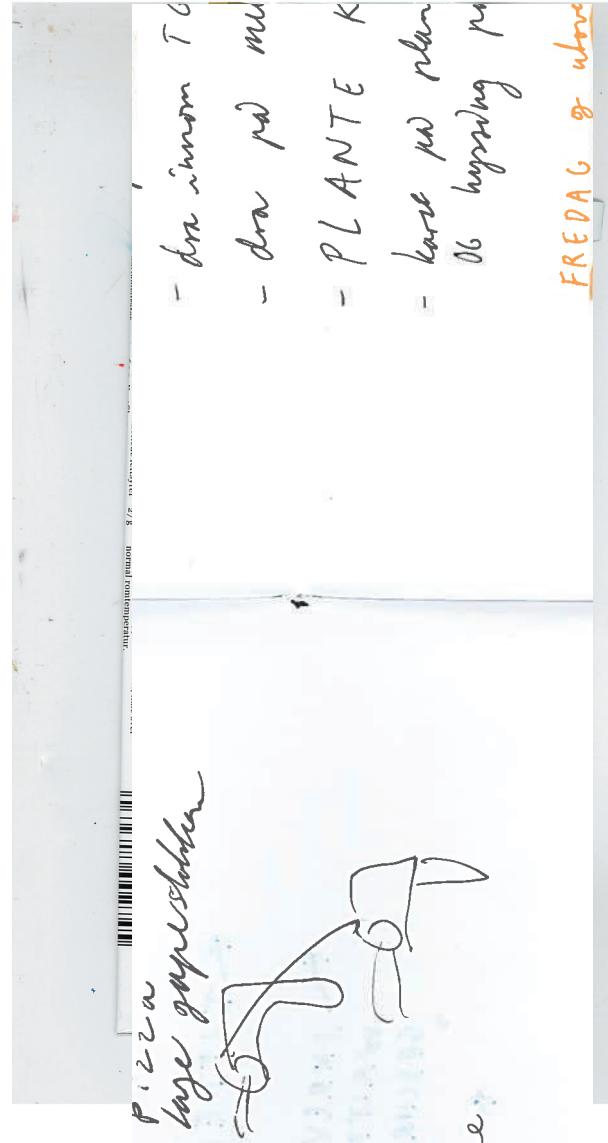


NY SCENEKUNST - NYE KUNNSKAPER / FERDIGHETER?

Kunnskaper & ferdigheter
for et postdramatisk teater

CORMEKTATERET





Program for kunstnerisk utviklingsarbeid
Festspillene i Bergen, Kunsthøgskolen i Oslo
og Transiteateret-Bergen

Presenterer:

Kunnskaper & ferdigheter for et postdramatisk teater

- et scenisk symposium

Av Tore Vagn Lid

2.-3.juni 2015

Fanzinen er en del av det sceniske symposiet
som arrangeres på Cornerteatret, Møhlenpris
2.-3.juni 2015

Program for
kunstnerisk
utviklingsarbeid

Idé, konsept, redaksjonelt ansvarlig: Tore Vagn Lid

Prosjektassistent: Ida Blixt Teige

Koordinator: Anette Sture Iversen

Grafisk utforming: Christa Barlinn Korvald

Trykk: Publiseringssverkstedet, Kunsthøgskolen i Oslo

$$6,5 \times 6 = 39 \text{ cm}^2 \times 50 = 1950 \text{ cm}^2 \text{ (h1)}$$

Door in hangen hem en maken

-REFLEXIVE ETUDE by Tore Vagn Lid

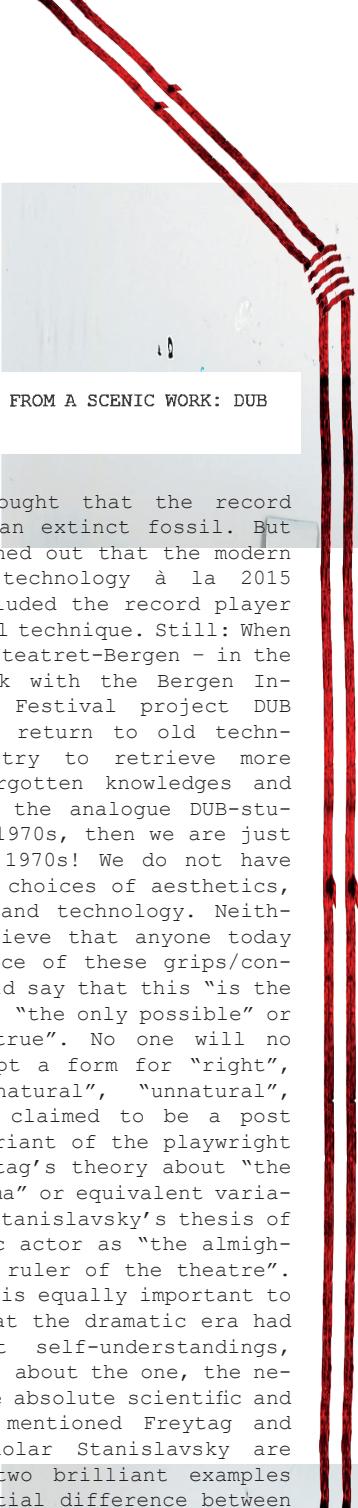
I. NOT FROM A TYPEWRITER



A short while ago I discovered a new app that turns the iPad into a typewriter. At first I thought it was a silly idea, but then, after having tried it out a bit, I realized how many possibilities there actually were in the typewriter as medium or writing grip. I realized that this was something I had forgotten, or maybe never really had tried; something I actually could benefit from, that worked - at least sometimes. Now I use this rather elegant typewriter-app constantly. This apparently trivial experience touches at something far more fundamental than the typewriter's (very) few advantages vis-à-vis modern computer technology. It sharpens the opportunity that lies in making use of the best in what has been good and be open for new ways to apply - per se - old insights and skills. But in this concrete experience of "the good in the forgotten" also lies an important prerequisite: that constructively making use of what has been requires a reflexive relation to this past, in other words: not a blind fetishization of "everything being better before". In short it is about the possibility to relate to something. And to do that requires a certain distance: not in order to distance oneself from, but rather to relate to. Even if it is something as simple as a heartfelt revitalizing of the forgotten potential of the old typewriter.

II. POST DRAMATIC LIMITATIONS

This is how I understand - and use - the concept of the post dramatic in the theatre. Meaning a basic process of change, or aesthetic-structural turn. In this lies the understanding that established "truths" about what is "necessary", "natural" and "unavoidable" in the theatre during the last 20-30 years increasingly has had to give way to an understanding of the theatre as a multipaged room of possibilities: a polyphonic room where the dramatic text can, but by no means has to be the cause and base of all things. I believe that anyone who's worked in Norwegian theatre for some years now knows, and can feel the difference that lies in that something in the theatre happens - or is considered from a reflex ("it just is like this"), versus that something happens from a reflection ("it can maybe be like this because..."). And it is this opening of the theatre as an aesthetic space of action that for me legitimizes the concept of the post dramatic: not that the drama is dead and buried, or that "representation", "feelings", "psychology", "the actor", "the text" and "the writing" are banished, but that the choice of such knowledges, strategies and skills are no longer "absolute", "correct" and "obvious". In short; a theatre that is less on an institutionalized autopilot. So what does this mean - in practice? Put it a different way: What is really at stake?



III. REPORT FROM A SCENIC WORK: DUB LEVIATHAN!

We long thought that the record player was an extinct fossil. But then it turned out that the modern production technology à la 2015 neither excluded the record player nor the vinyl technique. Still: When we in Transiteatret-Bergen - in the ongoing work with the Bergen International Festival project DUB Leviathan - return to old technology and try to retrieve more or less forgotten knowledges and skills from the analogue DUB-studio of the 1970s, then we are just not in the 1970s! We do not have to do these choices of aesthetics, work forms and technology. Neither do I believe that anyone today - in the face of these grips/concepts - would say that this "is the only right", "the only possible" or "the only true". No one will no longer accept a form for "right", "wrong", "natural", "unnatural", even if it claimed to be a post dramatic variant of the playwright Gustav Freytag's theory about "the perfect drama" or equivalent variations over Stanislavsky's thesis of the dramatic actor as "the almighty tsar and ruler of the theatre". But then it is equally important to remember that the dramatic era had these exact self-understandings, these ideas, about the one, the necessary, the absolute scientific and right. The mentioned Freytag and theatre scholar Stanislavsky are thus only two brilliant examples of an essential difference between the dramatic and the post drama-

tic - a difference that makes it difficult for instance to call the "post dramatic" only the "new dramatic", or simply to pile "post" or "new" on top of each other in an everlasting round dance of curator jargon. Because if so, it indicates that the post dramatic also should be/is something absolute, defined and regular. (A bit like the large Scandinavian theatres as recently as a few years ago - and some probably still - judged incoming contributions by standardized laws for "good dramatic text", by what were psychologically "playable" or possible to "stage" within absolute norms for read-throughs and model meetings.) But it is not! The post dramatic for me is the opposite: yes, a deconstruction - but, no, by all means not a destruction - of such automated ideas about T=D, meaning theatre as drama and drama as theatre. So when I cling to the word post dramatic in this context, it is because I consider it as an opening, not closing notion in principle. At least - and here we are at the heart of the matter - it opens up a new and constructive view on the dramatic, exactly as knowledges a theatre of today can - and maybe also ought to make use of. But then without again letting it self be dictated by, limited by or reinstalled as the sole ruler of the theatre. In other words, post dramatic is not to be understood as a term of a genre made by Hans-Thies Lehmann in 1999, just as little as it is an absolute decision of the "visual", the "musical" or the "physical" being dominant in the expression and working forms of the theatre. On the contrary, it is about a principal equality of the (possible) parameters of the theatre: a principal expansion of the theatre as action

space - both epistemological and institutional. And this principal democratization necessarily has to include "the dramatic".

IV. ABOUT (STILL) FIGHTING TO KEEP THE THEATRE SPACE OPEN

It is not difficult to understand why the post dramatic has become - and still will be - understood as a threat to central parts of the theatre fauna: A whole theatre machinery of institutions, educations, positions and designations still rests on the aesthetic-structural premises of the dramatic theatre: the turnover of a dramatic text, character building, representation, illusion. To challenge this system of well adapted functions, hierarchies and rules, will necessarily disturb/budge actors' and institutions' self-understanding, legitimacy and - eventually - also economy. In this way, the resistance against the post dramatic as "disturbing element" is as understandable as it is predictable. Large parts of the traditional text-theatre never have accepted this as anything other than fabrications and destructive experiments of theatre studies. Still: after various smaller venues and gradually also main stages have been able to hold everything from Wilson via The Wooster Group to Volksbühne and Rimini Protokoll, the 1990s agreed rejection and

marginalization of the post dramatic more and more has been suppressed in favor of a silent smouldering. In 2015 it is no longer as easy to explicitly reject a Jelenik, a Goebbels, Castorf, Marthaler or - for that matter - a performance of De Utvalgte, without risking being called conservative and outdated. On the contrary there now lies a danger in mistaking this "silent respect" with the rejection no longer being there, that is that the post dramatic insights and possibilities have become something given and "unproblematic". On the other hand there is a danger in experiment willing free theatre mixing post dramatic with genre, and - pushed forward by its own news-and distinctions economy - seizes (too) simple ideas about the post dramatic as something "covered". That arguments like these should be "gefundenes fresse" for the forces that the whole time have been fighting against the post dramatic "provocations", is not hard to predict. It is far more difficult to see the reach of a potential reaction that - supported by words like "post post", "re" or "new" - again might turn around the theatre's potential as a polyphonic room of experiences. In Germany - the notions "home country" - there has for a while (at least occasionally) been an ongoing discussion about this. Far more interesting than the reflex-impressed attacks on anything that tastes like experiment or risk-taking, important theorists and dramaturges like Bernd Stegema and Frank M. Raddatz in later years have criticized "die Postdramatische Wende" on ethical and

political terms. A complaint here lies - simply put - in the idea of the post dramatic as a theatre that has given up the big political questions, that celebrates the "status quo" of the present and therefore makes a political intervention and utopic hope for the future impossible. A basic weakness of an argumentation like this seems to me to be the tendency to juxtapose post dramatic and postmodern, meaning post-political. The same applies to the question about what critical-political experience is and can be. With that the critique is also in dangers of identifying, and by that also make passive, expressions and working forms that are completely different - and more important - have different potential as critical-political medium.

V. BACK TO THE TYPEWRITER

So I choose to write this reflexive etude on a newly developed app that simulates the IPad as an old Remington typewriter. It is called "Hank's writer" by the way, and has kept what I now have rediscovered as all the "forgotten" advantages of the typewriter: sounds, resistance, concentration etc. I choose these grips and techniques, because I like them, or need them for something, not because other means to write with than the typewriter do not exist. You can never step in the same river twice - the pre-Socratic Greek philosopher Heraklitus said. But that does not mean

that you don't constantly have a whole river to bale from! So: Am I "new dramatic" or "post postdramatic" when I (who am currently writing DUB Leviathan) also am working on dramatic dialog, techniques from Lee Strasberg or Sandord Meisner, not to forget strong narratives from the Easter Story? Or am I not just one of those who tries to reflect upon - not in - the dramatic, just as one (of several) possibilities in a theatre space, and that well aware of the fact that the choice of the "lead" in our time just as well could be the music, the lighting or the physical, without this necessarily being "unthinkable", "unscientific" or "reprehensible"? If that last would be the case, then it is just the "post dramatic turn" - the dissolution of the drama as enlightened despotism - that allows me to recoup and make use - also of the dramatic.

Alles krig

SPOR 3 fra DUB Leviathan av Tore Vagn Lid

RÅDGIVER. Du har et sely, ikke sant? Et barn?

VOKSEN (Avatar). Ja.

R. Jeg vil advare deg – ikke for din, men for barnets skyld:
Det finnes bare en ting som er lov men som ikke er riktig
– bare en virkelig dødssynd.

V. Og?

R. Det er å lære nye spillere å tenke slik du gjør, nei, å føle slik
du gjør.

V. Og da mener du, de som tør å spørre om hva som er rett
og galt; folk som leter etter alternativ? En vei ut? Det er en
prisverdig. Det er en plikt!

R. Nei. Det er dødssynden. Du velger ikke dette spillet. Re-
glene var der før deg, spillet ventet på deg! Det du ser der, ja
der, er et system som du blir født inn i, og som for deg er et
byggverk du må leve i, som du ikke kan forandre.

V. Men det har jo eksistert andre spill, med andre spilleregler –
andre systemer!

R. Det sier de alle! Og hva hjelper det oss? Vi har landet her.
Akkurat her.

Vi skal bli her. Barnet ditt skal bli her. Leve her. Dø
her. Åpne øynene. Se deg rundt! Se på dem.

Lyd fra byen (gi tid)

Mulig musikk - sitat

Du vet at de aldri vil oppleve et alternativ til dette. Og Likevel
gjør du dem livsudyktig! Du dømmer dem til undergang, før
de i det hele tatt har begynt. Hør på meg: Du skaper tapere i
ditt bilde! (Det sier jeg deg) I dette spillet er det dypt umoralsk
å oppdra barnet sitt moralsk. Husk det! Ikke for din,
men for barnets skyld: I dette spillet er det dypt umoralsk å
oppdra barnet sitt moralsk.



VIDEO/Skype Legger på
BOLIGBLOKKEN INN IGJEN

(Voksen, går bort til 1, setter seg på huk. Snakker til ham inn i øret. / mulig taust/mulig hørbart)

(Innspilt visuelt hørespill)

V. Hva gjør du?

JUDASBARN 3. Øver meg

V. På hva da?

J3. Å overleve.



(Han reiser seg, går til modellen. Hun blir stående og se etter ham - før hun vender tilbake til bandet.)

Fra platen:

R. Du vil det beste for ditt barn? Du vil gjøre alt for det? Selvfølgelig vil du det. Det er fint. Det er helt naturlig. Det er bare det, at det vil de andre også. Du kjemper for det som er ditt, for dem som er dine. Og i den kampen er du villig til å gå langt. Det er også bra! Men det samme er alle de andre.

Det du har, må være tatt fra noen. Din makt forutsetter andres avmakt.

Det er den tyngdekraften vi ikke kan unnslippe. Ikke uten å risikere å tape alt. Og det å innse dette er bra! For det er dette vi er kodet med! Dette er formelen vi springer ut fra. Den er der - alltid; på opptaksprøvene, i büdrundene, på lekeplassen: for at du skal sitte oppre må noen andre sitte nede! Du synes kanskje det er synd, men bare så lenge du sitter nede, eller så lenge du frykter at du snart skal måtte gjøre det. Se opp! At noe er synd for deg, gjør at det er bra for noen andre. Se opp! Ikke vær så (inn i helvete) egosentrisk!

Foto: Transiteatret-Bergen

R. ikke tilgi henne, for hun vet hva hun gjør.
(hakk/hopper tilbake ... rytmisk/evt koristisk)
. ikke tilgi henne, for hun vet
. ikke tilgi henne
. ikke tilgi
. ikke (ekko)
(stift går videre:)

Lyd i byen opp
VIDEO: utkastelsen finner sted

R. I det samme faller natten på, og det skal
bli - kaldt.



Bilde:
Kristian Pedersen

Når et demokrati (liberalt eller ikke) spytter ut hele skyggesamfunn i sosial nød; når kuttene etter finansstormene høyt opp kutter beina på dem lengst nede; når ordet "proletar" bare lyder som et grått ekko av fortapt Østblokk; da er Ressentimentet

uungåelig. For Ressentiment er avmaktenens opprør. Det er den ubestemte, ulmende følelsen, dypt nedenfra, som blander oppgitthet, misunnelse og hat. Ressentimentet holder få taler, det har ingen røde faner og spiller ikke gitar ved leirbålet.

-- marsj (oppdeling begynner først her)

Ressentimentet forener ingen klasser og leser ingen teori.

Og når det til slutt går til kamp, for det gjør det, er det spontant og voldelig. Iskaldt der det vender seg innover, nådeløst når det slår utover. Så sannelig, sannelig det sier jeg dere:

"We did this roughly as follows: take a glass bottle with a bottle cork. Fill it with petrol."

Å si Ressentiment uten å si terror er vanskelig. Men å si terror uten å si Ressentiment er enda vanskeligere.

"Take a set of long storm matches."

Flere veier fører til Ressentimentet. Noen går gjennom sosial nød. Andre gjennom læren om at forandring er umulig. Noen går over kulturen, andre gjennom naturen. De første er belagt med økonomi, de andre med biologi.

SPOR 13 fra DUB Leviathan av Tore Vagn Lid

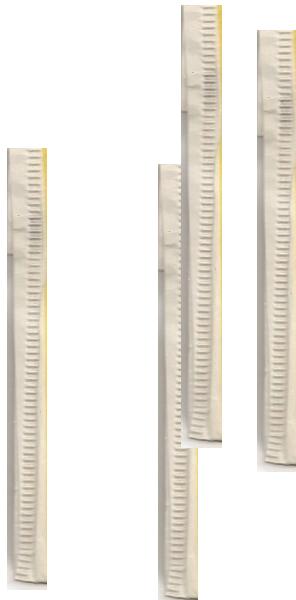


Foto: Transiteatret-Bergen

«Put a layer of insulating tape, on either side of the bottle»

I byenes forsteder oppløser samfunn seg selv i enkeltpersoner og deres familie.

"attach one storm match on each side using tape."

Tettere på oss - fra enebolig til enebolig - oppløses det tenkende, handlende mennesket i arvematerial og "naturlige" disposisjoner.
"secure the matches to the bottle with steel wire."

En sky av hvitt medisinsk pulver legger seg på øyet. Sikten blir dårligere.
"When using it, have somebody standing by with a light."



Litt etter litt blir det umulig å
forestille seg. Noe.

"Hold it in your right hand"

Bare Nærsynet blir igjen.

"(You are right-handed, aren't
you?)"

Og alt dette skjer så stille, så rolig.
Som om det var den naturligste
ting i verden.

"Before use, one or both of the
matches must be lit; when the
bottle breaks on impact, the mi-
xture will ignite"

Se: Natten er allerede her.

"Wait for your moment."

Det er blitt kaldere.

"Wait!"

Gitaristen har sovnet. Bålet ulmer.

"Do not play with these things."

Og så.

"They are highly dangerous.."

Før noen rekker å våkne opp. For-
di de fryser. Helt plutselig. Tar alt
sammen/det du ser (her) fyr.





Foto: Transiteatret-Bergen



Gud og Hvermann - et preludium

Linda Gabrielsen

Scenetekst for fire stemmer

(Versjon 13. april 2015)

AVLYTTE

Himmelten
Passkontrollen

UTLANDET

Byen
Huset
Gangen
Det innerste rommet
Toalettet
Soverommet

ÅSTED

Vegg til veggtappe
Kroppen

Merknad

// betyr at to eller flere stemmer snakker samtidig.

(x2) betyr at det sies to ganger, (x3) betyr at det sies tre ganger osv.

Eksempel på at stemme 1 og 2 snakker samtidig tre ganger:

(x3)

1 2

Det presise // Det feilfrie menneske

Når ikke det er markert antall sies det bare en gang.

Mellomrommet betyr at stemme 4 sier replikken litt forsinket, ikke helt samtidig med stemme 1:

1 4

Perspektivet // Mennesket

Filharmonien varmer opp

Når publikum kommer inn, begynner de fire stummene å varme opp med utvalgte ord og setninger fra sceneteksten, stummene prøves ut, sier det samme ordet eller setningen gjentatte ganger med ulike tonefall som gir det en annen betydning, for eksempel spørrende og anklagende.

(x3)

1 2 3 4

Av // Lytte. Ut // Landet. Å // Sted

Meisner repetisjonsteknikk i stedet for eksakt antall

1 2 3 4

Himmelten // Himmelten // Himmelten // Himmelten

|

En dag skal du forsvinne

2

Før deg?

|

Eller jeg

2

Før meg?

|

Kom

2

Jeg er her

|

Ennå

2

Ennå?

|

Jeg

2

Ser meg?

|

Snart

2

Ikke

|
Jeg kan så vidt fornemme...

2
Meg?

|
En Gud

3
Kan du si noe som gir mening

2
Som sorterer

|

Meg fra deg?

3

Ikke la alt sveve

4

Vi er tross alt verdensborgere?

2

Med fast arbeid. Kapital. Pengar

|

Partikler

2

Planer!

|

Pulver. Protagonister

3

Du må sikte deg inn mot...

|

Mennesket

3

4

Det presise // Feilfrie

|

Perspektivet // Mennesket

2

Potente parametere

|

Paradokset



PASSKONTROLLEN

(x3)

|

2

3

4

Passkontrollen // Passkontrollen // Passkontrollen // Passkontrollen

|

Hvilken Gud er den første som slår deg

3

Når du leser ordet

4

Grense



Kjærlighe politisk de

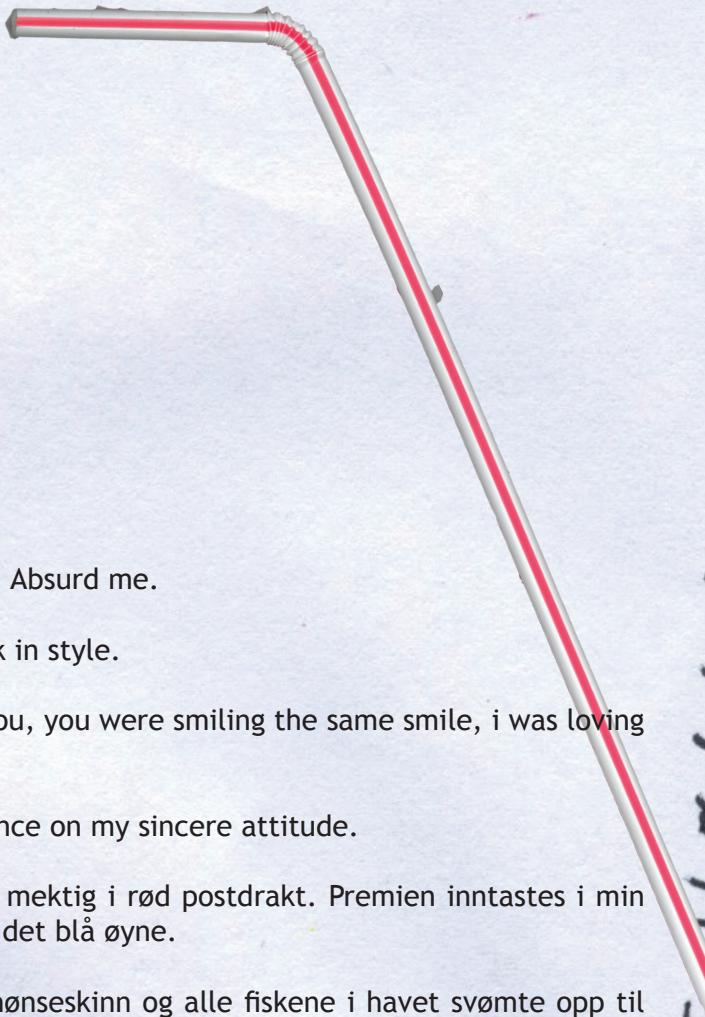
UTSNITT FRA RUNA SK

Min families stemmer siver ut av huset eller ut og ned fra en høy bygning, kanskje et hotell hvor de er midlertidig samlet. Stemmenes kommer ut i kulden, mars kanskje, klar luft med en duft av noe utvannet og allikevel skarpt. Den siste av frosten som tør. En lenge ventet forsvinnende frost, så stille som en glemt leirskole. En glemt ferie. En duft av noe lett brent i kveldsduften, armen som skubber seg inn i vinterluften og gir den lommer. Døren går opp, og til det rom der oppe i bygningen, der hvor de andre, familien er, jeg vet de er der, men det også en klang i meg, en etterklang, et ekko av stemmerester som hvis bygningen var et klangrom i meg. Jeg går vekk, jeg vender dem ryggen og gjør meg selv absolutt en liten levedyktig som gir opp, og setter seg i skyggen et sted, jeg setter meg over i skyggen og gaper voldsomt, skiller meg av med dem eller vil de av med meg? Jeg forestiller meg at det er forskjellige måter å gjøre det på, den forsiktige avskaffelsen hvor de i et tak løfter meg ut av livet, utenfor revet, med et dytt, de stryker meg ikke over håret i mens, men jeg lener meg kjærlig mot dem, min hånd får et enkelt klem, de vet det, det

er hardt. Men de dreper ikke, jeg er bundet fri, innen de kommer ut, min ranglende mor og meg som vil sove ubemerket i fordypningen under hennes øyne, i hulrommet mellom kravebein og hals, jeg vinker derfra, jeg er her og vil ikke finnes, men vise meg.

I dag finnes det ingen vei til tankene, det virker hvert fall ikke slik, vi kjører over en bump og mine ledd løfter seg og faller på plass igjen, det er tørre og varme felter av taushet i hodet mitt, tausheten er virkelige tausheter som ikke krever noe og ikke engang skyldes mangelen på salt. En kropp av banaliteter.

Mitt rom i aftensolen og min hjemvendte trette kropp er sammen et lukket system, å holde et system trett, så det kan være lukket og lykkelig over å være så trett. Varme slappe nervebaner som jeg smiler til. Overbærende som de var barn jeg ikke har noe ansvar for. Størknet blod langs mine neglerøtter, det ser tørt og varmt ut der nedø, et godt sted og holde en pause, strekke seg. Det er ikke helt skumring, kulden kommer inn til meg nå, å kunne gå ut i det sene lyset, det kan jeg. Jeg legger sengetøy på min seng med de siste bevegelser jeg har i meg i dag. Hvis jeg skulle gjøre flere bevegelser vil min kropp bli til kalk og vann, noe som har ligget på lur i meg lenge. Mine hoftebeins kanter i det løse og ferske kjøtt.



//////

Leses av Gine?

Abba

abort me Abba

abuse me. Abracadabra.

Absolute me. Abstract me. Absurd me.

Acne, you are coming back in style.

All the time I was loving you, you were smiling the same smile, i was loving you like a child

And you are doing pole dance on my sincere attitude.

Anus danser heftig i natt, mektig i rød postdrakt. Premien inntastes i min utviste tarm, kan ses med det blå øyne.

Apollon lagde en ball av hønseskinn og alle fiskene i havet svømte opp til overflaten for å se på ballen. Surface of the sun, it is time to leave someone but but

But I couldent deside weather to be a sweetheart weeping rockn roll or to let my butt talk, its pang images constanly changing sets and genres

Det er virkelig en overproduksjon av hvem, hva, hvor og hvorfor these days. Det behøver ikke å ødelegge oss in the end, but it does, but it doesent have to, but it does, but it doesent have to, but it does. Dette er ingrediensene til min barndom.

UTDKA

UTDRAG FRA

DEN ONDE

KLOVNS DØD

av Julian Blaue

(...) Men en spesiell type for performer har fått et smell etter 22.juli. Jeg var selv ført til å kika etter siden spesielt disponert for å føle på dette. Jeg var i en angerfas-

se – etter å ha gjennomtrumfet

Storkunstsolteddystatens Bestialitetsteologiske Fakultet på Black Box året før – planla jeg nedleggingen av den fascistoide kunststaten min på en Dommedagsperformance på Dramatikkens Hus. Så kom 22. juli. Et menneske hadde fanatisert seg på bakgrunn av en selvtviklet ideologi, myrdet representanter fra ”det politisk korrekte etablissement“ i politimaskerade og ventet nå på retten, som han oppfattet som en scene med hele verden som publikum.

Julian Blaue: Storkunstsolteddystatens Eksilregi-
ring, 29. august, 2008, Kunstnernes Hus, Oslo.

Ugjerningen som ABB hadde gjennomført kunne selvsagt ikke sammenlignes med min ”ugjerning“. Men alt annet måtte jeg dessverre anse som en absurd parallelhistorie til det usammenlignbare. Også jeg hadde utviklet en smerteideologi og på denne måten fanatisert meg til det ene store stuntet mitt; jeg gjorde et nietzscheansk oppror mot etablissementets politiske korrekthet og etter en anmeldelse, som politiet dog etterhvert lot falle, gledet jeg meg likedan til en reality-performance i en rettssal, der jeg skulle insistere på min egen statsvirkelighet. Jeg kunne altså ikke bortforklare noe som helst. Anger var min eneste sjanse. På en forelesning på instituttet for teatervitenskap på UiO dagen etter nedleggingen av staten min erklærte jeg derfor den umoralske performance-estetikken for død – og bare den. Den moralsk forpliktende performance-kunsten ble derimot mer levende enn noensinne. For meg er definisjonen av performance-kunst – i motsetning til f.eks. skuespillkunsten – at man utfører virkelige handlinger i et virkelig rom i en virkelig tid. Før 22. Juli hadde jeg – i et land som erklærte det politisk korrekte til en selvsagt norm – noen poenger med å mene det politisk ukorrekte. Det var en slags relasjonell antitese til den politiske normen. Det sosialdemokratiserte samfunnet trengete kunstneriske motutkast for ikke å stivne. Legger man til dette, at det kan være kunstens vesen å overdrive, fremstår det plutselig som en performativ sannhet å si: ”Ingen neger i min stat“, slik jeg gjorde det.

Men etter 22. juli gikk luften ut av ballongen. Når en terrorist overdriver en erkjennelse, som for meg var en kunstnerisk sannhet, er det ikke noe poeng fremover å fortsette å hevde noe lignende. I lyset av

den totale amoralske bestialitet blir den performativ bestialiteten en umulighet. (...)

‘We have had enough of the restrained analytical artistic approach that explores our present and past. The authorities have stomped on our faces with their heavy boots. It is time to scream! That is why The Party is no more and that is why we have Loser instead. If you visit us, you will learn what you have to do. You will find the answers to all of your questions. Ours is the Theater of True Hope. We know what will make the future brighter.’ Árpád Schilling. (<http://kretakor.eu/>)

Utdrag fra Den onde klovns død

Av Julian Blaue

Utdrag fra Den onde klovns død

Av Julian Blaue

Utdrag fra Den onde klovns død

Av Julian Blaue

Utdrag fra Den onde klovns død

Av Julian Blaue

Utdrag fra Den onde klovns død

Av Julian Blaue

Utdrag fra Den onde klovns død

Av Julian Blaue

Julian Blaue: Storkunstsolted-
dystatens Eksilregjering, 29. au-
gust, 2008, Kunstnernes Hus, Oslo.



SIGNA SØRENSEN vil forføre og udfordre; og det skal jeg love for, at hun og hendes medperformere formår i samtlige performanceteater-forestillinger.

Den første gang jeg trådte ind i dette særlige univers, var jeg som de fleste andre blandt publikum meget spændt og samtidig en smule trykket af denne mærkelige stemning, der herskede i rummet i Kanonhallen. Vi er nu tilbage i marts 2002 og midt i Konwaliowa Cutie Doll. Denne performanceforestilling over 2 aftener er Twin Life-projektets tredje del og er en slags "erindringspark", man som publikum kan vandre rundt i. Det handler om polske Nikas liv med barndomstræmer, dybt problematiske familieforhold og nutidig sygdom. Det kæmpestøre teaterrum er takket være scenografi, lyd og ikke mindst lys omskabt til flere rum med meget forskellige stemninger.

Mangeartede karakterer fra Nikas liv befolkter disse "erindringssteder".

Signas karakter, Nika, befinder sig midt i det store rum i hjertet af installationen i en hospitalsseng. Hun ser bleg og skrøbelig ud; og der går lidt tid før jeg nærmer mig forsigtigt. En eller anden har fortalt mig, at Nika måske lider af en dødelig sygdom. Jeg tager mod til mig og spørger så direkte og uden omsvøb: "Jeg har hørt, at du skal dø?" Nika ser udfordrende på mig og svarer: "Det skal du jo også, ikke? Vi skal jo alle dø!" Jeg må indrømme, at jeg bliver paf et øjeblik. Hvad havde jeg forestillet mig? Måske at hun var begyndt at fortælle mig om sin alvorlige sygdom! Men nu vender hun overraskende spørgsmålet mod mig og kaster mig således tilbage i mig selv.

Det var en underlig oplevelse! Hvad skulle jeg svare? Hvordan skulle jeg reagere? Skulle jeg være mig selv eller en anden? Skulle jeg der på sengekanten til lejligheden opfinde en fiktiv karakter, som kunne udfordre denne Nika? – Bedre blev det ikke af, at Nikas fordrukne og voldelige far lidt senere kom farende over til hende og opførte sig meget ubehageligt. Hvad skulle jeg nu stille op? Bede ham om at opføre sig ordentligt? Da jeg lidt spøgt forsøgte, fik jeg et taknemmeligt men sårbart blik fra Nika, der bad mig holde inde, da det kun ville gå yderligere ud over hende, hvis nogen prøvede at sige noget til hovedet af faderen eller stoppe ham. Så hvad stiller man op?

Allerede på dette tidspunkt er jeg som et medlevende, aktivt medlem af publikumskaren blevet kastet ud i en hel række forvirrende spørgsmål til "forestillingen" og til mig selv om, hvad det her er for noget, og hvad der forventes af mig i denne meget specielle sammenhæng. – Aftenen slutter med, at de tilbagelevne blandt publikum bliver tiltråb af både Nika og hendes mor, en udslidt polsk husmor, med stadig stigende styrke. På dette tidspunkt er min fascinatioen så stærk, at jeg har meget svært ved at løsdrive mig. Men Nikas desperate, gentagne

VS VOI
Blanc
enge
råb "Vi skal gå nu" gjalder gennemrummet, mens en bruser over sygesengen sender en kraftig stråle af vand ned over den rystende, halvnøgne unge kvinde. Og jeg går mildest talt lettere fortumlet og dybt berørt, baglæns ud af rummet for at få hele denne stærke afslutning med.

I dagene/derefter forsøger jeg at få hold på det fantastiske, jeg har oplevet i selskab med Signa og de andre performere. Først og fremmest er det jo mærkeligt at blive kastet ind i en sådan interaktion med mennesker, der egentlig befinder sig i en helt anden verden – inde i en fiktion. Hvad gør det ved ens egen person? Bliver man selv en del af fiktionen? – Kom jeg på noget sidspunkt i tvivl om, hvad der var realisme, og hvad der var illusion?

(...)

I Nika is Dead (okt. 2002) oplevede jeg at blive konfronteret med en fiktion i fiktionen, et bestemt sted i installationen bestående af flere rum i en bygning på Islands Brygge.

(...)

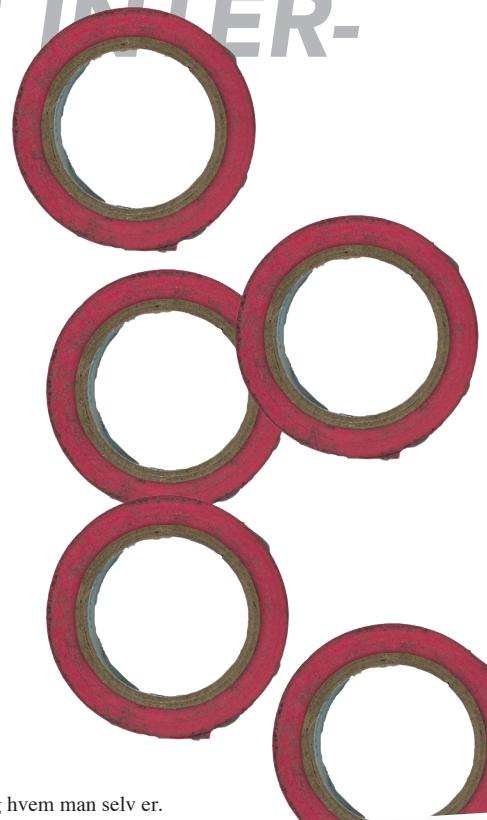
'ERDEN: DEN INTER- PLEVELSE

De enkelte rum har meget forskellig karakter og stemning. Eksempelvis findes en kold og ubehagelig hospitalsstue. Man ved aldrig rigtigt, hvad der venter og vil ske bag de mange døre. - På et tidspunkt trådte jeg ind i et "lyserødt værelse" tapetseret med det yndigste rosentapet; og derinde i det varmeste rum – forstået på flere måder - i hele installationen befandt sig to karakterer, der i klædedragt og attitude umiddelbart fik mig til at associere til et David Lynch-univers. (...)

Men gør den slags oplevelser af fælles referencer (af delte kulturelle koder og hele arsenalet af populærkultur) og indforståede udvekslinger mellem publikum og performer Signas univers mere realistisk? Nogle ville vel mene det! Andre ville vel tale om, at dette lag på lag af fiktions-henvisninger, implicit og eksplícit er et typisk postmoderne træk, som netop indikerer, at intet står til troende, at intet er som det ser ud til. Og at virkeligheden ikke findes i bestemt, definitiv form men blot som en række subjektive sansninger og fornemmelser af realitet. En af mine anderledes udfordrende oplevelser med en "Signa-karakter" fandt sted under Night Finder (april 2003). Denne installation var bemærkelsesværdig ved at finde sted i to campingvogne med tilbehør på pladsen foran Kanonhallen – i alt i 6 døgn. Stedet lignede en sigøjnerlejr, hvilket "skræmte" nogle og tiltrak andre. Installationen bød på en udforskning af magi og kvindemyter; og den ene campingvogn signalerede sort, den anden hvid magi.

(...)

I det traditionelle teater kan vi som publikum både føle med og for personerne; og vi kan holde af en karakter. Ja, ofte er det jo meningen med stykket! - Men her, i dette tilfælde kom jeg som publikum uforvarende til at udtrykke nogle følelser overfor en fiktiv person "i karakter", som jo samtidig var Signa, performeren, jeg havde fulgt med den største interesse igennem hendes arbejde. Og her befandt vi os i en realistisk situation i et intimt ansigt-til-ansigt samspil. Her smelte altting sammen; eller bør jeg snarere sige, at det, det handlede om var, at jeg for et svimlende øjeblik "glemte", hvem jeg var i virkeligheden og blev en del af fiktionen. Var det sådan det var? – Man efterlades under alle omstændigheder altid med myriader af spørgsmål til den forvirring eller lettere uro, der opstår ved de direkte konfrontationer med performerne. Og man leger interaktivt med i den gådefulde udforskning vedrørende identitet; for at forsøge at finde ud af, hvem de er,



og hvem man selv er.

Samtidig oplevede jeg i dette tilfælde det, der må være et optimalt kick for et dedikeret publikum: at få noget afgørende til at ske, at være med til at ændre handlingen, historien eller forholdet mellem nogle af karaktererne.

(...)

Signa Sørensens performanceteater-installationer udfordrer enhver skråsikker definition og skelnen mellem virkelighed og illusion, digt og løgn. De er vitale, levende, evigt foranderlige udforskninger af alle disse, livets store størrelser samt af performer-/publikums-interaktionens mange facetter, muligheder og potentialer.

Utdrag fra: Tora Augestad: Multiformatert

Norske kunstnere holder høyt nivå, men Norge har en jálete angst for dannelsen. Det hevder sanger og skuespiller Tora Augestad, som med utgangspunkt i Berlin jobber mot store deler av Europa. (...)

Av Ida Svingen Mo

- Det er stor forskjell på å være sanger og interpet (fortolker, red. anm). Sistnevnte gjelder i høyeste grad for det jeg driver på med. Jeg synger mange ulike stilarter, enten det er moderne musikk eller jazz eller en polsk vise, og jeg forsøker alltid å være en formidler fremfor sanger.

Augestad mener publikum kan bli berørt, og ikke bare imponert, hvis de selv får muligheten til å legge noe i potten.

- Jeg prøver å "tvinge" publikum til å ta stilling eller leve seg inn i en fortelling. Som ut-

øver kan jeg ikke bevege publikum dersom de ikke også ønsker å delta emosjonelt. Synger jeg for eksempel en sang om kjærlighetsbrudd, kan man ikke bli virkelig rørt om man ikke tør å kjenne på sine egne følelser knyttet til dette. Da må jeg ikke bli for privat på scenen, men gjerne personlig. Jeg prøver ikke å skildre min kjærlighetssorg, men vekke publikums erindring av sin egen. Det er i publikums møte med stoffet at magiske øyeblikk kan oppstå.

Tora Augestad har jobbet intensivt med kabaret i flere år. Hun avsluttet sin masteroppgave i kabaretsang ved Norges Musikkhøgskole i Oslo i fjor høst med en eksamenskonsert på Victoria Scene. Men nå vil hun gå andre veier.

- Jeg kommer alltid til å vende tilbake til kabarettformatet og det gode er at jeg i en alder av 50-60 år sikkert kommer til å kunne synge kabaret med enda mer overbevisning. Det hører mye livserfaring og smerte med til denne sjangeren. Nå har jeg for eksempel

lyst til å utforske popformatet.

Med ett av sine prosjekter, trioen Boa med Rolf Borch på klarinett og Tanja Orning på cello, har hun bestilt 15 poplåter fra ulike norske popkomponister, som Susanne Sundfør, Jarle Bernhoft, Trygve Seim, Rockettothesky og Hanne Hukkelberg, for å nevne noen.

- Komponistene får noe å bryne seg på fordi det er en rar besetning til den type musikk og vi får bryne oss på popformatet.

Flate strukturer

På kontinentet skal Tora Augestad fortsette å jobbe som solist i prosjekter med Klangforum Wien og Frankfurt-baserte Ensemble Modern.

- Klangforum Wien har blitt som et lite eventyr for meg. Jeg spiller jevnlig med dem og det er som å komme hjem. Det er veldig hyggelig, utfordrende og gøy.#

For ett år siden fikk Augestad innpass hos Karsten Witt Musik Management i Berlin. Det har vært avgjørende for hennes karriere på kontinentet.

- Det er et viktig og stort management som har sangere med fine karrierer og store orkestre i stallen. Det er til stor hjelp, alene fordi alt som har med kontrakter å gjøre foregår på tysk. Men i Tyskland forventes det også at du har et management i ryggen hvis du vil bli tatt seriøst. Jeg hadde aldri jobbet med Ensem-

ble Modern hvis det ikke hadde vært for dem.

Tora Augestad er fascinert over arbeidsmåten i de europeiske ensemblene.

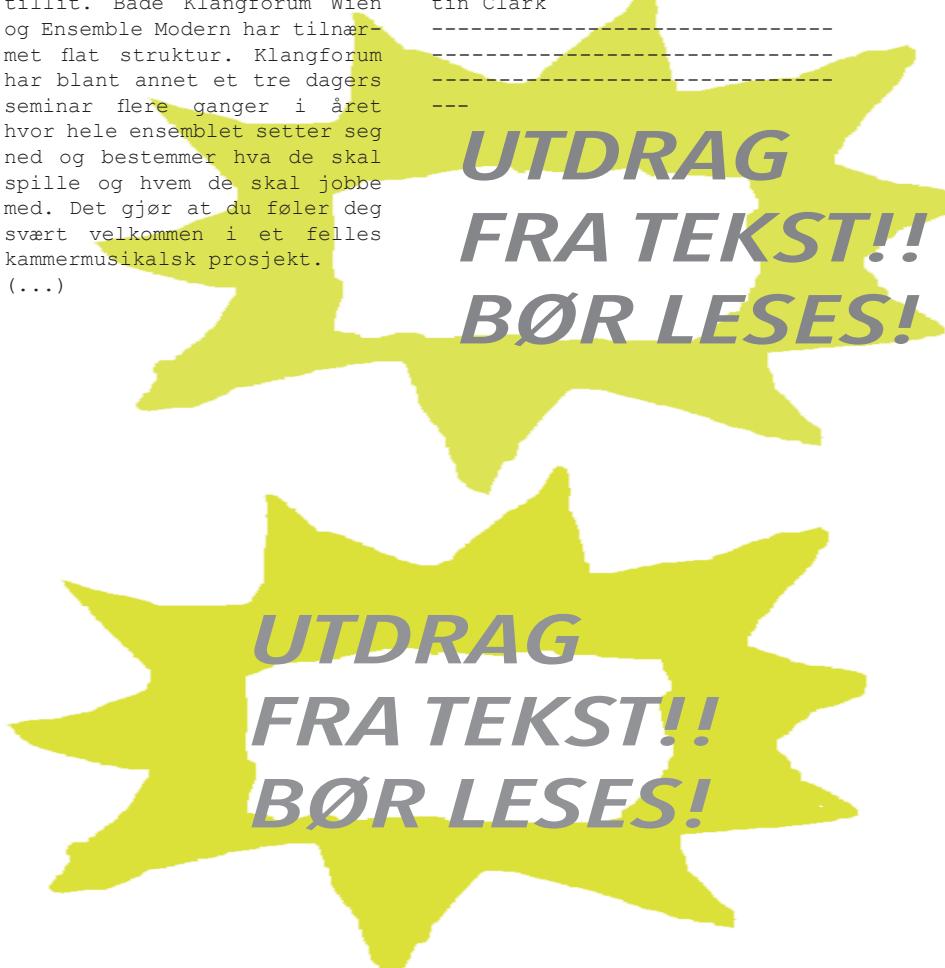
- Programmeringen deres imponerer meg. De planlegger langsigktig, har et helhetlig årsprogram og en klar profil. Takket være at man gjør samme konsert eller forestilling flere ganger blir nivået automatisk høyere. De er kritiske ved utvelgelsen av repertoar og samarbeidspartnere. Man blir ikke kastet ut i store oppgaver, men må tjene deres tillit. Både Klangforum Wien og Ensemble Modern har tilnærmet flat struktur. Klangforum har blant annet et tre dagers seminar flere ganger i året hvor hele ensemblet setter seg ned og bestemmer hva de skal spille og hvem de skal jobbe med. Det gjør at du føler deg svært velkommen i et felles kammermusikalsk prosjekt.

(...)

"Curators have traditionally come from an art history background but more often now are coming from an art practice background, and you can really see a difference in approach.

For me it is about getting as close as you can to the artist's practice and understanding that practice from a very personal point of view, the point of view of an interested audience, a viewer, not necessarily an academic or an historian." - Martin Clark

**UTDRAG
FRA TEKST!!
BØR LESES!**



Kan du beskrive din arbeid
følger du en bestemt metode

Når du har jobbet i 14 år, og gått fra prosjekt til prosjekt, hvor det neste prosjektet har oppstått i det nåværende, så er metodikken litt forskjellig og i stadig forandring. Samtidig er jeg kontinuerlig interessert i deltagelse, engasjement, og meninger, og jeg er ikke redd for konflikter, og synes uenigheter er like fruktbare som enigheter. Med konflikter så mener jeg ikke kamp og krangling, men konflikt som oppstår av et sterkt ståsted. Jeg er mer interessert i situasjoner hvor flere ståsteder snakker til hverandre enn situasjoner hvor de møtes og er enige. Det er ikke nødvendig å være enige. Metodene forandrer seg. Man blir eldre, får mer erfaring, - så er spørsmålet hvordan skal man bruke den erfaringen konstruktivt og ikke lene seg på den.

Når det gjelder Carte Blanche så tenker jeg det er viktig å finne ut hvordan kan man bygge et ensemble av danserne. Det som gjør Impure Company effektivt, er at vi har danset så mye sammen at når jeg



- ①
- ②
- ③
- ④
- ⑤
- ⑥
- ⑦
- ⑧
- ⑨

kommer inn som koreograf så trenger jeg utrolig liten tid for å få ting gjort. Jeg trenger ikke samkjøre danserne da de allerede er samkjørt - de er som et fotballteam hvor spillerne vet hvor de andre står og hvordan ballen blir spilt ut. Spørsmålet er hvordan man kan jobbe med Carte Blanche, med 12 dansere, på en måte som gjør at de også sitter inne med dette.

Tror du det er sånn nå, at de begynner på null hver gang?

Jeg tror, men jeg vet ikke. Jeg er ikke interessert i å kritisere det som har vært, men jeg tror man i dag har kommet til et sted hvor koreografens visjon er satt høyest, og det har jeg ingen tro på. Jeg mener jo at jeg er en dominant koreograf, selv - jeg tror på koreografi, jeg tror på koreografens funksjon, jeg tror på koreografens enerådighetsrett, hvis du skjønner. Jeg tror ikke på kollektivet som sådan. Men jeg tror samtidig at kollektivet må oppstå, det må jobbes med, og det må posisjonere seg. Ting blir ikke kollektivt fordi man sier man skal jobbe kollektivt. Hierarkier oppstår, og så må man bryte ned hierarkiene. Det jeg prøver å si er at ideen om koreografens enerådighetsrett blir feil i dag. Det finnes ikke geniale enkeltmennesker lenger. Og dette viser til Carte Blanches potensial som en gruppe med 12 utrolige dansere som jobber ekstremt hardt, og som jobber hver dag.

Til sammenligning: Når vi fikk basisfinansiering med Impure Company så dreide den første diskusjonen seg om hvorvidt vi alle skulle jobbe fulltid. Spørsmålet var kan noen av oss jobbe fulltid? Er danserne i det frie feltet trent for hverdager i samme prosjekt? Mange går fra prosjekt til prosjekt og jobber i perioder ~~merre~~ enn fulltid, men hva betyr det for en danser å gå på jobb hver dag til samme prosjekt? For koreografer som er invitert til å jobbe med Carte Blanche nå, så må man huske at det er det de driver med hele tiden. I det frie feltet, hvor man har et prosjekt over to

måneder, er situasjonen en helt annet. Da kan du pushe deg som utøver, og hvis du blir syk stiller du likevel på jobb. Gjengen i Carte Blanche, derimot, skal være på jobb hver dag hele året. Arbeidsdagen er fra halv ti til halv fem. Først har de klasse, så har de 15 minutters pause, og den lengste pausen er lunsj på 45 minutter. De er hardtarbeidende mennesker som jobber som faen.

Jeg tenker mye på hvordan det er å bringe inn en koreograf med klare visjoner i møte med et kompani som består av individer som er så tydelige på hva de jobber med og hva de er opptatt av. Er det mulig at disse ulike visjonene blir til et konstruktivt møte og at det kommer noe fruktbart ut av det, eller må det alltid være slik at koreografen setter premissene? Koreografe vil jo også møte premisser satt av andre? Eller...?

Det vil med andre ord handle mye om forarbeid - hvilken informasjon får den inviterte koreografen?, har man et forprosjekt hvor man blir kjent?, osv. Dessuten, hvilke personer blir invitert?, og hva er de opptatt av? Hvordan blir avgjørelser tatt? Igjen er vi tilbake til kommunikasjon. Det er kommunikasjon det handler om.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

fra Nelly Winterhalder,
MASTERTEKST
RIVNING



MANNEN OVER SEKSTI
er enig i det.

DEN UNGE MANNEN
har et tydelig oppdrag, vi -

DEN UNGE KVINNEN
KVINNEN OVER SEKSTI

DEN UNGE KVINNEN

DEN UNGE MANNEN

MANNEN OVER SEKSTI
et veldig gammelt bilde.

DEN UNGE MANNEN

MANNEN OVER SEKSTI

Noen vakre bilder. Jeg

Vi har et oppdrag, vi

Dette her for eksempel.

Det er datteren min.

Hun er et barn, her.

Du har en datter?

Det er et gammelt bilde,

Hun står på et tau.

Langt oppe.

KVINNEN OVER SEKSTI

Lengre.

MANNEN OVER SEKSTI

Veldig langt oppe.

DEN UNGE KVINNEN

Luften er tynn, her
oppe, som om jeg kan fly på pusten min, stillheten
kan bære armene mine, jeg brer meg og svever, tau-
et er gjennomsiktig, et lite skritt, tauet vingler, hun ler
og verden vingler, en mann eller to, en kvinne kan-
skje, der nede, prikkene der, eller andre, bekymret
muligens eller sint, et nei fra det fjerne.

KVINNEN OVER SEKSTI

Kom ned med en
gang, Lise, det er altfor -

DEN UNGE KVINNEN

Forlokkende, himme-
len er hvitere her oppe, blå bare nedenfra, her oppe
er verden, tauet ikke, føttene bare, lykken vakler,
vakkert, hun lever.

KVINNEN OVER SEKSTI

Og jeg ser at hun fal-
ler, min lille jente faller.

... weil diese Installation kein klassisches Theaterstück ist: Über Narrative spaces

← TITTE

Thomas Oberender

← SKREI
WRIT
GESCHA

Mona El Gammal nannte ihr "Haus Nummer Null" eine "Zeit- und Rauminstalation". Zwar war die dystopische Zukunftshypothese der jungen Szenografin im Mai 2014 beim Berliner Theatertreffen zu sehen, hätte so aber auch Teil einer Kunstausstellung sein können. Keine Schauspieler treten auf. Der Darsteller ist ein Haus, eine Überlebensstation. Gemeinsam mit ihrem Team hat Mona El Gammal einen geräumigen Kiosk aus den 1960er Jahren an der Ost-Berliner Karl Marx Allee in das letzte Refugium einer mysteriösen Frau N. verwandelt. Obgleich der Besucher ihr nie begegnet, ist sie durch verschiedene Objekte, die von ihrer Biografie künden, ständig anwesend. Aber nicht nur sie. Tatsächlich entdeckt der Besucher Belege für die Präsenz eines totalitären Regimes mit dem obskuren Namen "Institut für Methode" (IFM) und zugleich auch einer geheimen Untergrundorganisation ("Das Rhizomat"), die am Ende mit ihm Kontakt aufnimmt.

"Haus Nummer Null" © Pauline Fabry Wenn man sich Mona El Gammals Geschichte als herkömmliches Theater vorstellen würde, so zeigt die erste Szene eine efeubewachsene Gartenmauer und darin eine unscheinbare Tür. An der Tür klingelt jemand. Dieser Jemand ist man selbst. Und alles, was jetzt passiert, kann nur geschehen, weil diese Installation kein Theaterstück ist. Die Tür öffnet sich. Statt aber im Theatersessel darauf zu warten, dass die Szene wechselt, kann man nun durch das Tor hindurchgehen. Danach passiert man einen dahinter liegenden Hof und an dessen Ende kommt man zur Eingangstür

eines Gebäudes, durch die man ein frei begehbares Set betritt: Da ist zunächst eine Desinfektionsschleuse, für die es genaue Benutzungsanweisungen gibt, eine Aufbewahrungsstation für Schutzzüge, danach kommen Lichtkorridore, Dusch- und OP-Räume, Büros, Labore mit rätselhaften Testanordnungen, hinter einem Mauerdurchbruch wird ein scheinbar privater Arbeitsraum sichtbar, etwas weiter eine Schlafkammer und durch eine fast unsichtbare Tür betritt man dann unvermittelt wieder die Welt draußen und steht etwas benommen und verwirrt auf der Straße, im grellen Sonnenlicht und ist unsicher, welche Welt unwirklicher ist.

Tastende Annäherung
Räume, so zeigt Mona El Gammals Installation, können Geschichten erzählen wie Schauspieler. Die Räume selbst sind Darsteller eines Geschehens, das sich in ihnen über Atmosphären und Indizien zu erkennen gibt, ganz so als würde man nicht Kunsträume betreten, sondern Tatorte. In ihnen wird alles, was hier unverdächtig und achtlos an seinem Platz liegt, zum Schaustück und Indiz. Ich fühle mich an die szenische Installation Nächte unter Tage von Christian Boltanski erinnert, die er für die Ruhrtriennale 2005 eingerichtet hat. Allerdings spielten in ihr Darsteller kafkaeske Szenen, oft wortlos in der Regie von Andrea Breth. Auch diese Räume

L / TITLE / TITEL
erzählten eine Geschichte durch Artefakte, ähnlich wie in Bret Baileys Ausstellung Exhibit B, die stumme Menschen wie Skulpturen in "sprechenden" Environments präsentierte. Mona El Gammal zeigt die Geschichte ihrer Figur wie der Schriftsteller W.G. Sebald es tat - sie lässt den Besucher deren Lebenswege abgehen, seine Hinterlassenschaften in die Hand nehmen und ihre Zeit anhand der physischen Dinge begreifen. Es ist ein melancholisches Verfahren - alles wird konstatiert, aber an dem, was sich vollzieht, ist nichts zu ändern.

Ist das noch Theater? Mona El Gammal hat alle 20 Minuten je einen Besucher in ihre verlassene Raumstation gelassen - die Erfahrung der tastenden Annäherung an die Geschichte einer Frau, die uns immer näher rückt, je mehr sich ihre fremde Welt erschließt, braucht den Fährtenleser, der sich mit aller Aufmerksamkeit in einer verwirrenden, unklaren Situation

DET AV/
TEN BY/
RIEBEN VON

- BODYTEXT /
FLIEßTEXT

Ausstellung gehen. Aber er wird doch ständig überwacht und ermahnt, wenn er z.B. fotografiert. Sein selbst gesuchter Weg wird durch leichte Manipulationen der Geräuschkulisse und Beleuchtung dezent gelenkt. Denn hinter den Kulissen sitzt ein dreiköpfiges Team in einem Steuerraum, das alle zufälligen Ereignisse wie Radioansagen oder Telefonklingeln punktgenau einspielt. Auch wenn es keine Schauspieler gibt, ist das Ein- und Vorspielen einer ganzen Reihe von narrativen Elementen vielleicht doch ein Hinweis darauf, dass es sich hier um eine Performance handelt, ein "Theater der Dinge", um ein Konzept von Claes Oldenburg zu zitieren.

orientiert. Die Theaterwissenschaftlerin Barbara Gro-nau hat beschrieben, dass einer der wesentlichen Unterschiede zwischen einer Aufführung und einer Ausstellung der ist, dass in einer Ausstellung die Zeit dem Besucher gehört, hingegen sie im Theater durch die sukzessive Entfaltung der Handlung in ihrem Vergehen vom Werk bestimmt wird. Durch die Räume von Mona El Gammal kann der Besucher so frei wie durch eine

hva dagsaktuelle skuespillerferdigheter er, og hva en skuespiller trenger å trenne.
- Gianluca Lumiento

- For meg handler drama nettopp om dette potensialet til handling. Det er disse mulighetene som skaper spennin i et film- eller teaterdrama. Vi vet ikke hva som kan skje, hvordan det skjer, hva som skal til for at det skjer, eller når det skjer. For at dette potensialet skal oppleves reelt, for at vi som publikum skal kjenne faren, må skuespillerne åpne seg for dette potensialet, utsette seg for det. Og lære seg andre strategier enn de vanligvis bruker. Det blir vanskelig å spille en forfører hvis du ikke aner noe om hva slags strategier som trengs for å forføre. - Gianluca Lumiento

- Jeg følte at skuespillerpedagogikken og språket om skuespillerkunst var gammeldags. At de teknikker og metoder vi lærte, bare gjenskaper en viss estetikk. Jeg savnet en presis definisjon på

2 akt:

INTROSCENE - s. 40

FELLESSCENE PÅ BÅTEN 1 - s. 41

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8
- 9
- 10

Kunnskaper & ferdigheter
for et postdramatisk teater

CORNERTEATERET