie om kjønnskamp, likestilling, romfart, fantasireise, eventyr) *Hvem?* er med i historien (en hovedrolle og to støtteroller som plukkes ut av en navnekortstokk som passer til de ulike litterære sjangrene). Er hovedpersonen mann, kvinne, jente, gutt eller et ikke-menneske, alder, navn, størrelse, utseende). *Når?* (årstid, ukedag, tid på døgnet, natt eller dag?), *Hvor?* (hvor foregår handlingen, hvor er det hovedrollen befinner seg når handlingen starter?), *Hvordan er været?* - er det sol, regn, tåke, eller stjerneklart?), *Hva skjer?* (Dette er kanskje det viktigste spørsmålet, uten handling, ingen historie).

Disse seks hovedspørsmålene starter med "W" på engelsk, altså: What? Who? When? Where? Weather? What?

Tilskuerantallet kan variere fra 15 - 100, og ingen kan komme eller gå under historieoppbyggingen/forestillingen. Lederen beveger seg rundt på spilleplassen, og henvender seg til alle sidene etter tur og oppsummerer svarene/historien etter hvert som publikum svarer.

Alle svar godtas! Hører spørrelederen to svar samtidig, f.eks. at handlingen foregår om dagen og om natten, så må denne tilsynelatende motsetningen løses av tilhørerne selv, f.eks. ved at handlingen skjer tidlig om morgenen. Ellers er mange spørsmålene av typen: "Hva skjer så?" "Er det andre til stede?" "Hvordan ser det ut omkring vesenet?" "Hvilke

følelser har det?” Alle svarene aksepteres. Spørreterne gjentar alle svar hun oppfatter, og setter svarene i en fortellende sammenheng. Lederen gjentar historien ved jevne mellomrom etter hvert som historien utvikler seg.

En av medhjelperne skriver ned historiens gang, og etter ca. 20 minutter hjelper begge to til med å spille historien som tilskuerne har skapt. De som vil bli med spiller historien sammen med de to medhjelperne. Lederen fungerer som spill-leder / regissør / forteller / kommentator. Det er ingen tvang til å spille, alle kan være passive tilskuere, men å spille tre, hus, oppkast eller måne kan være mulig for de fleste. Den ene av hjelperne spiller til vanlig hovedrollen, mens den andre spiller en eller flere biroller med hjelp av frivillige fra salen. Alt som foreslås skal kroppsliggjøres/spilles; dør, seng, gate, trær, klokke, kaffekopp, slips, kniv, monster osv.

Når den ferdige delen av historien er spilt, lages en ny del ved fortsatt spørsmålsstilling, så spilles den nye delen av historien, så følger ny spillfase og ny spørrefase til historien er avsluttet etter ca. en times tid.

Ord og handling (Word and Action) er kollektiv historieskaping og spontanteater uten bruk av ytre virkemidler som kostyme, maske, lys, rekvisitter osv. Alt som skjer blir representert/spilt med ord og kropp. Dette kan føre til mange absurde og uvante situasjoner som appellerer til humor og skaperglede¹⁵. *Word and Action* kan skape en felles ramme av opplevelser hvor både funksjonsfriske og funksjonshemmede kan føle seg hjemme.

Barnehager og skoler kan bli et skapende kulturelt miljø for både voksne og barn, funksjonshemmede og funksjonsfriske. Hva står i veien for at *det* skal bli virkelighet?

Eller for å sitere musikkforskeren Jon-Roar Bjørkvold:

Det er når du skaper at du skapes.

Et utviklingsarbeid er som en reise hvor du først ved reisens slutt kan si hvor du har vært og hvilke erfaringer du har gjort.

God tur!

Og takk for følget!

Helge Reistad

HELGE REISTAD HAR VÆRT MEDFORFATTER/REDAKTØR AV FØLGENDE BØKER FOR UTFYLLENDE LESNING:

Hernes, Horn, Reistad (1993): *Lek dans teater*, Tell Forlag, Asker.
Hernes, Horn, Reistad (1993): *Teater for barn*, Tell Forlag, Asker.
Hernes, Reistad, Sæter (1996): *Teaterproduksjon 1*, Tell forlag, Asker.
Hernes, Reistad, Sæter (1998): *Teaterproduksjon 2*, Tell forlag, Asker.
Reistad, Helge (red.) (1991): *Regikunst*, Tell forlag, Asker.
Reistad, Helge (red.) (1991): *Skuespillerkunst*, Tell forlag, Asker.
Reistad, Helge (red.) Borg m.fl. (1997): *Dansekunst 1*, Tell forlag, Asker.
Reistad, Helge (red.) Borg m.fl. (1998): *Dansekunst 2*, Tell forlag, Asker.
(Tell forlag as, Nilsemarka 5c, 1390 Vollen, Asker, - tlf 66780918)

Sluttnoter:

¹ Arne Tomas Olsen var en av drivkreftene i *Studioteatret* (1945-51), et skapende teaterverksted i Konstantin Stanislavskijs ånd. Kursholderen Grete Nissen var en av 1960-tallets ledende teaterpedagoger, og skrev bøkene *Mime* og *Dramatisering 1* og *2*. Les mer om det eksperimenterende og opprørske teateret i *Teaterproduksjon* bind 2 s. 86.

² Du kan lese mer om noen av Helge Reistads teaterprosjekter og det han etter hvert benevnte som *aktiviserende teater* i *Regikunst* s. 133 - 155.

³ *Fiksjonskompetanse* blir forstått som; - *evnen til å forstå og skape kunst* i kapitlet om kunstnerisk vurdering av teaterforestillinger i *Teaterproduksjon* bind 2, s. 159 - 160.

⁴ Det er skrevet mer om Aristoteles sitt syn på tragedien og komedien i *Lek, dans og teater* s. 171.

⁵ Det er skrevet mer utfyllende om hvordan massemediene setter i scene og gir kjendiser heltestatus den ene dagen for deretter å dra dem ned i søla den neste; i *Lek, dans og teater* s. 116. Du kan også lese mer om status og kommunikasjon i *Teaterproduksjon* bind 1 s. 28-39 og *Teaterproduksjon* bind 2 s. 10-26 og 86-101.

⁶ Dette er et synspunkt som ble lagt fram av den danske magister Beth Junker på et seminar arrangert av barneteaterforeningen *TFB 94* og Institutt for Teatervitenskap, Universitetet i Oslo, våren 1998. Hennes syn er også presentert i Helge Reistads artikkel "Teater for barn er mer enn å fortelle sannheter" i tidskriftet *Arabesk* 8/97. Les også Jesper Juuls bok *Ditt kompetente barn*, Pedagogisk Forum, 1996. Junkers

synspunkter er i stor grad sammenfallende med det kunstpedagogiske grunnsynet som blir presentert og utdypet i boken *Lek, dans og teater*, Tell forlag 1993.

⁷ Mime som *talende bevegelse* eller *språk uten ord* blir sammenlignet med barnets *representerende handlinger* og kort beskrevet i *Teater for barn* s. 36 – 38. Anita Husby Nilsen skriver om ”Mime, maske og dukke som teateruttrykk” i *Regikunst* s. 79-91.

⁸ Dette er en av flere mulige definisjoner hentet fra kapitlet ”Motstridende forslag til ordforklaringer” i *Regikunst* s. 271. Se også den korte, men grunnleggende drøftingen av hva kunst kan forstås som i *Lek, dans og teater* s. 51-56.

⁹ Hvordan den voksne kan legge til rette for barns dramatiske lek står sentralt i dramapedagogisk tenkning. I kapitlet *lekens univers* i *Lek, dans og Teater* s. 136 – 144 gir forfatterne sitt syn på hvordan denne leken kan forstås.

¹⁰ Du kan lese om estetiske grunnelementer i *Lek, dans og teater* s. 119 -126 og om konstruktive vurderinger av egne og andres teaterforestillinger (teaterkritikk) i *Teaterproduksjon* bind 2, s. 157 – 163.

¹¹ Du kan lese mer om forarbeid og/eller etterarbeid i forbindelse med teaterforestillinger i *Teater for barn* s. 136 – 148.

Forholdet mellom den følelsesmessige reaksjon og dekoding av budskap kan du lese mer om i blant annet *Teaterproduksjon* bind 2, s. 157 – 163.

¹² Forfatterne redegjør i *Lek, dans og teater* s. 127 – 135 for hvordan hjerneforskeren Matti Bergstrøm rent fysiologisk forklarer hvordan kaoskreftene fra hjernestammen ”demonene” møter de ordnende kreftene fra hjernebarken, og hvorfor kunst er nødvendig for å uttrykke ”det ukjente indre”. I samme kapittel tar forfatterne opp Tor Nørretranders naturfaglige forståelse om hvordan hjernens ”det bevisste jeg” opplever som ”nå” (kokeplata er varm) det som skjedde for et halvt sekund siden (fingeren er allerede trukket vekk). Han viser hvordan hjernen bare klarer å bevisstgjøre en milliontedel av alle de sansesignaler som blir fanget opp av sansecellene i kroppen, og hvordan hjernen lager seg illusjoner om realitetenes verden (24 stillbilder per sekund blir oppfattet som levende bilder, dvs. film). Han ser betydningen av å utvikle den intuitivt følende og spontane handling slik vi ser i dans og teaterimprovisasjon.

¹³ Hvordan *ordet* har et sanselige uttrykk når det blir uttalt og et åndelige innhold (mening) blir forstått ut fra en semiologisk (tegnvitenskapelig) synspunkt i *Regikunst* under ”tegn” s. 274.

”Tekst” som ”sammenveving” av tråder (tekstiler), ord (litterær tekst) og teaterforestillingens tekst (sammenveving av ord, farger og bevegelser i scenerommet) blir kort forklart i *Teaterproduksjon* bind 1 under ”tekst” s. 26-27 og s. 23, og satt inn i en kontekst (meningssammenheng). Rollefigurens undertekst og overtekst blir behandlet i Terje Mærlis artikkel ”Fra tekst til handling – om regiproblemer i norsk Ibsentradisjon” i *Regikunst*, 107-121 og i *Teaterproduksjon* 1 s. 64.

¹⁴ Denne teknikken er utarbeidet av dramapedagogen Mr. R. G. Gregory, *Word and Action* (Dorset), 61 West Borough, Wimborne, Dorset, BH21 1LX, England. Tel: 01202 883197, faks: 01202881061

E-mail: wordandaction@wanda.demon.co.uk

¹⁵ Du finner flere eksempler på *fortellerteater, sammensatte program, teater for barn* og *forumteater* i boken *Teaterproduksjon* bind 2.