

De politiske gruppeteatrene i Norge

Estetisk-politiske virkemidler og kollektive praksiser: Svartkatten, Pendlerne, Hålogaland Teater, Perleporten og Tramteatret

Anna Blekastad Watson

Avhandling for graden philosophiae doctor (ph.d.)
Universitetet i Bergen
2021

UNIVERSITETET I BERGEN



De politiske gruppeteatrene i Norge

Estetisk-politiske virkemidler og kollektive praksiser:
Svartkatten, Pendlerne, Hålogaland Teater, Perleporten og
Tramteatret

Anna Blekastad Watson



Avhandling for graden philosophiae doctor (ph.d.)
ved Universitetet i Bergen

Disputasdato: 19.02.2021

© Copyright Anna Blekastad Watson

Materialet i denne publikasjonen er omfattet av åndsverkslovens bestemmelser.

År: 2021

Tittel: De politiske gruppeteatrene i Norge

Navn: Anna Blekastad Watson

Trykk: Skipnes Kommunikasjon / Universitetet i Bergen

INNHOOLD

INNHALDSFORTEGNELSE	3
FAGMILJØ.....	6
TAKK TIL	7
AVHANDLINGENS FORM.....	8
ABSTRACT	12
PUBLIKASJONSLISTE	15
1. INNLEDNING.....	16
2. MITT MATERIALE	21
2.1 LITTERATUROVERSIKT.....	21
2.1.1 Primærkilder.....	21
2.1.2 Tidsskrift	27
2.1.3 Fjernsynsreportasjer og barne-tv-serier.....	30
3. METODE	32
3.1 HISTORIOGRAFI	32
3.1.1 Teaterhistoriografi – et gjenstandsproblem?	33
3.1.2 Hvordan definere hva politisk gruppeteater er?	35
3.1.3 Hvem sin historie skal fortelles, og hvilken tidshorisont er det tale om? – en problemorientert tilnærming.....	39
3.2 INTERVJU/SAMTALE	42
3.2.1 Hvordan har jeg utført intervjuene?.....	42
3.2.2 Hva er problematisk med å bruke muntlige kilder?	44
3.2.3 Hvordan utføre kildekritikk av muntlige kilder?	47
4. POLITISK-ESTETISKE PERSPEKTIVER.....	50
4.1 DE POLITISKE OG IDEOLOGISKE FORUTSETNINGENE FOR DE ESTETISKE UTTRYKKENE	50
4.1.1 Brytninger mellom Sosialistisk Folkeparti og ml-bevegelsen	54
4.1.2 Ny-anarkistene og ml-bevegelsen	56
4.1.3 Brytninger mellom klassisk anarkisme og de motkulturelle.....	57
4.1.4 Gruppeteatrenes venstrepolitiske ståsted	60
4.2 KOLLEKTIVE FORMER I DET POLITISKE TEATRET.....	61
4.3 DE POLITISKE GRUPPETEATRENE I NORGE – BEGYNNELSEN.....	65
4.4 ET EKKO AV BRECHT-LUKÁCS DEBATTEN I NORSK POLITISK TEATER	74
4.4.1 Brecht versus Lukács – Modernisme versus sosialrealisme	78
4.4.2 Estetikkdebattens betydning i Norge på 1930-tallet	83

4.4.3	Den norske Brecht-Lukács debatten på 1970-tallet	92
4.4.4	En folkelig estetikk?	93
4.4.5	Stockholmsprotokollen.....	99
4.4.6	Perleporten – upåvirket av estetikkdebatten?	106
4.4.7	Skiftet fra sosialrealisme til det folkelig-teatrale.....	109
4.4.8	Tramteatret og Stockholmsprotokollen	111
4.4.9	Tramteatrets estetiske forbilder – fra Brecht til Fo.....	113
4.4.10	Innhold over form	117
4.5	DE POLITISKE GRUPPETEATRENE I NORGE – OG DERES KULTURPOLITISKE ETTERVIRKNING	121
4.5.1	Rammebetingelsene for de politiske gruppeteatrene.....	121
4.5.2	De politiske gruppeteatrene ‘som ble vekk’	124
4.5.3	Begynnelsen på slutten for gruppeteatrene i Norge	133
4.5.4	Gruppeteatret videreført i nye og gamle konstellasjoner	139
4.6	DET NYE POLITISKE TEATRET	146
4.6.1	Fiksjon og autentisitet i dokumentariske teaterpraksiser på 2000-tallet.....	150
4.6.2	Mediestrategier i dokumentarteater	153
4.6.3	Dokumentarisk teater og det didaktiske	156
4.6.4	Nordting.....	159
4.6.5	Ways of Seeing	172
5.	KONKLUSJON.....	183
6.	ARTIKKELSAMLING	189
	ARTIKKEL 1: NORWEGIAN POLITICAL THEATRE IN THE 1970S: BREAKING AWAY FROM THE 'IBSEN TRADITION'.....	193
	ARTIKKEL 2: 'A GOOD NIGHT OUT': WHEN POLITICAL THEATRE AIMS AT BEING POPULAR–OR HOW NORWEGIAN POLITICAL THEATRE IN THE 1970S UTILIZED POPULIST IDEALS AND POPULAR CULTURE IN THEIR PERFORMANCES.....	209
	ARTIKKEL 3: DOKUMENTARTEATER, HYPERTEATER OG HVERDAGS-EKSPERTER: I NORSK POLITISK TEATER1930-2017.....	245
	ARTIKKEL 4: PERLEPORTEN – ET «POST-BRECHTIANSK» TEATER?	261
7.	APPENDIKS	291
7.1	INTRODUKSJON AV SAMTALEPARTNERNE.....	291
7.2	INTERVJUGUIDE/INFORMASJONSBREV	294
7.3	SAMTYKKE TIL TRYKKING AV TRANSKRIBERT INTERVJU	296
7.4	BIOGRAFIER OG TRANSKRIBERTE INTERVJU	297
7.4.1	Sigurd Haugen	297
7.4.2	Helge Jordal	309
7.4.3	Janken Varden.....	335

7.4.4	Klaus Hagerup	353
7.4.5	Liv Aakvik	379
7.4.6	Terje Nordby	401
7.4.7	Karl Hoff	415
LITTERATURLISTE (KAPPEN).....		429

Fagmiljø

Arbeidet med denne avhandlingen har foregått fra og med høsten 2013 til og med sommeren 2020, ved Teatervitenskap på Institutt for litterære, lingvistiske og estetiske fag (LLE), Det humanistiske fakultet ved Universitetet i Bergen (UiB). Min hovedveileder har vært professor Knut Ove Arntzen ved UiB og min biveileder har vært lektor Stig Jarl ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab ved Københavns Universitet (KU).

Takk til

Denne avhandlingen hadde ikke blitt til uten mine samtalepartnere: fra Nationaltheatrets oppsøkende teater: Sigurd Haugen, Helge Jordal, Janken Varden, Truls Kwetzinsky og Margrethe Aaby. Fra Perleporten Teatergruppe: Karl Hoff og Birgit Christensen, sammen med dramalæreren til Perleporten, Maja Lise Rønneberg Rygg. Fra Tramteatret: Terje Nordby og Liv Aakvik, og fra Hålogaland Teater: Klaus Hagerup og Helge Jordal. Jeg vil også takke Saltkompagniet ved Elsa Kvamme, og dramatikeren Siri Broch Johansen, for fine samtaler som setter det norske politiske teatret i et videre perspektiv. I tillegg vil jeg takke andre sparringspartnere som har gitt meg verdifulle innsikter og dokumenter: Trine Falch, Ingvild Bræin, Henriette Harbitz, Evelyn Holm og Melanie Fieldseth.

Takk til Annelis Kuhlmann som tross smerter og en brukken arm gav meg en spennende og utfordrende mesterklasse. Mine varmeste takksigelser går til mine to vidunderlige og tålmodige veiledere, Knut Ove Arntzen og Stig Jarl, og et godt fagmiljø ved teatervitenskap i Bergen, hvor Keld Hyldig, Ragnhild Gjefsen og Linnea Reitan Jensen har bidratt med mange konstruktive innspill i løpet av prosessen. Judith Dybendal har kommet med språklige kommentarer og forslag som jeg verdsetter høyt!

Sist, men ikke minst vil jeg takke min familie for deres varme omtanke og støtte, min kjære partner Álvaro Seiça, og mine foreldre Liv og Dave Watson. Til sist til min datter Sofia, som smelter våre hjerter og gjør at alt strevet er verdt det, til slutt.

Avhandlingens form

Avhandlingen inneholder tre deler: *kappen*; som oppsummerer og kontekstualiserer artiklene, artiklene i seg selv, og *appendiks*; en samling av avhandlingens dokumentasjon og bakgrunnsmateriale.

Kappens tre deler er organisert i åtte kapitler. Det aller første kapittelet er unummerert og består av formelle elementer som forord, sammendrag og redegjørelse for avhandlingens form. Første kapittel består av avhandlingens innledning. Andre kapittel er litteraturoversikten. I det tredje kapittelet redegjør jeg for metodene jeg har benyttet, hvor det teaterhistoriografiske perspektivet står sentralt.

I *kapittel fire* belyser jeg de politisk-estetiske perspektivene til gruppeteatrene, og hvordan disse samspiller med gruppeteatrenes valgte styringsform. For å få frem den ideologiske konteksten til de ulike politiske gruppeteatrene har jeg tatt utgangspunkt i brytningene mellom de ulike politiske miljøene gruppene tilhørte. Den mest fremtredende brytningen ligger mellom ml-bevegelsen og de ulike ny-anarkistiske og motkulturelle miljøene. I *delkapittel 4.1* viser jeg til de nevnte brytningene når det gjelder ideologi, men også når det gjelder de ulike politiske grupperingenes foretrukne form og politisk-estetiske uttrykk. I *delkapittel 4.2* og *4.3* søker jeg å definere hva som menes med kollektive former, og behandler den nordiske og norske konteksten for kollektive former i teatret. I *delkapittel 4.4* gir jeg en historisk-estetisk gjennomgang av debatten om det politiske i kunsten, slik det kommer til uttrykk i Brecht-Lukács-debatten, og dens resepsjon i Norge både på 1930- og 1970-tallet. Debatten dreier seg om tolkninger av realismen i relasjon til det politiske teatret, og jeg viser hvordan de fire politiske gruppeteatrene relaterer seg til denne estetikkdebatten. *Delkapittel 4.5* ser på de økonomiske rammebetingelsene for de fire gruppeteatrene, og her vektlegger jeg bevilgningspolitikken for gruppeteatrene, da særlig i tilknytning til de frie gruppene i Norge på 1970- og 1980-tallet. I siste del av *kapittel fire* (4.6) trekker jeg frem det politiske teateret i samtiden, med vekt på forestillingene *Nordting* (2014 - pågående) og *Ways of Seeing* (2018).

Kapittel fem inneholder kappens konklusjon. *Kapittel seks* består av artikkelsamlingen hvor artiklene er vedlagt. Innad i artiklene, benyttes den originale pagineringen fra utgivelsene i de ulike tidsskriftene.

Kappens syvende kapittel (appendiks) inneholder transkripsjoner av mitt primære materiale – intervjuer med aktører innenfor de politiske gruppeteatrene i Norge på 1970-tallet. Jeg har intervjuet ti aktører som på ulike vis er tilknyttet de politiske gruppeteatrene på 1970-tallet. Fra Nationalteatrets oppsøkende teater har jeg snakket med regissør Janken Varden, teatermusiker Sigurd Haugen og skuespiller Helge Jordal. Fra Hålogaland Teater (HT) har jeg intervjuet Klaus Hagerup som var skuespiller og dramatiker der og regnes som del av den første generasjonen ved teatret. Helge Jordal har også vært skuespiller ved HT. Jordal reiste opp i 1977, og regnes som del av den andre generasjonen ved HT. Fra Tramteatret har jeg snakket med Liv Aakvik og Terje Nordby. Mens jeg fra Perleporten Teatergruppe har jeg intervjuet Karl Hoff og Birgit Christensen. I tillegg har jeg intervjuet Evelyn Holm som var aktiv i det anarkistiske miljøet rundt Perleporten Teatergruppe, og dramalæreren til Hoff og Christensen; Maja Lise Rønneberg Rygg. Jeg har imidlertid ikke fått tillatelse til å trykke samtlige intervju, og dermed trykkes kun de det er gitt tillatelse til. Hvert intervju blir introdusert av en kort biografi.

Kapittel åtte inneholder litteraturlisten, hvor referanser til selve kappen står, mens artiklene har sine egne litteraturlister. Dette innebærer at det kun er kildene som er direkte benyttet i kappen som fremkommer i litteraturlisten i åttende kapittel. Jeg har benyttet APA 6th som referansestil for å angi mine kilder.

I utgangspunktet er avhandlingen artikkelbasert. De fire artiklene kan i hovedsak ses som nærstudier av ulike aspekter ved de fire nevnte gruppeteatrenes politiske estetikk, mens kappen kan ses som den historiske kontekstualiserende rammen rundt artiklenes nærstudier. Imidlertid er kappen omfangsrik da den består av både historisk kontekstualiserende deler og redegjørelser for ulike politisk-estetiske diskurser, og i tillegg inneholder forestillingsanalyser og primærkilder i form av transkriberte intervjuer. Alt dette gjør at avhandlingen kan ses som en hybridform, mellom en monografi som er en «studie som på uttømmende måte behandler et vitenskapelig emne», og en artikkelbasert avhandling, hvor kappen kun har som mål å redegjøre for en sammenheng mellom artiklene (NAOB, 2020; NTNU, 2020).

Jeg vil nå gi en kort redegjørelse av avhandlingens fire artikler.

Den første artikkelen, «Norwegian Political Theatre in the 1970s: Breaking Away from the 'Ibsen Tradition'» (2016), omhandler de to frie gruppeteatrene, Perleporten Teatergruppe og Tramteatret. Artikkelen drøfter hvordan deres produksjoner *Faren satt på første benk, moren satt på annen og Knoll & Tott på galleri og lo så bare faen (Knoll & Tott)* (1975) og *Deep Sea Thriller* (1977) bidro til å bryte med den rådende teaterestetikken i norsk teater på 1970-tallet. Særlig gjennom sin bruk av kabaretdramaturgi brøt de med det konvensjonelle teateret, som kan ses i lys av «Ibsen-tradisjonen» i norsk teater.

Den andre artikkelen, «'A Good Night Out': When Political Theatre Aims at Being Popular, Or How Norwegian Political Theatre in the 1970s Utilized Populist Ideals and Popular Culture in Their Performances» (2017), tar for seg Hålogaland teaters *Det e her æ høre tel* (1973) sammen med Tramteatrets virke, og ser dette i sammenheng med ulike teorier om populærkultur. Et sentralt funn i denne artikkelen er hvordan Hålogaland Teater (HT) var direkte påvirket av sosialistisk populisme i utviklingen av HT som et «folketeater».

Artikkel nummer tre, «Dokumentarteater, Hyperteater og hverdags-eksperter i norsk politisk teater» (2017), drøfter dokumentarteaterformen i Norge i tre perioder, da henholdsvis på 1930-, 1970- og 2010-tallet, og redegjør for hvordan denne formen særlig har blitt benyttet innenfor politisk teater. I artikkelen legger jeg særlig vekt på følgende norske produksjoner: Gunvor Sartz og det Sociale Theaters – *§245* (1930), Nationaltheatrets Oppsøkende Teaters – *Svartkatten* (1971), *Pendlerne* (1972), og Morten Traaviks – *Århundrets rettssak* (2017). De ulike periodene og produksjonene ser jeg i lys av samtidige europeiske produksjoner og politisk-estetiske teorier, med særlig vekt på produksjoner og teorier av Erwin Piscator, Bertolt Brecht og Rimini Protokoll. Jeg diskuterer Jacques Rancières og Nicolas Bourriauds teorier rundt deltakende teater og relasjonell kunst, og ser hvordan de norske eksemplene faller innunder disse begrepene, samt om/eller hvordan gruppene benytter seg av hverdags-eksperter og hyperteateret i sine oppsetninger.

Den fjerde artikkelen, «Perleporten – et post-brechtiansk teater?» (2020), fokuserer spesielt på Perleporten Teatergruppe og deres estetikk. Den undersøker deres produksjoner i lys av teorier og teater knyttet til de anarkistiske bevegelsene i Norge. I artikkelen søker jeg å se sammenhengen mellom Perleportens tilhørighet til de anarkistis

og motkulturelle miljøene og hvordan det kom til uttrykk i deres teaterforestillinger og teatral aksjoner. I tillegg setter teksten teateret deres i sammenheng med andre teatergrupper og regissører som arbeider ut fra en anarkistisk visjon og med en løsrevet og fragmentert dramaturgi. I denne sammenheng trekker jeg frem The Living Theatre og Heiner Müllers arbeid med en fragmentert dramaturgi i hans senere oppsetninger. Artikkelen er den første lengre akademiske teksten som behandler Perleporten Teatergruppes produksjoner og særegne anarkistiske estetikk.

Abstract

The dissertation: «*De politiske gruppeteatrene i Norge – Estetisk-politiske virkemidler og kollektive praksiser: Svartkatten, Pendlerne, Hålogaland Teater, Perleporten og Tramteatret*» has as its main research focus the collectively run political theatre groups in Norway during the 1970s. The four groups analysed are *Nationaltheatrets oppsøkende teater, Hålogaland Teater, Perleporten Teatergruppe* and *Tramteatret*. The study is timely due to the lack of research within Norwegian theatre historiography on political group theatre and these particular four groups. It contributes to research in the field by adopting a new perspective on the political group theatres in Norway and by focusing on theatrical strategies within their performances, as well as seeing these strategies as a form of political aesthetics.

The political theatre of the 1970s is contextualised through a theatre historiographical lens where the political aesthetics are viewed as recurring in waves. Through my research I have identified three waves of political theatre, the first starting in Soviet Union during the post-1917 revolution, a theatre movement that spread worldwide, and reached Norway in the 1930s. The second wave is connected to the May 1968 student uprising, which unfolded on Norwegian stages in the 1970s. The latest wave, which is currently being staged in Norway, is generally understood to have emerged in the wake of the 2008 financial crisis. However, this last movement truly peaked in Norway in the mid to late 2010s, with the performances *Nordting* (2014) and *Ways of Seeing* (2018). I give examples of Norwegian theatre companies and theatre productions in all the three waves of political theatre, both in the article “Dokumentarteater, Hyperteater og hverdags-eksperter: i norsk politisk teater” (2017), and in the last chapter of the “kappe”.

The study is developed around four articles. These four articles are case studies on the performances and the cultural contexts in which the four mentioned theatre groups operated when creating political theatre. The first article, «Norwegian Political Theatre in the 1970s: Breaking Away from the ‘Ibsen Tradition’» (2016), compares the aesthetics of the two independent group theatres *Perleporten Teatergruppe* and *Tramteatret* in relation to the dominant aesthetic tradition of Ibsen realism within institutional theatre in Norway. The article demonstrates how *Perleporten* and *Tramteatret* broke away from the Ibsen tradition by making theatre which was influenced by the workers’ theatre tradition and the “red revues”, and by using cabaret dramaturgy, montage and bricolage in their performances.

The second article, entitled «'A Good Night Out': When Political Theatre Aims at Being Popular, or How Norwegian Political Theatre in the 1970s Utilized Populist Ideals and Popular Culture in Their Performances» (2017) addresses political theatre in Norway during the 1970s in connection to theories of popular culture, and against the background of the Norwegian socialist-populist movement that was formed as a leadup to the Norwegian ECC (EU) referendum in 1972. This movement had a concrete impact and influence on *Hålogaland Teater* (HT). While *Tramteatret*, only catching the tail wave of this movement, decided to use strategies of popular culture in the sense of pop culture, HTs methods differed because they used a strategy that can be seen more in the line of a didactic and folk cultural theatre. In this article I draw upon various theories on popular culture, with a focus on the theories of Theodor Adorno, Bertolt Brecht and Antonio Gramsci.

In the third article, «Dokumentarteater, Hyperteater og hverdags-eksperter – i norsk politisk teater» (2017) (Documentary Theatre, Hyper Theatre and Everyday Experts – in Norwegian Political Theatre), I have widened the historical scope, comparing political theatre in Norway from three distinct periods: the 1930s, 1970s and 2010s. By comparing the performances of Gunvor Sartz and det Sociale Theater – §245 (1930), Nationaltheatrets Oppsøkende Teater – *Svartkatten* (1971), *Pendlerne* (1972) and Morten Traavik – *Århundrets rettssak* (2017), I identify similarities and differences in the adopted methodologies of political documentary theatre in Norway. In this article I draw upon the theories of Derek Paget and Claire Bishop in defining how the political theatre in Norway is a part of a “broken tradition”. This concerns theatre that emerges in connection with specific political crises and revolutionary moments, for example during the Russian Revolution, in connection with the student rebellions in 1968, and in the aftermath of the 2008 economic crisis. In this article I draw upon theories on documentary theatre and relational aesthetics by Derek Paget, Carol Martin, Nicolas Bourriaud and Claire Bishop.

The fourth article, «Perleporten – Et post-brechtiansk teater?» (2020) (Perleporten – a post-Brechtian Theatre?), focuses solely on Perleporten’s theatre in relation to their anarchist political approach. The theatrical strategies of combining a fragmented form with a desire for the audience to think for themselves made Perleporten’s political theatre at odds with the majority of the Norwegian political theatre groups at the time. Perleporten’s performative use of fragmented narratives, montage and bricolage, in which the group aimed at connecting the format of their plays with their political ideals, can be seen as a manifestation of Marshall McLuhan’s dictum “the medium is the message”. Due to the seemingly singularity of Perleporten Teatergruppe in the Norwegian context, I have chosen to compare the theatre group with theatre groups and *auteurs* with similar political ideologies and aesthetic approaches in other nations. In particular I compare Perleporten’s aesthetics

with The Living Theatre's direct acting approach and with Heiner Müller's post-Brechtian theatre aesthetics.

The four articles are contextualized by a summary (*kappe*), which foregrounds the specific political aesthetic strategies of the four theatre companies. Firstly, I locate the companies in relation to other political group theatres in Scandinavia, Europe and the USA, by comparing their democratic working methods and strategies with the approaches of the Norwegian groups. Secondly, I investigate the companies' choice of utilizing either cabaret dramaturgy or social realism in their performances, which can be contextualized through the reception of the Brecht-Lukács debate on modernism within the arts in Norway. I show how the debate was differently picked up, utilized and understood by various political theatre groups in Norway during the 1930s and the 1970s. I contextualize Nationaltheatrets oppsøkende teater, Hålogaland Teater, Perleporten Teatergruppe and Tramteatret by looking at the impact of the cultural policies in Norway during the 1970s and 1980s on their work. This approach highlights how the groups' demise was influenced especially by the cultural policies of the time; how the turn towards visual dramaturgy and "project theatre", in connection with postmodernism, changed the theatre landscape and how the independent theatre groups were evaluated by the funding bodies in Norway, during the late 1980s and 1990s. Lastly, I connect the two previous movements of political theatre in Norway with the current movement, by making an in-depth analysis of the political aesthetic strategies of two contemporary theatre performances: *Nordting* (2014) by Amund Sjølie Sveen and *Ways of Seeing* (2018) by Pia Maria Roll.

The study's main contribution to the field of Norwegian theatre historiography lies in the connection between the political aesthetics of the theatre companies in question, and their aimed impact on society, in what way their aesthetics was influenced by the agitational theatre of the 1930s, in addition to their impact on the current wave of political theatre in Norway.

Publikasjonsliste

- Artikkel 1 /** Watson, A. (2016).
«Norwegian Political Theatre in the 1970s: Breaking Away from the 'Ibsen Tradition'»
Nordic Theatre Studies, 28(1), 50-63.
<http://dx.doi.org/10.7146/nts.v28i1.23972>
- Artikkel 2 /** Watson, A. (2017).
« 'A Good Night Out': When Political Theatre Aims at Being Popular, Or How Norwegian Political Theatre in the 1970s Utilized Populist Ideals and Popular Culture in Their Performances»
Nordic Theatre Studies, 29(2), 87-119.
<http://dx.doi.org/10.7146/nts.v29i2.104615>
- Artikkel 3 /** Watson, A. (2018).
«Dokumentarteater, Hyperteater og hverdags-eksperter: i norsk politisk teater»
Peripeti: tidsskrift for dramaturgiske studier, 27/28, 142-155.
- Artikkel 4 /** Watson, A. (2020).
«Perleporten – et post-brechtiansk teater?»
Teatervitenskaplige studier

Artiklene i denne avhandling trykkes etter avtale med de overnevnte tidsskriftene.

1. Innledning

Høsten 2013 startet jeg på mitt doktorgradsprosjekt om de politiske gruppeteatrene i Norge.

I den tidlige fasen av arbeidet satte min veileder Knut Ove Arntzen meg i kontakt med Trine Falch som våren 2011 hadde satt opp forestillingen *Almannateater* sammen med skuespillerne som startet Hålogaland Teater i 1970/71. Vi satt en oktoberkveld i 2013 på Olympen i Oslo og snakket om hennes forhold til politisk teater.

Trine Falch hadde valgt ut Olympen, populært kalt «Lompa», til dette møtet fordi det der sitter mye teaterhistorie i veggene. Olympen var et klassisk kabaretteater for arbeiderklassen på Oslos østkant. Vi møttes på «Lompa» en oktoberkveld i 2013. I det mørke lokalet noterte jeg mine observasjoner på et stykke papir jeg hadde for hånden, mens Falch fortalte om sin forståelse av 1970-tallets politiske teater. Særlig viktig for min del, var at hun gav meg en nøkkel til å forstå brytningen mellom 1970- og 1980-årene; brytningen i det politiske landskapet som gjorde at det politiske teatret ble ukult og passé, og har hatt det stigmaet siden.

Trine Falch satte meg på sporet av både filmer og litteratur som har vært uvurderlig for min oppgave. Blant annet gav hun meg utskrift av sitt referat fra forestillingen *Almannateater*, sammen med en eksamensoppgave av skuespiller Karin Helene Haugen fra Hålogaland Teater, med tittelen «HT-noe nytt?», i tillegg til Lars Bjurmans bok: *Lukács/Brecht 'Det gäller realismen'*. En annen referanse Trine gav meg var fjernsynsreportasjen *Oppsøkende teater*, som ble vist på NRK 10. januar 1974.

Trine skriver til meg den 12. oktober, 2013:

hei Anna,

takk for sist, det var hyggelig å møte deg.
fant 'oppsøkende teater' av Eldar Einarson (vist som del av programserien 'vindu mot vår tid' på Nrk i 1973 eller -74).
den handler både om HT og 'pendlerne'-gjengen på National, bl.a. med intervju av Arild Brinchmann.
den er en liten perle av et dokument, og jeg er sikker på at du vil ha stor glede av å se den.

beste hilsen
trine

Dette hadde Trine helt rett i, for denne dokumentaren i svarthvitt gav meg et særlig godt visuelt og auditivt innblikk i det politiske teatret på 1970-tallet. Fjernsynsreportasjen har også vært god som

en samtalestarter om tiden med mine samtalepartnere fra Nationaltheatrets oppsøkende teater. Janken Varden mente at han fremdeles i dag var «enig med seg selv» om det han sa i dokumentaren. Sigurd Haugen, som var svært syk da jeg møtte ham, ble også veldig glad for å se filmen. Det ble et fint møte hvor han kunne mimre høyt.

Trine Falch var med i Baktruppen fra 1988 til 2016, og hun fortalte meg at hun og hennes generasjon hadde et anstrengt forhold til det politiske teatret på slutten av 1960-tallet. Det var foreldregenerasjonens teater. Et slikt teater med sitt naive blikk, i form av en utopisk verdensanskuelse fra 1970-tallet, var noe hun og Baktruppen ville bryte med. Slik hun så det forandret verden seg på 1980-tallet fra et oversiktlig samfunn, med «raspeballer og sosekjøtt på torsdager», fra hjemmestrikka gensere og allsang, til et mørkere og mer uoversiktlig sted. Utopiene falt – igjen stod en mer kaotisk verden. Sosialistiske og utopiske samfunn som DDR begynte å slå sprekker, og det begynte å sive ut informasjon om sensur og autoritære overtramp. Regimekritikere som Heiner Müller og pønkens gudmor Nina Hagen fikk innpass med sin kritikk, i Vesten. Trine vokste opp med pønnen. «Rebel without a cause», eller? For i ettertid, og særlig i prosessen med å skape *Allmannateater* så søkte Trine å finne ut av fascinasjonen 68-erne hadde for konsensusbeslutninger og politisk plakatteater. For nettopp plakatteatret er vel den ultimate klisjeen fra «70-talls teatret»? Og utopiene? – For hennes generasjon var ikke et slikt blikk lenger mulig. Oljekrisen, høyrebølgen og Berlinmurens fall, hadde satt punktum for det politiske teatret. Eller, hadde det egentlig det?

Lenge skulle det virke som et uttalt politisk teater var dødt i Norge. Ulike teaterkompanier kunne gjerne behandle politiske temaer – men å agitere for dem – var passé. I en samtale jeg hadde med Verk Produksjoner under Teaterfestivalen i Fjaler i 2016, beskriver Håkon Mathias Vassvik og Espen Klouman Høiner sin forestilling *Wishful Beginnings* som en «produksjon som lengter etter å få tilbake utopiene».

Vassvik uttaler at: «[Vi har] en følelse, at det helt ubegrunnet er blitt lite rom for utopier. Og denne mangelen på utopi føler vi er veldig rart, og vi har spurt oss selv, hva det kommer av. Det er ingen grunn for at vi ikke kan ønske oss en helt annen verden.»

Jeg spør: «Det er en veldig stor tematikk dere tar for dere i forestillingen. Hvordan kommer denne til uttrykk?»

Vassvik: «Vi jobber jo ikke med politisk teater, vi jobber veldig lite med å levere direkte svar på de tingene vi spør oss om.»¹

¹ Podcast i regi av Frontlosjen. (Spilt inn 17. September, 2016) i samband med Teaterfestivalen i Fjaler: <https://soundcloud.com/frontlosjen/verk-produksjoner-wishful-beginnings>. Lastet ned: 23. September, 2016

Slik jeg tolker det, definerer Vassvik det politiske teatret som et teater som bruker klar tale og gir klare svar, og ikke kun et teater som tar opp politiske spørsmål. I vår samtale snakket vi om store politiske spørsmål; om utopier, revolusjonskritikk, kritikk av IMF og det vestlige politiske styresettet. Til tross for at *Wishful Beginnings* tydelig tar opp store politiske spørsmål, var det viktig for Vassvik å poengtere at deres teater ikke er *politisk*, i betydningen *politisk agiterende*. Men, at forestillingen tar stilling til politiske spørsmål er hevet over enhver tvil. Imidlertid kan det se ut til at det inntil nylig har heftet fordommer ved det å lage agiterende politisk teater, og at slikt teater forbindes med 1970-tallets politiske teater – et teater som anses å være passé.

Høsten 2018 skjedde det imidlertid et skifte. Da slo forestillingen *Ways of Seeing* (2018, 21. november) igjennom lydmuren. Med denne forestillingen kan det se ut til at det agiterende politiske teateret igjen er satt på dagsordenen i Norge. En slik holdningsendring til et agiterende politisk teater, har imidlertid vært uttalt i lengre tid i Sverige.

Våren 2019 hørte jeg den svensk-irakiske poeten Athena Farrokhzad lese opp fra sitt drama *Brev til en krigerske 2*. Jeg ble slått av hennes maktkritiske blikk og tydelige politiske budskap.² Farrokhzad setter ord på et politisk kulturelt omskifte. I et intervju i avisen *Klassekampen* høsten 2019, svarer hun på spørsmålet: «Hvorfor tror du at politisk overbevisning har fått et så dårlig rykte i nordisk kulturliv?»:

I samtalen om litteratur er gjerne tvilen assosiert med kompleksitet, mens overbevisningen er assosiert med enkelhet. Det er noe der som ikke stemmer. [...] Tvilen anses som vakker og opphøyd, men den kan også muliggjøre grusomhet. (Farrokhzad i Fossum, 2019: 4-5)

Farrokhzad fremhever at det å skrive ut fra en overbevisning kan være like komplekst som tvilens perspektiv. Hun anser det som viktig at poesien språkliggjør «volden som utøves gjennom de samtidige politiske strukturene vi lever innenfor» (Farrokhzad i Fossum, 2019: 5). Jeg leser ut av Farrokhzads kommentar at det for henne har blitt nødvendig å tale og skrive med overbevisning. Kunsten skal intervensere, igjen skal den handle og agere politisk.

Dette er en utvikling jeg ikke forutså da jeg startet mitt doktorgradsarbeid høsten 2013. Mitt doktorgradsprosjekt skulle i utgangspunktet kun være en mikrohistorisk undersøkelse av de politiske gruppeteatrene i Norge på 1970-tallet, hvor jeg trakk linjer tilbake til det agiterende

² Arrangementet var en del av Cornerstone-oppsettingen av Farrokhzads tekst *Brev til en krigerske* (2019, 9 mars). Cornerstone er et kuratert program for ny dramatik utviklet av Idun Vik og Miriam Prestøy Lie.

teateret på 1930-tallet for å vise forskjeller og likheter og mulige forbindelseslinjer mellom de to historiske periodene med særlig aktive politiske teatermiljøer i Norge. Av den grunn omhandlet opprinnelig det siste kapittelet i avhandlingen nedgangen og slutten for de politiske gruppeteatrene i Norge. Da det agiterende politiske teateret igjen ble satt på agendaen i forbindelse med *Ways of Seeing* i 2018, ble det imidlertid også viktig å ta med denne nye vendingen innenfor norsk politisk teater. Nå inneholder avhandlingens siste delkapittel en utvidet forestillingsanalyse av Amund Sjølie Sveens *Nordting* (2014, pågående) og Pia Maria Rolls *Ways of Seeing* (2018). Det er særlig de politisk-estetiske virkemidlene de to regissørene tar i bruk, samt den politiske konteksten rundt de to forestillingene, jeg tar opp.

Dermed blir det mikrohistoriske perspektivet som tar for seg de politiske gruppeteatrene i Norge på 1970-tallet, med vekt på den politiske konteksten og de politisk-estetiske virkemidlene til fire utvalgte gruppeteater: Nationaltheatrets oppsøkende teater, Hålogaland Teater, Perleporten Teatergruppe og Tramteatret – utvidet til også å romme et makrohistorisk perspektiv.

Historien rundt de politiske gruppeteatrene på 1970-tallet blir på denne måten både sett som en mikrohistorie, gjennom en nærstudie av de fire gruppeteaterene, samtidig som deres politiske estetikk blir sett gjennom en diakron historisk linse, hvor teaterhendelser av lignende karakter som dem på 1970-tallet er med på å belyse, problematisere og kontekstualisere analysen av de politiske gruppeteatrenes virke på 1970-tallet (se *kapittel 3.1.3*).

I det diakrone perspektivet viser jeg til teorier av Derek Paget og Claire Bishop, som argumenterer for at politisk teater og kunst har oppstått i bølger, knyttet til tider med særlig sosial uro og opprør. Bishop og Paget har identifisert tre ulike bølger av tendenskunst og politisk teater. Startskuddet for den første bølgen knyttes opp mot den russiske revolusjon i 1917. Den andre bølgen er knyttet til studentopptøyene i Paris i 1968, mens den siste bølgen knyttes til den økonomiske krisen i 2008 (Bishop, 2012; Paget, 2010). I *kapittel tre* og i artikkel (3): «Dokumentarteater, Hyperteater og hverdags-ekspert: i norsk politisk teater 1930-2017» (2018) viser jeg til hvordan de tre bølgene utartet seg i Norge.

Forskningen denne avhandlingen bidrar med er særlig relevant fordi det i en norsk kontekst mangler teaterhistoriske studier av de politiske gruppeteatrene på 1970-tallet. Det er imidlertid gjort flere studier av tendenskunsten og det agiterende politiske teatret på 1930-tallet, her kan nevnes Olav Dalgards utgivelser: *Sosialt teater: eit utsyn med ei kort rettleiing for amatørar* (1934) og hans memoarbok: *Samtid: [1]: Politikk, kunstliv og kulturkamp i mellomkrigstida* (1973). Av andre

viktige utgivelser som særskilt behandler det politiske teatret på 1930-tallet finner vi Jostein Gripsruds avhandling: "*La denne vår scene bli flammen ...*": *perspektiver og praksis i og omkring sosialdemokratiets arbeiderteater ca 1890-1940* (1981), sammen med Tore Østvangs hovedoppgave i drama: *Hovedlinjer i norsk amatørteater* (1982). I *litteraturoversikten* viser jeg til litteraturen som finnes om de politiske gruppeteatrene på 1970-tallet. Der trekker jeg særlig frem at det finnes en del litteratur som behandler Hålogaland Teaters arbeid og delvis er også Nationaltheatrets oppsøkende teater beskrevet, mens det derimot i liten grad finnes akademiske tekster om Perleporten Teatergruppe og Tramteatret.

Dermed er denne studien et nybrottsarbeid der jeg har søkt å vise mangfoldet av politiske meninger og estetiske uttrykk i teaterforestillingene til Nationaltheatrets oppsøkende teater, Hålogaland Teater, Perleporten Teatergruppe og Tramteatret.

Som nevnt har denne avhandlingen et videre omfang enn kun nærstudien av de politiske gruppeteatrene på 1970-tallet. Denne studien bidrar til et nytt fokus ved å innlemme det ovennevnte diakrone perspektivet på norsk politisk teater. I lys av det er avhandlingens problemstilling: «*hvilke politisk-estetiske virkemidler blir benyttet i et uttalt politisk teater, og hvilken samfunnsmessig kontekst bidrar til at et slik uttalt politisk teater er mulig å lage?*»

I denne avhandlingen har jeg valgt begrepet 'politisk estetikk' og 'politisk-estetiske virkemidler' når jeg skal vise til de særskilte formene og virkemidlene som benyttes i politisk teater i alle de tre utvalgte periodene (1930-, 1970- og 2010-tallet). Ved å benytte begrepet 'politisk estetikk', et begrep som jeg anser å være sjanger- og epokeoverskridende, i motsetning til begrep som agiterende teater (1930-tallet; Sartz i Aanesen, 1983), folketeater (1970-tallet; HT-Kontaktbladet, 1976) og relasjonell estetikk (2000-tallet; Bishop, 2004), er det mulig å trekke linjer, og se på forskjeller og likheter mellom uttalt politisk teater i Norge fra 1930-tallet og frem til i dag.

2. Mitt materiale

2.1 Litteraturoversikt

2.1.1 Primærkilder

Intervjuer med 'teaterarbeidere' i Nationaltheatrets oppsøkende teater, Hålogaland Teater, Perleporten Teatergruppe og Tramteatret danner ryggraden i min forskning på de politiske gruppeteatrene i Norge. Intervjuene sammen med teateranmeldelser, kritikker, programhefter, manus, turnéoversikter, filmklipp og lydopptak av forestillingene, der dette finnes, er mitt primærmateriale. Sekundærmaterialet er ulike avisartikler, tidsskriftsartikler og debattbøker som aktørene selv mener inneholder viktige politiske diskurser i tiden.

Muligheten for å snakke med aktører innenfor de politiske gruppeteatrene har vært til uvurderlig hjelp, spesielt fordi det politiske gruppeteatret i Norge i svært liten grad er behandlet som eget fenomen innen norsk teaterhistorie. Det er skrevet en del om de to politiske gruppeteatrene innenfor teaterinstitusjonene; Hålogaland Teater og Nationaltheatrets oppsøkende teater. For det meste er det produsert hovedfagsoppgaver som først og fremst omhandler Hålogaland Teater, og dernest Nationaltheatrets oppsøkende teater. Både Johannes Høyers hovedfagsoppgave «*Teater for Folket*» *Hålogaland Teater i 1970-åra – institusjon, estetikk og politikk* (1983) og Henriette Harbitz' hovedoppgave *Teater og kommunikasjon: en analyse av forestillingene "Det e her æ høre tel" og "Germania Tod in Berlin": beskrivelser av tidsbilder* (1995) er eksempler på dette.

Til forskjell fra dette er det skrevet lite om de to frie gruppeteatrene Perleporten Teatergruppe og Tramteatret. Her har materialet ofte vært både mangelfullt og lite tilgjengelig. Den danske utgivelsen *Kunst er våben – det politiske gruppeteater* (1976) gir en god beskrivelse av de frie politiske gruppeteatrene i Norden, og har bidratt til å kontekstualisere og definere hva som menes med 'politisk gruppeteater' kontra den mer generelle termen 'gruppeteater' (Clausen, 1976). Imidlertid viser det seg at det har vært svært begrenset kontakt mellom de danske og de norske politiske gruppeteatrene, mens det derimot har vært direkte kontakt mellom de norske og de svenske politiske gruppeteatrene, og da særlig med Fria Proteatern.

I utgivelsen *Gruppeteater i Norden* (1981) skriver Anton Fjeldstad om de norske gruppeteatrene. Der beskriver han utførlig de to institusjonelle gruppeteatrene Nationaltheatrets oppsøkende teater og

Hålogaland Teater, mens de frie gruppene får en knapp halvside hver. Imidlertid har hans analyser av gruppeteatrene, de institusjonelle så vel som de frie gruppene, og deres innvirkning på den norske teateroffentligheten, vært særlig nyttige (Fjeldstad, 1981: 181-232). Storparten av Fjeldstads analyser er hentet fra Tove Ellefsens artikkel «Når de døde våkner – refleksjoner over norsk teater etter skuespillerstreiken» som stod i tidsskriftet *Kontrast* (Ellefsen, 1979: 5-16). Denne artikkelen, sammen med Fjeldstads artikkel i samme utgave av *Kontrast*: «Hålogaland Teater og vilkårene for et progressivt institusjonsteater», har vært viktig for min forståelse av den historiske konteksten rundt de politiske gruppeteatrene. I sistnevnte artikkel beskriver og analyserer Fjeldstad spenningsforholdene mellom Hålogaland Teater og norsk offentlighet. Fjeldstad var i tillegg redaktør for utgivelsen *Ti år med HT– Hålogaland Teater 1971-1981*, en samling tekster og refleksjoner om HTs virke og organisasjonsform. Utgivelsen er ikke en akademisk publikasjon, men den sier likevel noe om tidsånden, og hvordan de medvirkende på HT selv ønsket å fremstå.

Det er altså tydelig at det finnes flest utgivelser om og omtaler av de institusjonelle gruppeteatrene. Dette er hovedårsaken til at jeg i min forskning på Perleporten Teatergruppe og Tramteatret i stor grad har vært nødt til å ta utgangspunkt i intervjuene og i materiale som programhefter, omtaler, teaterkritikker, lyd og filmopptak – der det fantes, når jeg skulle skrive om dem. Tilgangen til dette materialet har jeg fått av aktørene selv, og jeg fikk for eksempel låne avisutklipparkivet til Perleporten Teatergruppe av Birgit Christensen. Arkivet besto av to mapper med usorterte avisutklipp av intervjuer, teateranmeldelser og teateromtaler fra Perleportens produksjoner. Slikt materiale har ofte blitt stuet bort på medlemmenes loft og kjellere, og konsekvensen er at materiale i enkelte tilfeller har gått tapt fordi medlemmer som følge av plassmangel har måttet kvitte seg med det på veien (Aakvik, 2015). Andre ganger har materialet blitt levert inn til Nasjonalbiblioteket, slik som Tramteatrets arkiv. Imidlertid har det vist seg at katalogiseringen av dette materialet fra Nasjonalbibliotekets side, har vært mangelfull.

Et annet viktig arkiv som inneholder dokumentasjon om de frie gruppene i Norge, er Sceneweb, som stiftelsen Danse- og teatersentrum (DTS) står bak. Sceneweb har som mål å «dokumentere og tilgjengeliggjøre aktiviteten i det frie, profesjonelle scenekunstheltet i Norge fra 1960-tallet frem til i dag» (Wedde, E., Thorbjørnsrud, T., Proba samfunnsanalyse, og Norsk kulturråd, 2015). Ifølge Elise Wedde og Trude Thorbjørnsrud i kulturrådsrapporten *Sceneweb og Danseinformasjonens historieprosjekt: En evaluering* (2015) er Scenewebs målsetting både deres styrke og svakhet, da ambisjonene om å digitalisere og presentere informasjon om hele scenekunstheltet fører til at informasjon som var i ferd med å gå tapt, nå blir tilgjengeliggjort for publikum og andre interesserte. Ikke desto mindre er resultatet av en slik ambisjon i kombinasjon med

underfinansiering av prosjektet at Sceneweb umulig kan klare å presentere hele scenekunstheltet på en fullgod måte (Wedde; m.fl., 2015: 11).

I min befattning med Sceneweb har jeg kommet frem til lignende konklusjoner som Wedde og Thorbjørnsrud. Min opplevelse av databasen er at den gir en heller overflattisk fremstilling av gruppene i det frie feltet, til tross for at katalogiseringen hos Sceneweb.no er mer detaljert enn hos Nasjonalbiblioteket. I motsetning til Nasjonalbiblioteket, som har egne deponier for materialet de forvalter, er Sceneweb.no et skyggearkiv. Det innebærer at metadata blir registrert sammen med enkelte bilder/videoer og dokumenter fra teatergruppene forestillinger, som blir lastet opp og tilgjengeliggjort på arkivets nettsider. Imidlertid forblir det fysiske materialet hos teatergruppene og privatpersoner, eller lagres hos Nasjonalbiblioteket. I tillegg har arkivet et noe uvanlig format, da alle elementene er likestilte. Det vil si at enhver forestilling, teatergruppe, teaterpersonlighet eller teaterinstitusjon har sin egen side i det digitale arkivet. Wedde og Thorbjørnsrud beskriver strukturen i Sceneweb slik:

Hvert objekt i Scenewebdatabasen har en unik identifikator og kan knyttes til alle andre objekter. Dette muliggjør at objektene som er registrert i basen, kan fremstilles/linkes sammen på tvers av hovedobjektene som ellers strukturerer innholdet. Strukturen i Sceneweb er inndelt i 7 hovedobjekter – organisasjoner, produksjoner, personer, originalverk, spillesteder, utmerkelser og multimediefiler (fotografi, plakat, forestillingsprogram, anmeldelse, artikkel, video, lyd og lignende). Brukere av databasen kan søke fritt innen disse kategoriene. (Wedde; m.fl., 2015: 20)

Ideen bak likestillingen av alle elementer, er ifølge redaktøren for Sceneweb, Elisabeth Leinslie, å kunne gi plass til alle scenekunsthendelser i Norge, uavhengig om disse er produsert av en teaterinstitusjon, et teaterkompani, eller en enkelt kunstner (Leinslie, 2018).

Til tross for at intensjonen med likestillingen av elementene er god, spesielt med tanke på at arkivet inneholder mange ulike elementer som ikke kan knyttes til hverandre i et hierarki, slik tilfellet for eksempel er med utenlandske gjestespill i Norge, blir virkningen likevel etter min mening svært uoversiktlig, særlig i sammenheng med de frie gruppene jeg har sett på. Sceneweb.nos digitale arkiv har for min del kun vært nyttig når det gjelder metadata, for å stadfeste forestillingenes navn, navn på personer tilknyttet gruppeteatrene, og for å finne frem til korrekte spilletatoer.

Multimediefilene i arkivet er ikke mulig å se i stort format og det gjør dem vanskelige å anvende i forskningsøyemed. Av den grunn har intervjuene med aktørene vært startpunkter for å samle inn informasjon og materiale om de politiske gruppeteatrene i Norge; særlig om Tramteatret og Perleporten Teatergruppe, men også om Nationaltheatrets oppsøkende teater.

Når det gjelder forestillingene til Nationaltheatrets oppsøkende teater (*Svartkatten, Pendlerne og Jenteloven*), er de blant annet beskrevet i de to institusjonshistoriske bøkene; *Nationaltheatret 1949-1974* (1974) av Anton Rønneberg, og *Nationaltheatrets historie* (2000) av Nils Johan Ringdal. Imidlertid behandler begge forfatterne det oppsøkende teatret på en overflatisk måte. Til tross for at Rønneberg skildrer samtlige av forestillingene til det oppsøkende teatret ved Nationaltheatret i sin bok, bærer skildringene preg av å være inkludert i et institusjonshistorisk verk, hvor teatrets historie først og fremst tar form gjennom en oppramsing av teaterforestillingene innenfor hver sesong i den aktuelle perioden. Boken sier derfor lite om hvordan arbeidsprosessen til det oppsøkende teatret skilte seg fra produksjonsprosessen til de øvrige oppsetningene ved Nationaltheatret.

Videre bærer Rønnebergs fremstilling preg av å være partisk da kvalitetskriteriene han benytter i forbindelse med de ulike oppsetningene er langt fra nøytrale ettersom de fleste forestillingenes kvalitetsstempel baseres på antallet forestillinger som spilles. Det betyr at dersom en forestilling ble spilt elleve ganger for så å bli tatt av plakaten, er den beskrevet som en forestilling av dårlig kvalitet, mens forestillinger som ble spilt over tjue ganger og opp mot førti eller til og med seksti ganger, er definert til å være av god kvalitet. Dette kvalitetskriteriet gjelder imidlertid kun for forestillinger innomhus, mens andre kriterier er benyttet for det oppsøkende teatret, som kunne spille sine forestillinger over hundre ganger og ha fulle saler hver kveld, men allikevel bli beskrevet som dårlig teater (Rønneberg og Nationaltheatret, 1974: 214-311). Rønneberg kan anses som en 'hushistoriker' da han hadde vært tilknyttet Nationaltheatret i over førti år, for det meste som dramaturg. I Norsk biografisk leksikon beskrives Rønnebergs teaterhistorieskrivning som allsidig, og med faglig tyngde. Imidlertid trekker Rønneberg selv frem at hans historieskriving er subjektiv (Berg, 2009). Subjektiviteten kan som nevnt først og fremst knyttes til hans klare faglige preferanse for forestillingene som ble spilt «innomhus», fremfor de oppsøkende forestillingene. Til tross for både Rønnebergs subjektivitet og bruk av uklare kvalitetskriterier i bedømmelsen av forestillingene på Nationaltheatret, gir han allikevel en langt mer redelig beskrivelse av det oppsøkende teatret, enn Nils Johan Ringdal gjør i *Nationaltheatrets historie* (2000).

Ringdals fremstilling av Nationaltheatrets historie er på sin side mindre oppramsende, men til gjengjeld er den subjektive fremstillingen langt mer markant enn hos Rønneberg. I fremstillingen har Ringdal en klar slagside til det politiske gruppeteatret, til de yngre skuespillerne og til Arild Brinchmann, teatersjefen i perioden 1967-1978. Ringdal var kjent som en kontroversiell historiker, og da hans versjon av Nationaltheatrets historie ble utgitt, utløste den «umiddelbart kraftige motforestillinger fra kretsene rundt forhenværende teatersjef Arild Brinchmann» (Dahl, 2009).

Ringdal valgte å vektlegge det politiske spillet i kulissene fremfor å beskrive forestillingenes estetikk og gjennomslagskraft hos publikum.

I min samtale med Truls Kwetzinsky, som var scenograf og tekniker i det oppsøkende teatret ved Nationaltheatret, poengterer han at Ringdal i særlig grad har brukt sladderer i korridorene som historiske kilder.³ Ifølge Kwetzinsky har ikke Ringdal gjort nok for å verifisere opplysningene som fremkommer i *Nationaltheatrets historie*, og dermed kan flere momenter i fremstillingen hans tilbakevises. For eksempel skriver Ringdal at Truls Kwetzinsky skulle drive det oppsøkende teatret etter «AKPs linjeskift» (Ringdal, 2000: 461). Imidlertid kunne både Janken Varden og Helge Jordal bekrefte at om det var én person som i hvert fall ikke var medlem av AKP(m-l), så var det nettopp Kwetzinsky. En annen påstand som ikke har blitt verifisert, er at Arild Brinchmann skal ha gitt Janken Varden sparken for å ha insistert på å ha med den revolusjonære sangen «Et rødt flagg» som sluttnummer i *Pendlerne* (Ringdal, 2000: 440). Til forskjell hevder Varden selv at han forlot Nationaltheatret til fordel for en ny jobb i Fjernsynsteatret. Den samme opplysningen verifiserer Margrethe Aaby og Truls Kwetzinsky i samtalen jeg hadde med dem om Nationaltheatrets oppsøkende teater, den 16. februar 2015. Helge Jordal på sin side beskriver hvordan slutten av stykket *Pendlerne* ble endret av Arild Brinchmann:

Teatersjefen velsignet arbeidet vårt, men han ble nervøs da stykkene endte med 1. Mai og med sangen «Et Rødt Flagg»! Det var arbeiderne sjøl som styrte innholdet, men Nationaltheatrets sjef var redd for splittelse og injurier, så han forlangte at vi modererte oss. (Jordal, 2014:2)

Teatermusiker Sigurd Haugen beskriver prosessen bak den modererte slutten slik:

Vi ville jo at stykket skulle slutte med *Et rødt flagg*. Da Arild Brinchmann kom og sa at; «jeg skal være helt ærlig mot dere, - jeg tørr ikke!» [...] Så ble det sånn at vi hadde det som det nest siste nummeret, også runda vi av med litt milde toner fra *Pendlervisa* til slutt. (Haugen, 2014: 6)

På bakgrunn av kommentarene til Aaby, Kwetzinsky, Varden, Jordal og Haugen virker dermed Ringdals påstand om at Varden ble oppsagt på grunn av valget av sluttsang i *Pendlerne* helt urimelig.

Intrigespillene Ringdal presenterer er for så vidt historisk interessante nok, og peker på faktiske uenigheter og ulike politiske ståsteder innom Nationaltheatret. Imidlertid gir Ringdal begrenset informasjon om det oppsøkende teatrets tilblivelse og dets dramaturgiske og estetiske valg. Siden

³ Kwetzinsky, T. (2018, 27. september). [epost- og -telefon-korrespondanse ang. gjestespill av NJA-gruppen på Nationaltheatret]. Personlig kommunikasjon.

jeg i mitt doktorgradsprosjekt har fokusert på estetikken, og ikke intrigespillene rundt de politiske gruppeteatrene, har jeg hatt lite bruk for Ringdals teaterhistoriske verk i min forskning. Derfor har materialet jeg har fått låne og kopiere av aktørene bak det oppsøkende teatret ved Nationaltheatret vært veldig verdifullt. For eksempel gjelder dette regimanuset til *Svartkatten* og *Pendlerne*, som jeg fikk låne av Janken Varden, i tillegg til kopier av plateinnspillingene til *Svartkatten*, *Pendlerne* og *Jenteloven*, som jeg fikk av Aaby og Kwetzinsky. På disse opptakene finnes det både talespor med replikker, samt musikkinnspillinger av sangene fra oppsetningene.

Hva gjelder Hålogaland Teater er materialtilgangen en helt annen – her finnes det flere utgivelser som gir et godt bilde av teatrets egne produksjoner og av virksomheten for øvrig, slik som *Et nordnorsk folketeater – etablering av landsdelens første profesjonelle teater: Rapport fra interimstyret i Hålogaland teater 1971-1976* (1976), og utgivelsen *Ti år med HT: Hålogaland teater 1971-1981* (1981), sammen med *Polare scener: nordnorsk teaterhistorie fra 1971-2000* (2005). I tillegg har de tidligere nevnte hovedfagsoppgavene om HTs produksjoner vært nyttige.

En annen kilde til informasjon som har gitt innsikt i hvordan aktørene ved Hålogaland Teater så på seg selv og sine produksjoner, er kontaktbladet deres. Jeg har gjennom Nasjonalbiblioteket fått tilgang til to utgaver av *HT-Kontaktbladet* fra 1976. I bladene er HTs målsettinger skissert opp, og det er gitt bakgrunnsinformasjon om teatrets oppsetninger og pågående turneer. I tillegg svarer teatret på kritikken Hålogaland Teater har fått i dagspressen (*Kontaktblad: Hålogaland-teater*, 1976). Fordi det har vært mer informasjon å oppdrive om Hålogaland Teaters virke generelt, har jeg i intervjuet med Klaus Hagerup fokusert mest på tilblivelsen av forestillingen *Det e her æ høre tel* (1973), sammen med spørsmål om HTs særskilte form for estetikk og dramaturgi, og deres bruk av Penka-metoden. Dette er temaer som i liten grad blir berørt i de nevnte verkenes beskrivelser av teatret.

2.1.2 Tidsskrift

Informantene mine har ledet meg til ulike tidsskrifter og utgivelser i samtiden, til tidsskrifter som var viktige for dem. I den sammenhengen er det relevant å trekke frem tidsskriftene *Profil*, *Kontrast*, *Gateavisa* og *Folkebladet*. Artikkene i disse tidsskriftene har gitt tilgang til et videre perspektiv enn diskursene i aviser som *Aftenposten*, *Verdens Gang* og *Dagbladet*.

Profil, som fra slutten av 1969 ble ml-bevegelsens kulturtidsskrift, presenterte spesielt arbeiderlitteratur, men artikler om politisk teater var også en viktig del av tidsskriftet (Thon, 1995: 142). Imidlertid fikk svært få av de frie gruppene plass i tidsskriftet. Det var stort sett forestillingene til Nationalteatrets oppsøkende teater og Hålogaland Teater som ble presentert, anmeldt og debattert. Unntaket var et intervju med Tramteatret i 1977 om deres forestilling *Deep Sea Thriller* (Berg, 1977b: 46). Ifølge Jahn Thon, som beskriver *Profils* historie i boken *Tidsskriftets forståelsesformer*; var *Profil* i «ml-tiden» (1970-1981) et tidsskrift som presenterte politisk kunst og kultur, men som i liten grad teoretiserte rundt den politiske kulturen. Marxistisk teori om politisk estetikk, slik som teorier av Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Antonio Gramsci, Herbert Marcuse og Theodor Adorno, var tilnærmet fraværende i tidsskriftet (Thon, 1995: 154). Thon definerer ml-bevegelsen i tilknytning til tidsskriftet slik: AKP, Oktober Forlag, Mai plateselskap, frontorganisasjoner og solidaritetsbevegelser (Thon, 1995: 184).

For å få en dypere forståelse for ml-bevegelsen og seinere AKP(m-l)s kulturpolitikk har jeg i tillegg lest artikler fra to av de teoretiske tidsskriftene deres: *Rød Fane* og *Materialisten*. *Rød Fane* ble utgitt fra 1972 og helt til 2005, da den fikk navnet *Rødt!* og ble det teoretiske og faglige tidsskriftet til partiet *Rødt*, mens *Materialisten* ble utgitt av AKP(m-l) ved universitetet i Oslo i tidsrommet 1973 til 2014.⁴ *Materialisten* gikk fra å være et partitilknyttet tidsskrift til å bli et uavhengig akademisk tidsskrift med fagfelleevaluering, men når dette skjedde er litt uklart. På AKP(m-l)s nettside akp.no fremgår det imidlertid tydelig at tidsskriftet hadde en klar partipolitisk tilknytning gjennom hele 1970-tallet, da det

⁴ AKP(m-l) står for Arbeidernes Kommunistiske Parti (marxist-leninistene).

på nettsidene er samlet og lastet opp et knippe tidsskrifter og pamfletter fra ml-bevegelsen som bekrefter dette (akp.no, 2007).

De to ovennevnte tidsskriftene har gitt meg et innblikk i hvilke politiske teorier AKP(m-l) anerkjente, samt at jeg har fått innsikt i språkbruken de benyttet når de kritiserte motstandere.

Tidsskriftet *Kontrast* ble utgitt av Pax Forlag, som var et uavhengig forlag på venstresiden (Førland, 2015: 277). Til forskjell fra *Profil*, var det i *Kontrast* et særskilt fokus på nettopp politisk teori og intellektuell debatt. Tidsskriftet ble startet av Jon Elster og Hans Fredrik Dahl i 1965, og skulle være et «forum for kulturlivet og det politiske liv under den forutsetning at det dreier seg om to sider av samme sak» (Bjerkmann, 1994: 70).

I likhet med *Profil* tematiserte heller ikke *Kontrast* i nevneverdig grad situasjonen til de frie gruppene. Imidlertid hadde *Kontrast* et større teatervitenskapelig og teaterhistorisk fokus enn *Profil*. Et unntak fra det ensidige institusjonelle fokuset finnes i *Kontrast* sitt teaternummer fra 1979, hvor de frie gruppene vies større oppmerksomhet, både i Tove Ellefsens artikkel «Når de døde våkner – refleksjoner over norsk teater etter skuespillerstreiken» og i artikkelen «Du behøver ikke verpe», hvor den frie gruppen Livets Mangfold beskriver sitt virke (Berg, Deichman-Sørensen og Finslo m.fl., 1979).⁵

Tidsskriftene *Gateavisa* og *Folkebladet* var begge tilknyttet de anarkistiske- og motkulturelle bevegelsene i Oslo, og var tidsskrift som søkte å ta opp anarkistiske teorier og kulturuttrykk. *Folkebladet* startet i 1971 og ble først kalt *Folkebladet – for frihetlig sosialisme*, senere ble det omdøpt til *Folkebladet (anarkistorgan)* og ble utgitt av «Føderasjonen av anarkister og frihetlige sosialister» (FAFS). Tidsskriftet ble lagt ned i 1975, for så å bli publisert igjen i 1979 (Anarcoop, 2017). *Folkebladet* var altså lagt ned mens storparten av de frie gruppene i Norge ble stiftet, men rakk likevel å intervju Perleporten Teatergruppe i forbindelse med deres forestilling *Knoll & Tott* (Christensen, Hoff og Telle, 1975). Det tidsskriftet som har eksistert lengst og som fremdeles utgis er *Gateavisa*, et tidsskrift som sprang ut av arbeidskollektivet i Hjelmsgate 3 i Oslo, tidlig på 1970-tallet (Haugstulen, 2009: 38). *Gateavisa* og *Folkebladet* sammen med utgivelsen *YFUS: et*

⁵ Livets Mangfold var en lesbisk teatergruppe hvor Catrine Telle var en av initiativtakerne. Hun hadde forlatt Perleporten Teatergruppe etter deres første produksjon, *Knoll & Tott*, til fordel for Livets Mangfold.

motkulturelt overblikk, som ble utgitt av Alternativ Bokklubb i 1978, har vært mine viktigste kilder for å skildre de anarkistiske strømningene, motkulturelle bevegelsene og frie gruppene tilknyttet dette miljøet, med hovedvekt på Perleporten Teatergruppe, og aksjonsteater i Norge.⁶ Samlet har de nevnte tidsskriftene sammen med Odin Teatrets tidsskrift, *Teatrets Teori og Teknik (T.T.T.)*, med sin utgivelse *Gruppeteater i Norden: Hvidbog* fra 1972, gitt et overblikk over aktiviteten til de politiske gruppeteatrene som har gjort det mulig å sette fingeren på den manglende omtalen av det politiske gruppeteatret i andre medier.

⁶ *YFUS: et motkulturelt overblikk* var en utgivelse som presenterte anarkistiske og motkulturelle forlag, tegneserier, blad, fanziner, bokkafeer og arbeidskollektiver. I denne utgivelsen ble også de frie gruppene som var tilknyttet Teatersentrum presentert.

2.1.3 Fjernsynsreportasjer og barne-tv-serier

Som nevnt innledningsvis har fjernsynsreportasjen «Oppsøkende teater» som ble vist på Norsk Rikskringkasting (NRK) som en del av serien «Vindu mot vår tid», vært sentral i mitt avhandlingsarbeid (Einarson, 1974). Reportasjen følger Nationaltheatrets oppsøkende teater på turné med *Pendlerne* til Vestlandet, og Hålogaland Teater til Senjahopen og Mefjordvær når de spiller *Det e her æ høre tel*. Reportasjen viser flere klipp fra både teaterfremsyningene og debattene i etterkant av forestillingene, samt at en får innblikk i den relasjonelle samhandlingen mellom skuespillerne og publikum både i for- og etterkant av fremsyningene.⁷ Eldar Einarson, som leder programmet, intervjuer gruppeteatrene om tankene deres rundt politisk teater, samt at han snakker med teatersjefen ved Nationaltheatret, Arild Brinchmann, om samme tematikk (Einarson, 1974).

Reportasjen ga meg ikke bare et innblikk i spillestilen, estetikken og dramaturgien i de to nevnte oppsetningene, men også verdifull innsikt i gruppe medlemmenes tanker om eget arbeid. Jeg har benyttet reportasjen til eget analysearbeid, men også som en samtalestarter når jeg har intervjuet Janken Varden, Sigurd Haugen, Klaus Hagerup og Helge Jordal; teaterarbeidere som alle var med i reportasjen. NRK produserte i tillegg en filmatisert versjon av både *Pendlerne* (1974) og *Det e her æ høre tel* (1975) for fjernsynsteateret. Imidlertid bærer begge produksjonene preg av at de har blitt spilt inn i et fjernsynsstudio, og dermed er dimensjonen av samhandling mellom skuespillerne og publikum, som den førstnevnte fjernsynsreportasjen, «Oppsøkende Teater» viser, fraværende.

Når det gjelder Tramteatret, har NRK-dokumentaren «Tramteatret - på barrikadene med pop og satire» av Andreas Diesen (2013) gitt et innblikk i Tramteatrets spillestil, dramaturgi, musikk, estetikk og politiske synspunkter (Diesen og Meyn, 2013). Selv om dokumentaren er i klassisk «Diesen-stil», lettbeint og overflattisk, gir den likevel flere pekepinner på viktige referanser for Tramteatret. Sammenholdt med barne-tv-seriene: *Serum Serum* (1980), *Pelle*

⁷ I artikkel (3): "Dokumentarteater, Hyperteater og hverdags-eksperter: i norsk politisk teater" (2017) viser jeg til *relasjonell estetikk* og hvordan et slikt begrep også kan benyttes på det oppsøkende teatret på 1970-tallet. Imidlertid er den relasjonelle samhandlingen mellom publikum og skuespiller satt til egne arrangement, slik som fokusgruppemøter i forkant av oppsettingene, og i debatten i etterkant av forestillingen (Watson, 2017: 150).

Parafins bølgeband og automatspøkelsene (1981) og *Hemmelighetene i B-by* (1982), er det mulig å se et riss av en «tramteatersk-spillestil».

For Perleporten Teatergruppes del finnes det i liten grad fjernsynsmateriale. Unntakene er en reportasje på barne-tv, *Virre Virre Vapp*, hvor utdrag fra Perleportens barneforestilling *Se hva jeg tørr*, ble vist på NRK den 24. juni 1983. I tillegg finnes det en barne-tv-serie, *Er det sant det vi ser*, produsert av Kirsten Braaten Kristensen for NRK. Her medvirket blant annet Anitta Suikkari, Karl Hoff og Birgit Christensen fra Perleporten Teatergruppe. I barne-tv-serien fremkommer gruppens stiliserte spillestil, sammen med deres preferanser for absurd drama og fragmenterte fortellinger.

3. Metode

3.1 Historiografi

Den primære metodiske innfallsvinkelen min er teaterhistoriografi.

Den teaterhistoriografiske tilnærmingen i avhandlingen baserer seg hovedsakelig på Erika Fischer-Lichtes kritiske blikk på teaterhistoriografien i tilknytning til en nasjonal teaterhistorie, sammen med Thomas Postlewaits forståelse av ulike metodesett innen teaterhistoriografien, slik han demonstrerer i boken *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography* (2009). Det er særskilt Postlewaits begrep om en kausal eller politisk forståelse av teaterhistorien jeg legger til grunn (Postlewait, 2009: 196). Videre har innfallsvinkelen min bygget på intervju og det intervjumetodiske, da jeg har tatt utgangspunkt i Valerie Raleigh Yows bok *Recording Oral History: A Guide for the Humanities and Social Sciences* (2005). Slik tittelen indikerer er det tale om intervjuteknikk myntet særlig på humanistiske fagtradisjoner med fokus på kvalitative intervju.

I metodekapittelet har jeg tatt utgangspunkt i Erika Fischer-Lichtes artikkel «Some Critical Remarks on Theatre Historiography» i antologien *Writing & Rewriting National Theatre histories* (2004). I artikkelen benytter hun en spørsmålsform for å redegjøre for ulike innfallsvinkler og praksiser rundt det å skrive teaterhistoriografisk. Jeg tar selv utgangspunkt i Fischer-Lichtes spørsmål når jeg skal beskrive min tilnærming til teaterhistoriografien. Jeg vil nå redegjøre for mitt teaterhistoriske perspektiv.

3.1.1 Teaterhistoriografi – et gjenstandsproblem?

Et av de sentrale spørsmålene Fischer-Lichte tar opp, er teaterhendelsens forgjengelighet. Hun viser til hvordan teatervitere ikke kan forske på teaterhendelsen i seg selv, men isteden må benytte ulike dokumenter som beskriver 'hendelsen'. Slik påpeker hun en vesentlig forskjell mellom teater og andre kunstarter som litteratur, film og visuell kunst, der forskere i langt større grad kan studere kunstverket i seg selv fordi det eksisterer som fysisk gjenstand. For teatervitere derimot, får dokumenter som regibøker, manus, scenskisser og karakterstudier, som i utgangspunktet var ment som støttemateriale for selve teaterhendelsen, en primær rolle (Fischer-Lichte, 2004: 8). Dette fenomenet blir gjerne omtalt som et gjenstandsproblem innenfor teaterhistorisk forskning. Slik Live Hov hevder i artikkelen «*Om 'kunstgjenstanden teater' Et teaterhistorisk gjenstandsproblem?*» (1993), er problematikken felles for teatervitere og historikere når de forsker på historiske hendelser, fordi begge forskningsfelt må forholde seg til at selve forskningsobjektet, den historiske hendelsen, er fraværende (Hov, 1993: 66). Dermed kan den teaterhistoriske hendelsen, og forskning på denne, likestilles med forskning på historiske hendelser generelt, fordi de kjennetegnes av den samme forgjengelige egenarten.

I mitt doktorgradsprosjekt, hvor forskningen på teaterhendelser er knyttet til de politiske gruppeteatrene i Norge, har det imidlertid oppstått særegne problemstillinger i forbindelse med tilgangen til «omkringliggende dokumenter» rundt selve teaterhendelsen. Dette gjelder spesielt de to utenom-institusjonelle gruppene; Tramteatret og Perleporten Teatergruppe. Årsaken til at gjenstandsproblemet i forskning på teater fra det frie feltet tiltar, er at teatergrupper i det frie feltet ofte har en usikker økonomi som resulterer i at medlemmene selv må håndtere alle sider ved teaterproduksjonen. Posisjonen som «frie» gjør dem eneansvarlige for å dokumentere forestillingene sine, og deres prekære økonomiske situasjon har gjerne ført til at de har vært nødt til å nedprioritere ting som å lage lydopptak eller filme egne produksjoner. Slik jeg nevner i litteraturoversikten, har de frie gruppene egenhendig gjerne lagret programhefter, plakater og manus fra forestillingene sine i egne kjellere og loft, uten at dette nødvendigvis er noen sikker lagringsplass. Flytting og utstrakt turnévirksomhet hos Tramteatret, har ført til at

gruppemedlemmene har måtte kaste ting som i ettertid kunne hatt forskningsmessig verdi (Aakvik, 2015).

I motsetning til gruppene i det frie feltet, har institusjonsteatrene midler til å ansette egne arkivarer, samt lagringsplass til egne arkiv i tilknytning til, eller i teatrene. For eksempel har Nationaltheatret både et analogt arkiv, men også et digitalt arkiv hvor alle interesserte har tilgang til informasjon om forestillingene fra og med 1899 til og med i dag [Nationaltheatret, (u.å.)]. For institusjonsteatrenes del innebærer det at det finnes rikholdig dokumentasjon fra oppsetningene deres, som er systematisert og tilgjengelig, med den konsekvens at forskning på historiske teaterforestillinger fra institusjonsteatrene er enklere å gjennomføre enn lignende forskning innenfor det frie feltet.

Dette er trolig en av grunnene til at det fram til nå ikke har funnes noen forskning på nettopp Tramteatrets og Perleporten Teaters forestillinger. Min forskning på området er dermed et nybrottsarbeid og det er også en av de sentrale årsakene til at samtaler med aktørene fra de politiske gruppeteatrene har utgjort det sentrale kildematerialet mitt. Nettopp derfor har det vært viktig å sette i gang forskningsprosjektet mens medlemmene fra de politiske gruppeteatrene ennå er i live. Hva det angår har jeg faktisk vært heldig, da to av mine samtalepartnere, Sigurd Haugen og Klaus Hagerup, som jeg intervjuet i 2014 og 2015, dessverre har gått bort i løpet av prosjektperioden. I kapittel 2.2 vil jeg ta for meg særskilte metodiske problemstillinger knyttet til intervjuer og samtaler som kilder til forskning.

I tillegg til det teaterhistoriske gjenstandsproblemet, behandler Fischer-Lichte andre teaterhistoriografiske problemstillinger knyttet til perspektivering og 'fortellingen' om teaterhistorien. Hun problematiserer hvordan en foretar et utvalg og hvilke historiografiske perspektiv som ligger til grunn for utvalgene og stiller spørsmål som: «Hvem sin historie skal fortelles», «hvordan definerer vi hva som menes med teater», og «hvilken tidshorisont» er det tale om? (Fischer-Lichte, 2004: 10-11). I det følgende vil jeg ta fatt i disse spørsmålene ved å overføre dem til konteksten rundt de politiske gruppeteatrene i Norge.

3.1.2 Hvordan definere hva politisk gruppeteater er?

Når en står ovenfor problemstillinger rundt utvelgelsen av teaterproduksjoner som skal skrives om, kan det ifølge Fischer-Lichte være nyttig å anvende en problemorientert teaterhistorieskrivning. Innenfor en slik innfallsvinkel velger man et problemområde som ramme for forskningen, og det innebærer vanligvis at forskeren identifiserer en eller flere problemstillinger som ønskes undersøkt, og ved hjelp av bestemte parametere ledes forskeren til å gjøre sitt utvalg av materiale (Fischer-Lichte, 2004: 6).

Siden jeg har definert mitt felt til å omhandle de politiske gruppeteatrene i Norge på 1970-tallet, har utvalget av teatergrupper begrenset seg betraktelig, ettersom bare enkelte gruppeteatre i Norge på 1970-tallet betraktet seg selv som politiske. Av de politiske gruppeteatrene i Norge, var det to ved teaterinstitusjonene; *Nationaltheatrets oppsøkende teater* og *Hålogaland Teater*, mens det i det frie feltet per 1978 var 16 teatergrupper registrert hos Teatersentrum, hvorav kun to, nemlig *Perleporten Teatergruppe* og *Tramteatret*, beskrev seg selv som spesifikt politiske (Lasse, 1978: 192-203). Jeg har tatt utgangspunkt i de fire nevnte gruppeteatrene, da de var uttalt politiske i sin samtid. Det er ikke dermed sagt at det ikke fantes andre politiske gruppeteatre på samme tid, slik som eksempelvis Saltkompagniet og Teatret Rundt Omkring, hvor initiativtakerne har fortalt at de anså teateret sitt som politisk, selv om dette ikke fremkommer i Teatersentrums katalog. Enda en teatergruppe, Nordahl Grieg Teateret, som eksisterte mellom 1978 og 1982, kan føres på listen som en politisk teatergruppe, men til forskjell til de førstnevnte, betraktet de ikke seg selv som et gruppeteater, da de hadde et formelt styre, og ikke var drevet etter de egalitære arbeidsprinsippene som kjennetegner et gruppeteater (Fjeldstad, 1981: 207). Tilfanget av teatergrupper i Norge som både var organisert som gruppeteater samtidig som de var uttalt politiske ble dermed redusert til de fire nevnte gruppene, som jeg derfor valgte ut til mitt doktorgradsprosjekt.

Imidlertid er ikke definisjonene av politisk teater og gruppeteater uproblematisk. Når jeg har søkt å definere begreper om politisk teater har jeg tatt utgangspunkt i diskurser som ble fremsatt om temaet i samtiden. Det er særlig tre viktige kilder jeg har benyttet: Michael Kirbys artikkel fra 1975, «On Political Theatre» fra *The Drama Review* og Fjernsynsreportasjen «Oppsøkende teater» fra 1974. Et tredje dokument som har hatt stor betydning for mitt felt er Odin Teatrets publikasjon, *Teaterets Teori og Teknik (T.T.T.)*, og da særlig utgaven om nordisk gruppeteater fra 1972.

I dokumentarfilmen «Oppsøkende teater», produsert av Eldar Einarson for NRK i 1974, blir blant annet teaterarbeidere fra Nationalteatrets oppsøkende teater intervjuet. Kjell Kjær beskriver politikken deres i forbindelse med produksjonene *Svartkatten* (1971) og *Pendlerne* (1972) slik: «Vi mener jo at, i og med at vi har et system hvor folk betaler skatt og opprettholder kunst og kulturliv i Norge gjennom skattebetalernes penger, så må også den gruppen komme til orde som politisk sett ikke vil være med på det *blå* teater. Vi lager *rødt* teater og det meste som laves er ganske blått» (Kjær i: Einarson, 1974: 31:50 min). Her refererer Kjær til to ulike politiske posisjoner innenfor teatret, den blå, konservative posisjonen og den røde, sosialistiske posisjonen. Med dette hevder han at alt teater er politisk, men at det er ulik politikk som føres i det *røde* og det *blå* teatret.

Til forskjell stiller Michael Kirby spørsmål ved det å kalle *alt* teater for politisk. Han mener at det har gått inflasjon i bruken av begrepet 'politisk teater'. Han skriver i «On Political Theatre» at: «Is all theatre political? Some people claim that it is. To some extent, this view is based upon a misunderstanding of the word 'political'» (Kirby, 1975: 129). Kirby søker å presisere bruken av begrepet politisk teater ved hjelp av Websters ordbok og dens definisjon av ordet «political», hvor det blant annet står at politisk kan bety: «Engaged in or taking sides in politics; as *political* parties» (Kirby, 1975: 129). Gjennom å ta ordbokdefinisjonen til etterfølge, presiserer Kirby at 'politisk teater' er teater som er «intentionally engaged in, or consciously takes sides in politics» (Kirby, 1975: 129). Ifølge Kirbys definisjon må et teaterstykke dermed være bevisst sin politiske rolle og sitt politiske budskap for å være 'politisk teater'.

For å supplere forståelsen av begrepene om politisk teater, vil jeg trekke inn Joseph Roach sin artikkel «Theatre History and the Ideology of Aesthetic» (1989). Her drøfter han

hvordan den borgerlige kunstens ideal om en «Disinterested Aesthetics» på 1700-tallet er et ideologisk prosjekt, hvor borgerskapets moralske prinsipper ble knyttet sammen med skjønnhetsidealer, samtidig som kunsten skulle heves over politikken og hverdagslivets sfære. Et av målene innenfor den borgerlige estetikken er «to make the historically produced seem natural, universal, and timeless» (Roach, 1989: 157). Roach påpeker at en slik adskillelse mellom estetik og ideologi i seg selv er en ideologisk strategi for å maskere og nøytralisere maktapparatet kunsten faktisk speiler.

Om vi ser de tre begrepene i sammenheng er det mulig å hevde at alt teater er ideologisk, men at borgerskapets politiske strategi innenfor kunsten er å vise en «desinteressert kunst», altså å skille kunst og samfunn fra hverandre. Gjennom å kamuflere ideologien innenfor en borgerlig estetik, er konsekvensen at borgerskapets kunst og teater ikke tar aktivt stilling til politikken. Når Kirby dermed retter blikket til et teater som tar aktivt stilling, og betrakter dette som et 'politisk' teater, blir det politiske teatret et teater i opposisjon til det borgerlige konservative teatret. Slik Kjell Kjær hevder, var et politisk opposisjonelt teater i Norge på 1970-tallet et *rødt* teater, nærmere bestemt et venstrepolitisk og sosialistisk teater. I min artikkel (3); «Dokumentarteater, hyperteater og hverdags-eksperter - i norsk politisk teater» (2018) utdyper jeg hvordan det politiske teatret er blitt definert annerledes i Norge på 1930-, 1970- og 2010-tallet. Den overnevnte definisjonen av politisk teater er dermed ikke universell, men gjelder i hovedsak mitt kjernemateriale; de politiske gruppeteatrene i Norge på 1970-tallet.

Men hva er forskjellen mellom politisk teater generelt og et politisk gruppeteater? I sin avhandling «Experiments in Modern Swedish Drama: The Radical Theatre Movement in Sweden in the 1960's and 1970's», hevder Birgitta Dahlgren Knuttgen at gruppeteatret i Sverige oppsto fordi skuespillere følte et behov for å bryte med autoritære strukturer i teatret. Gjennom kollektive arbeidsmetoder og en «egalitær arbeidsfilosofi» søkte gruppene å skape et mer demokratisk teater (Knuttgen, 1984: 25). Selv om flere av gruppeteatrene ble organisert som frie grupper, påpeker Knuttgen at begrepet gruppeteater ikke sammenfaller med begrepet om frie grupper, og at termen 'gruppeteater' betegner grupper som arbeider kollektivt ved hjelp av demokratiske arbeidsmetoder, uavhengig av om de var tilknyttet en institusjon eller ei.

Denne presiseringen er viktig i sammenheng med politisk teater generelt, slik Stefan Johansson skriver i artikkelen «Gruppeteater i Sverige» (1972) hvor ordet 'gruppeteater' «fick också ibland bli synonymt med "politisk teater", vilket i sin tur gjorde att föreställningar med socialt och politiskt betonat innehåll nästan alltid uppfattades som 'gruppeteater'» (Johansson, 1972: 58). Her understreker Johansson at til tross for at det i mange tilfeller var et sammenfall mellom politisk innhold og bruken av demokratiske arbeidsmetoder, var det ikke nødvendigvis alltid slik.

På bakgrunn av disse begrepsavklaringene er det klart at de politiske gruppeteatrene var teatergrupper som arbeidet kollektivt gjennom demokratiske arbeidsmetoder, og som så sitt teater i politisk opposisjon til det 'borgerlige' teater. De nevnte gruppene kunne enten stå utenfor institusjonene, som såkalte frie grupper, som fritt kunne velge egne metoder og tematikk uten innblanding, eller de kunne være grupper som søkte seg inn i institusjonsteatrene for på den måten få støtte til å gjennomføre sine produksjoner, og samtidig forsøke å utfordre måten institusjonene var drevet på.

3.1.3 Hvem sin historie skal fortelles, og hvilken tidshorisont er det tale om? – en problemorientert tilnærming.

Erika Fischer-Lichte forfekter teaterhistorieskrivning fra et mikrohistorisk perspektiv, og ser det som viktig å bryte med historismen, og dens tendens til å se historien som et altomfattende narrativ. Gjennom å definere en bestemt tidshorisont eller et tidsspenn, er det mulig å komme frem til et mikrohistorisk perspektiv.

Den tidshorisonten jeg har valgt for kjernematerialet mitt er oppstarten og nedleggelsen av de nevnte politiske gruppeteatrene. Perioden strekker seg fra opprettelsen av Nationaltheatrets oppsøkende teater, Teateret Utenfor, i 1969, fram til slutt punktet i 1986, da Tramteatret la ned samtidig som Hålogaland Teater skrinla allmannamøte som styringsform og gikk over til å ha teatersjef. Perleporten Teatergruppe var aktive fra 1975-1983, mens den endelige slutten for det politiske gruppeteatret på Nationaltheatret, til tross for at det ikke hadde vært virksomt siden 1974, først fant sted ved skiftet av teatersjef ved samme teater i 1978 da Toralv Maurstad overtok for Arild Brinchmann. Maurstad var ikke interessert i å inkludere politisk gruppeteater i Nationaltheatrets repertoar (Haugen, 2014: 10). Den spesifikke tidshorisonten og problemområdet jeg har valgt ut ved å skrive om de politiske gruppeteatrene i Norge, utgjør til sammen et mikrohistorisk perspektiv.

Imidlertid benytter jeg også et større tidsspenn når jeg ser 1970-tallets gruppeteatre i lys av andre perioder hvor det har oppstått aktive politiske teatermiljøer i Norge. Særlig fremkommer dette i artikkelen «Dokumentarteater, hyperteater og hverdags-eksperter – i norsk politisk teater», hvor jeg har et utvidet perspektiv på politisk teater i Norge. I tillegg til å undersøke kjernematerialet mitt i artikkelen, har jeg også beskrevet produksjoner fra 1930- og fra 2010-tallet, men da spesielt med blick på dokumentarteater i ulike former slik at det mikrohistoriske perspektivet utvides. Riktignok vil jeg hevde at det ikke er tale om et altomfattende makrohistorisk narrativ, men snarere et diakront perspektiv, hvor teaterhendelser av lignende karakter som dem på 1970-tallet er med på å belyse, problematisere og kontekstualisere analysen av de politiske gruppeteatrenes virke på 1970-tallet.

I arbeidet med en slik diakron teaterhistorie, har jeg tatt utgangspunkt i Derek Pagets forståelse av dokumentarteatret som en politisk opposisjonell form for teater som står på siden av det borgerlige, offisielle teatret. Paget skriver i artikkelen «Acts of Commitment: Activist Arts, the Rehearsed Reading, and Documentary Theatre» (2010), at dokumentarteatret er «part of a 'broken tradition' of activism that tends to (re-)surface in difficult times» (Paget, 2010: 173). Claire Bishop er i likhet med Paget opptatt av den politiske kunstens sammenfall med historiske hendelser. I *Artificial Hells: A Participatory Art and the Politics of Spectatorship* sammenfaller den politiske kunsten med tidligere historiske hendelser som kan ses som synonyme med «political upheaval and movements for social change» (Bishop, 2012: 3). Som eksempler på dette trekker Bishop særlig frem den historiske avantgarden i tiden rundt den russiske revolusjonen (1917) og neo-avantgardens kunstsaksjoner som ledet opp mot 1968. Til slutt nevner hun kunstpraksiser på 2000-tallet som eksempler på en tendens til at politiske grasrotbevegelser tangerer med ulike kunstsaksjoner. Dette har Bishop kalt for en 'social return' innenfor kunsten (Bishop, 2012: 54).

I denne sammenhengen er det altså tale om en teaterhistorisk forståelse hvor det kunstneriske uttrykket i teaterforestillingene i større grad springer ut fra politiske hendelser og samfunnsmessige forhold i samtiden, framfor at teatret henter næring for sin estetikk ut fra brudd og utvikling av kunstneriske konvensjoner. Av den grunn beskriver Paget det politiske dokumentarteatret som et teater som står i en brutt tradisjon, altså en «broken tradition» (Paget, 2010: 173). Regissørene, dramatikerne og teaterkompaniene innenfor de ulike periodene med politisk teater, har alle definert sitt teater som unikt og som et motstykke til det samtidige ikke-politiske teateret. For eksempel mente Perleporten Teatergruppe at de ikke hadde noen forbilder i tidligere tiders politiske teater (Hoff, 2015: 3).

Til tross for at det politiske teatret har virket uanfektet av både det samtidige konvensjonelle teatret, men også av tidligere perioders teaterkonvensjoner, er det mulig å se at mange av de teatral konvensjonene innenfor det politiske teatret gjentas. Det er ikke tale om en direkte overføring fra en periode til den neste, men snarere at liknede funksjoner og konvensjoner benyttes når et politisk innhold skal presenteres. Som følge av

det har jeg i min fremstilling av politisk teater i Norge, søkt å veksle mellom ulike historiografiske forståelser. Jeg har beveget meg mellom et mikrohistorisk perspektiv, med 1970-tallet som omdreiningspunkt, til et diakront perspektiv. Det omfatter både politisk-estetiske virkemidler og ideologisk tankegods mellom periodene.

Det er også viktig å påpeke at jeg ikke søker å skrive en alternativ nasjonal teaterhistorie, men at jeg har ønsket å peke på noen felt som langt på vei er utelatt i en norsk nasjonal teaterhistorieskrivning. En teaterviter som problematiserer hva det vil si å skrive en nasjonal teaterhistorie er Steve Wilmer, som i artikkelen «On Writing National Theatre Histories» (2004), skriver at: «National theatre historians usually privilege the work of the National Theatre [...] as a main exponent of theatrical expression within the nation» (Wilmer, 2004: 18). Wilmer påpeker videre at disse nasjonale teaterhistorikerne ofte ignorerer produksjoner som ble satt opp på kabaret- og revysscener på samme tid.

I min forskning har jeg sett at teaterproduksjoner og teateruttrykk produsert av de frie gruppene i særlig grad har blitt ignorert.

Ifølge Fischer-Lichte kan uvitenhet i utvalgelse av materiale bero på at teatervitene skriver ut fra et 'tilgjengelig materiale' (Fischer-Lichte, 2004: 6). En teaterhistorisk forskning på bakgrunn av tilgjengelig materiale foretas ofte av forskere som ser på utviklingen innenfor et større tidsspenn og tar for seg nettopp en nasjonal teaterhistorie. Når en skal dekke et stort tidsspenn blir en likevel nødt til å foreta et utvalg og slik Fischer-Lichte presiserer, er det viktig å begrunne utvalget som er foretatt, heller enn å passivt vise til tilgjengelig materiale. Dette fordrer at historikeren er bevisst sitt eget ståsted. Ifølge Fischer-Lichte er det viktig å stille spørsmål til sitt materiale gjennom en «problem-oriented approach» (Fischer-Lichte, 2009: 6).

Som jeg har påpekt tidligere, er dokumenter og materiale i tilknytning til de frie gruppeteatrene ikke lett tilgjengelig. Ettersom jeg har arbeidet ut fra Fischer-Lichtes begrep om en problemorientert teaterhistorieskrivning, har jeg dermed spesifikt søkt å samle inn dokumenter og materiale i tilknytning til de politiske gruppeteatrene, heller enn kun å basere forskningen min på lett 'tilgjengelig materiale'.

3.2 Intervju/samtale

3.2.1 Hvordan har jeg utført intervjuene?

Jeg har utført i alt elleve dybdeintervjuer med aktører i og rundt de politiske gruppeteatrene i Norge. Aktørene jeg har intervjuet er Sigurd Haugen, som var teatermusiker i Nationaltheatrets oppsøkende teater, Truls Kwetzinsky og Margrethe Aaby, som var henholdsvis scenearbeider og produsent for det oppsøkende teatret, mens Helge Jordal var involvert både i Nationaltheatrets oppsøkende teater og ved Hålogaland Teater (HT), samt i den frie gruppen Piratteatret. Janken Varden var instruktør for det oppsøkende teatret ved Nationaltheatret, men hadde før dette vært en av initiativtakerne til den frie gruppen Teatret Utenfor. Klaus Hagerup var dramatiker og skuespiller ved Hålogaland Teater. Liv Aakvik var skuespiller og initiativtaker til Tramteatret sammen med Terje Nordby, som var skuespiller, dramatiker og tekstforfatter for Tramteatret. Karl Hoff og Birgit Christensen var skuespillere og tekstforfattere i Perleporten Teatergruppe, mens Evelyn Holm var aktiv i det anarkistiske miljøet som Perleporten var en del av. Maja Lise Rønneberg Rygg var dramalæreren til Karl Hoff og Birgit Christensen ved Hartvig Nissen skole.

Av de elleve intervjuene er majoriteten blitt transkribert, men to intervjuer har vist seg å være vanskelige å transkribere på grunn av lyd kvaliteten på opptakene. Intervjuet med Truls Kwetzinsky og Margrethe Aaby ble av nevnte grunner ikke transkribert. Imidlertid hadde intervjuene stor betydning for arbeidet mitt, da intervjuobjektene i intervjusituasjonen meddelte ulike kilder og materiale som jeg har benyttet i avhandlingen. Materialet har jeg beskrevet i litteraturoversikten i kapittel 2. I appendikset har jeg etter tillatelse publisert følgende transkriberte intervju av: Sigurd Haugen, Janken Varden, Helge Jordal, Klaus Hagerup, Liv Aakvik, Terje Nordby og Karl Hoff. Når det gjelder Birgit Christensen, Evelyn Holm og Maja Lise Rønneberg Rygg har jeg fått tillatelse til å trykke et utvalg sitater som står på trykk i artikkel (4); «Perleporten – et post-brechtiansk teater?».⁸

⁸ Samtykkeerklæringen for deltakelse på intervju og for å få lov til å publisere de transkriberte intervjuene er lagt ved i appendiks.

I min utforming av intervjuguiden har jeg særlig basert meg på Thomas Postlewaits ni tilnærminger til det han betegner som en 'politisk teaterhistoriografi' (Postlewait, 2009: 214-222). Blant de ni tilnærmingene har jeg valgt ut fire som er relevante for mitt prosjekt:

- 1) Beskrivelse av de norske politiske gruppeteatrenes produksjoner – hvordan de ble produsert (ulike arbeidsmetoder) og teaterestetikken som ble skapt.
- 2) Aktørenes politisk-estetiske intensjoner og hvordan gruppeteatrene samhandlet med publikum.
- 3) Hvordan var gruppeteatrene med på å påvirke samfunnet?
- 4) Hvordan var arbeidsforholdene og økonomien for gruppeteatrene, og hva var forskjellen mellom gruppene innenfor og utenfor teaterinstitusjonene?

De fire punktene blir beskrevet mer inngående i delkappittel 3.2.2. Utover de fire punktene i intervjuguiden, som ble sent ut til samtalepartnerne på forhånd, benyttet jeg ikke faste spørsmål. Målet mitt var å ha en dynamisk samtale, hvor samtalepartnere mine fritt kunne fortelle om sine erfaringer med å lage politisk gruppeteater. Jeg anså min rolle som en aktiv lytter, hvor oppfølgingsspørsmålene mine ble utformet på stedet i sammenheng med det samtalepartnerne mine fortalte. Lydopptak av intervjuene ble gjort etter avtale med samtalepartnerne.

Metodisk kan intervjuene forstås i lys av begrepet 'oral history'. Valerie Raleigh Yow beskriver i *Recording Oral history*, hvordan 'muntlig historie' benyttes innenfor ulike forskningsdisipliner, som psykologi, etnografi/kulturhistorie, sosiologi og historie, hvor hver disiplin anvender intervjuet som primærkilde, men utfører både intervjuene og analysene på forskjellig vis. Der sosiologene kan kombinere dybdeintervju med ulike data fra meningsmålinger for å kartlegge holdninger i samtiden, vil antropologene analysere intervjuene for å finne endret oppførsel over tid, mens Yow som historiker på sin side benytter seg av en kombinasjon av «in-depth interview» med «a thorough search for other primary sources» (Yow, 2005: 9). Yows beskrivelse av bruken av 'muntlig historie' som én av flere kilder innenfor historiefaget, tilsvarer i stor grad hvordan jeg har benyttet dybdeintervjuet i dette teaterhistoriske prosjektet. Ved å krysse og sammenlikne de muntlige kildene med annet arkivmateriale, som skriftlige kilder, filmer og lydopptak, har jeg søkt å danne meg et bilde av gruppeteatrene, deres produksjoner, og deres politiske idealer.

3.2.2 *Hva er problematisk med å bruke muntlige kilder?*

Jostein Lorås beskriver en tradisjonell bruk av muntlige kilder som en bruk der muntlige vitnesbyrd brukes som «illustrasjoner og eksempler på faktiske hendelser og typiske situasjoner» (Lorås, 2007: 434). En slik tilnærming til muntlige kilder kan også kalles 'faktuell'. Jeg ser min bruk av muntlige kilder primært i forlengelse av en slik faktisk lesning av kildene, hvor vekten ligger på å illustrere faktiske teaterhendelser. Sekundært tar jeg også i bruk en narrativ lese måte av de muntlige kildene. En narrativ lese måte samsvarer med nyere metoder innenfor historiefaget, og innebærer at de muntlige kildenes fortellinger tolkes indirekte slik at det ikke primært er det faktuelle som vektlegges, men heller informantenes holdninger, idealer og meninger, som tolkes som en tidsånd (Haugstulen, 2009: 19). En slik indirekte tolkning av mine samtalepartneres holdninger kan forekomme enkelte ganger, men i de fleste tilfeller har jeg spurt direkte om aktørens politiske idealer og tilhørighet til ulike partiprojekter eller politiske grupperinger, og denne informasjonen har jeg da regnet som faktisk. Mine samtalepartnere er stort sett svært bevisste på sitt politiske ståsted nettopp fordi de spesifikt har kalt sitt teater politisk, og har vært med på å skrive gruppeteatrenes manifest.

Trevor Lummis hevder at en av fordelene ved bruke å dybdeintervju i forbindelse med historisk forskning, er at det er interaktivt: «One is not left alone, as with documentary evidence, to define its significance; the 'source' can reflect upon the content and offer interpretation as well as facts» (Lummis, 1987: 43). Det er på denne måten jeg har brukt dybdeintervjuene. Jeg har underveis hele tiden spurt mine samtalepartnere om de kunne peke meg i retning av nytt materiale i form av dokumenter av ulike slag; fra avisartikler til tidsskrifter og filminnspillinger av opptredenene deres - kort sagt materiale som har kunnet gi meg noen viktige nøkler og perspektiver for å forstå en tid jeg ikke selv har opplevd.

Når jeg ser dybdeintervjuet i sammenheng med annet arkivmateriale har jeg søkt å skape det teaterhistorikeren Thomas Postlewait har beskrevet som en «thick description». Postlewait har lånt begrepet av etnografen Clifford Geertz, da nærmere bestemt fra hans artikkel «Thick description: Towards an Interpretive Theory of Culture» (1973). Geertz' begrep bygger på

observasjoner av sosial adferd innenfor bestemte sosiale hendelser, som hanekamper på Bali, eller kjøpslåing ved markeder i Marokko. Disse hendelsene blir deretter studert gjennom et stort antall muntlige kilder med så stor variasjon blant informantene som mulig, slik at man unngår 'a single view' i forskningen sin, men gjennom antallet og variasjonen av vitnesbyrd kan oppnå en «thick description». Roger Walters påpeker hvordan Geertz' etnografiske metoder har blitt svært populære innenfor historiefaget, da de er overførbare også til historisk forskning, særlig som verktøy for å rekonstruere historiske hendelser ved å analysere ulike muntlige kilders vitnesbyrd (Walters, 1980: 543).

Postlewait ser bruken av «thick description» som en metode i forbindelse med det han kaller en politisk tilnærming innenfor teaterhistorisk skrivning. I boken *The Cambridge Theatre Historiography* (2009) skriver han om ulike tilnærminger innenfor teaterhistoriografi og nevner to hovedposisjoner; den dokumenterende og den kontekstualiserende. Den dokumenterende, også kalt «antiquarian-method», handler om å samle og sortere kildemateriale fra teateroppsetninger, og gjerne sette dem inn i en estetisk teaterforståelse. Til forskjell tolker den kontekstualiserende metoden en teaterhendelse i lys av den historiske og kulturelle konteksten den er en del av. En ren dokumenterende forståelse av teaterhistorien kritiseres ofte for å mangle en historisk kontekst med årsak og virkning, mens en historisk kontekstualiserende metode kan kritiseres for at den konstruerer sammenhenger som kanskje ikke finnes.

Imidlertid tar Postlewait til orde for at en politisk kontekst kan bygge bro mellom de to forskjellige tilnærmingene, slik at det er mulig å forstå teater både som en kronologi av ulike estetiske bevegelser, og samtidig undersøke politiske og økonomiske rammebetingelser som har vært med å påvirke og definere kunsten innen en periode (Postlewait, 2009: 196). Innenfor det politiske teaterhistoriografiske feltet identifiserer Postlewait ni ulike metoder, hvorav fire av de ni metodene har hatt stor relevans for mitt Ph.d.-prosjekt. Postlewait har gitt de fire metodene følgende titler i boken:

Politics can be located in:

- 1) - the idiolect of each person, dramatic text, performance or event.

- 2) - the intentions, motives, and aims of the individuals or agents who produce the dramatic and performance texts.
- 3) - the ways a theatrical text or performance resonates with current events within the community or nation.
- 4) - the social and economic organization of the theatre itself, its management procedures [...], its social and economic place in the theatre culture, a city, and a country. (Postlewait, 2009: 214-222)

Ved å bruke de fire tilnærmingene som basis for å utarbeide en intervjuguide og som et analyseverktøy i relasjon til de vitnesbyrdene informantene mine har meddelt meg, søker jeg å oppnå en «thick description». I relasjon til mitt felt, har jeg oversatt de fire tilnærmingene slik:

- 1) Beskrivelse av de norske politiske gruppeteatrenes produksjoner – hvordan de ble produsert (ulike arbeidsmetoder) og teaterestetikken som ble skapt.
- 2) Aktørenes politisk-estetiske intensjoner og hvordan gruppeteatrene samhandlet med publikum.
- 3) Hvordan var gruppeteatrene med på å påvirke samfunnet?
- 4) Hvordan var arbeidsforholdene og økonomien for gruppeteatrene, og hva var forskjellen mellom gruppene innenfor og utenfor teaterinstitusjonene?

3.2.3 *Hvordan utføre kildekritikk av muntlige kilder?*

Det er ikke uproblematisk å benytte muntlige kilder som historiske vitnesbyrd. Innenfor historiefaget har kildekritikken ofte omhandlet «eksaktheten til minnenes pålitelighet» (Lorås, 2007: 434). Yow viser til nyere forskning på menneskelig minne for å forklare hvordan hukommelsen både kan være selektiv og noen ganger også «faulty in what is remembered», men påpeker at særlig hendelser som skjedde tidlig i livet, i barne- og ungdomsårene sammen med tidlig voksenliv har en tendens til å sitte i langtidsminnet og lett kan beskrives i detalj, særlig dersom opplevelsene det fortelles om var forbundet med intense følelser (Yow, 2005: 20).

Imidlertid ser ikke Yow nødvendigvis på den faktuelle eksaktheten i vitnesbyrdene som et problem, da faktisk informasjon lett kan kontrolleres gjennom andre historiske dokumenter og kilder. Yow viser dessuten til det feilbarlige i skriftlige kilder, ved at disse kildene også er nedtegnet av mennesker, medfører det at dagboknotater eller spørreundersøkelser ikke nødvendigvis blir mer nøyaktige enn lydopptak, eller transkripsjon av en muntlig samtale. Videre fremhever Yow at mennesker ofte ønsker å fremstille seg mer heltmodige i dagbøkene sine, og ofte svarer raskt og lite reflektert på spørreundersøkelser.

Like fullt er det mulig for en observant intervjuer å oppfatte om samtalepartneren viser tegn til usikkerhet, gir et ufullstendig svar, eller har en tendens til å overdrive enkelte aspekter. Om intervjueren oppdager slikt, kan man etterspørre mer nøyaktig informasjon fra intervjuobjektet. Intervjusituasjonens interaktivitet gir rom for å tolke kroppsspråk og ansiktsmimikk og kan dermed gi en bedre kildekritikk enn når en forsker tyder skriftlige kilder alene. Det er altså tale om en toveis kildekritikk, hvor informantene kan rette opp i forskerens feilslutninger, samtidig som forskeren kan etterspørre mer informasjon ved uklarheter i en muntlig kildes fremstilling (Yow, 2005: 20-21).

I mine intervjuer med aktørene i de politiske gruppeteatrene har jeg opplevd at informantene har fortalt spesielt mye om oppstarten og de første forestillingene til de politiske gruppeteatrene. Derfor har jeg fokusert mest på disse forestillingene, slik som

Tramteatrets *Deep Sea Thriller* (1977) og Perleporten Teatergruppes *Faren satt på første benk, moren satt på annen og Knoll Tott på galleri og lo som bare faen* (1975). For Hålogaland Teater var ikke *Det e her æ høre tel* (1973) deres første forestilling, men det var den første som var egenprodusert, og det var også den oppsetningen som publikumsmessig ble HTs gjennombrudd. For Nationaltheatrets oppsøkende teater var *Svartkatten* (1971) deres første selvlagde produksjon, mens aktørene beskrev den andre oppsetningen, *Pendlerne* (1972), som mer vellykket og av bedre håndverksmessig kvalitet. Det samme gjaldt òg for Perleporten Teatergruppe. Forestillingen *Jug meg en saga* (1976) oppfylte ifølge Karl Hoff målsetningene deres om å lage politisk og poetisk teater i høyere grad enn *Knoll & Tott* hadde gjort.

Intervjuene har ofte vært starten på en videre dialog, dette gjelder særlig i forhold til Tramteatret og Perleporten Teatergruppe, da både Liv Aakvik fra Tramteatret og Karl Hoff fra Perleporten har vært svært hjelpelige med å utdype informasjon og uklarerheter fra den første samtalen vår. Flere av aktørene har også utvist en ærlighet som, ifølge Yow, er noe som spesielt inntreffer når aktører snakker om hendelser retrospektivt. Hun skriver at:

I have found that people tend with the passage of time to be more, rather than less candid. When a career is in progress, there is much to lose by an untoward admission. Near the end of life, there is a need to look as honestly as possible to make sense of experiences over a lifetime: this need to understand what happened strongly competes with the need to make oneself look good. (Yow, 2005: 19-20)

En slik ærlighet har blant annet Liv Aakvik og Klaus Hagerup vist. Hagerup var særlig kritisk til kvaliteten på egne stykker under tiden han arbeidet på Hålogaland Teater, mens Liv Aakvik var kritisk til det hun syntes var en manglende politisk analyse innad i teatergruppen, som gjorde at stykkene deres kunne betraktes mer som uskyldig moro med en politisk innpakning, fremfor å ha en faktisk politisk samfunnsmessig konsekvens.

Imidlertid har enkelte intervjusituasjoner vært mer fordelaktige enn andre. Det gjelder særlig hvor jeg har møtt samtalepartnerne mine fysisk. De fysiske møtene har stort sett gitt utslag i bedre kvalitet på samtalen. Imidlertid har det ikke alltid vært mulig å møte mine samtalepartnere fysisk, og i slike tilfeller har jeg måttet ty til telefonintervju. Ulempen ved intervjuer og samtaler over telefon er at jeg ikke har hatt mulighet til å se respondentenes ansiktsuttrykk, og dermed heller ikke har kunnet tolke kroppsspråket deres. Selv om jeg har

kunnet se samtalepartneren min via kamerafunksjonen når jeg har benyttet Skype som medium, har dårlig internettforbindelse gjort at jeg har valgt å slå den av.

Noen intervjuer har vært korte og konsise, mens andre har vært lengre. Som oftest har samtalene vart rundt en time, og det er en varighet jeg mener fungerer særdeles godt ettersom samtalepartneren på en time rekker å snakke seg varm, samtidig som hun/han ikke rekker å bli helt utslitt. Ved lengre samtaler har jeg erfart at samtalepartnerne har en tendens til å gjenta seg selv. Foruten at lengden på samtalene har påvirket kvaliteten, har også samtalepartnerens helsetilstand hatt betydning. Flere av mine samtalepartnere har hatt dårlig helse, og dette har naturlig nok hatt litt innvirkning på hukommelsen, og dermed på samtalen. I sum har storparten av samtalene jeg har hatt med aktører i og rundt de politiske gruppeteatrene gitt ny innsikt om de politiske holdningene i tiden, og likeledes bidratt til å øke min forståelse av de estetiske praksisene til de politiske gruppeteatrene.

4. Politisk-estetiske perspektiver

4.1 De politiske og ideologiske forutsetningene for de estetiske uttrykkene

I dette delkapittelet vil jeg se de politiske gruppeteatrenes estetikk i lys av de politiske og ideologiske bevegelsene de var en del av, i tillegg til at jeg vil trekke frem ulike hendelser og mot-aksjoner som hadde særlig betydning og påvirkningskraft for den retningen de politiske bevegelsene i Norge utviklet seg i.

I min søken etter å finne beveggrunnene for aktørenes politiske engasjement og deres ønske om å skape et politisk teater, er det særlig to saker som går igjen, nemlig studentopprøret i Paris i 1968, og motstanden mot Vietnamkrigen.

Det er nå over femti år siden 1968, et år som ifølge Tor Egil Førland i boken *1968: Opprør og motkultur på norsk* (Førland og Korsvik 2006) var et forholdsvis begivenhetsløst år i norsk kontekst. 1968 blir derfor å regne først og fremst som et symbol på «radikalisering og opprør», og et symbol på at en «ny verdensordning var mulig» (Førland, 2006: 7).

Opprøret som oppstod i kjølvannet av 1968 har både et nasjonalt og et overnasjonalt preg. Carole Fink, Philipp Gassert og Detlef Junker skriver i boken *1968: The World Transformed* (1998) at hendelsene i tilknytning til 1968 skjedde innenfor en nasjonal kontekst, men utspilte seg globalt. De påpeker at «many contemporaries – particularly students and intellectuals – believed that their actions were linked to a global revolt against capitalism, imperialism, and colonialism that spanned the First, Second, and Third Worlds» (Fink, Gassert, og Junker, 1998: 1). Det overnasjonale aspektet ved protestbevegelsene kan ses i en felles bruk av symboler og merkesaker. Slike merkesaker var studentopprør, krigsmotstand og kamp mot atomvåpen (Gilcher-Holtey, 2008: 204). Protestene hadde et mangfoldig uttrykk, som også tok utgangspunkt i en individuell frigjøring fra undertrykkende og autoritære strukturer i dagliglivet. Førland beskriver hvordan dette utartet seg i en norsk kontekst:

«1968» var en kamp for frihet og selvbestemmelse – ikke nasjonalt, men individuelt. Det var en kamp for å gå kledd og se ut på måter foreldregenerasjonen ikke kunne tenke seg: for eksempel i dongeribukse og med langt hår. Det var en kamp for å leve sammen på måter som ikke var akseptert: for eksempel utenfor ekteskapet eller i kollektiv. Det var en kamp for nye rusmidler som hasj og LSD, og for nye kunstneriske uttrykksformer, først og fremst ny musikk i form av rock. Det var en kamp mot vestlig imperialisme i form av krig og kapitalistisk undertrykking av den såkalte tredje verden – hvilket i praksis gjerne betydde motstand mot USAs samfunnssystem og makthavere og deres allierte. Ikke minst var det en kamp mot autoritetsstrukturer med lydighetsideal og pliktetikk som rådde i Norge og andre vestlige samfunn i etterkrigstida, der man skulle ha seg frabedt at det ble stilt spørsmål ved beslutningene til foresatte eller myndigheter. (Førland, 2006: 8)

Til tross for at det også tidligere har eksistert protestbevegelser med internasjonalt nedslagsfelt, eksempelvis de mange aksjonene og streikene på 1930-tallet der arbeiderklassen kjempet for bedre økonomiske kår, var det i 1968 studenter og den «unge intelligentsiaen» som førte an i protestbevegelsene. Protestene skilte seg også fra tidligere protestbevegelser ved at de nye protestbevegelsenes hovedansvarlig var først og fremst individets rett til medbestemmelse på universiteter, høyskoler, arbeidsplasser og i politikken, og ikke lenger kun en forbedring av arbeiderklassens økonomiske kår.

Ifølge Gilcher-Holtey i artikkelen «The Dynamic of Protest: May 1968 in France» (2008), hadde protestbevegelsene av 1968 i Europa i stor grad ideologisk tilknytning til 'The New Left' i Storbritannia, 'La nouvelle Gauche' i Frankrike, og til 'Die neue Linke' i Tyskland. I tillegg var de franske opprørene også tilknyttet den situasjonistiske bevegelsen (Gilcher-Holtey, 2008: 203). Ståstedet til det 'nye venstre' var karakterisert av motstanden mot de tradisjonelle venstrepartiene, slik som kommunistpartier og sosialistiske partier. Der sistnevnte fremholdt forhandlinger som den viktigste måten å oppnå politiske løsninger på, søkte det 'nye venstre' å skape ulike former for direkte aksjon, ofte ved å angripe autoritære symboler gjennom en rekke provokative handlinger.

Det var denne koblingen mellom en individuell frigjøring i kombinasjon med direkte aksjoner mot autoriteter som førte til det spesielle uttrykket protestbevegelsene fikk. I Norge var Kjartan Slettemarks bilde fra 1965 «Av rapport fra Vietnam: 'barn overskyldes av napalm. Deres hud brennes til svarte sår og de dør'», et eksempel på hvordan direkte aksjonisme sammenkoblet med en «situasjonistisk» tenkemåte, kunne utarte seg (Linder og

Korsvik, 2006: 21). Et annet eksempel på et 'opprør på norsk' var studentopprøret ved Teaterskolen. Terje Nordby skriver i artikkelen «Fra Schwensens gate til verden» (2013) at: «Teaterskoleelevene var heller ikke uberørt av revolusjonsåret 1968. Om det ikke ble revolusjon, ble det oppstyr. Elevene ville ha innflytelse på det meste» (Nordby, 2013: 44). Nordby intervjuer Vera Rafn som var sekretær ved skolen og hun beskriver den 'opposisjonelle årgangen' slik: «De syntes det var forferdelig at man skulle reise seg når rektor kom inn, [...] så da begynte de å legge beina på bordet for å vise at de som styrte ikke var viktigere enn dem selv» (Rafn i: Nordby, 2013: 45). I et intervju med Helge Jordal, minnes han opptøyene fra teaterskolen slik: «Vi snudde opp ned på skolen. Vi forlangte medbestemmelsesrett i undervisningen, sånn som de gjorde i Paris. Og lærerne ble skjelven i knærne, og ga etter. Så sterke var vi!» (Jordal, 2014: 3). Imidlertid gir verken Nordby eller Jordal en forklaring på hvordan det var mulig for deres generasjon å få en så stor påvirkningskraft.

Til forskjell viser Carl Henrik Grøndahl til en plausibel forklaring på 68-er-generasjonens påvirkningskraft. I sin bok *Teater mot teater* (1985) skriver han at: «Enhver ny generasjon kommer som barbarer inn i det etablerte, opptatt av å forandre. Som regel har det etablerte tyngde til å stå imot, til ikke å la seg forme. Men denne gangen var barbarene så utrolig mange» (Grøndahl, 1985: 58). 68-ernes innvirkning skyldes ifølge Grøndahl i stor grad at de var en del av babyboom-generasjonen, født på slutten av 1940-tallet etter at andre verdenskrig var slutt, i år hvor fødselstallene var særlig høye. I tillegg var denne generasjonen født inn i «økonomiske blomstringstider». Grøndahl mener dette ga dem en unik frihet til å yte motstand mot det bestående samfunn: «40-tallistene kunne gjøre opprør uten særlig bekymringer for fremtiden. Uten plagsomme konsekvenser kunne man forlate arbeidsplass eller lesesal og dra som pilgrim til Østen, som hippie til California eller proletar til Sauda» (Grøndahl, 1985: 58). Grøndahl hevder at ungdomsopprøret ikke var grunnløst, men sprang ut av frustrasjon over en korrump verdensorden og en undertrykkende kultur som fremmet overforbruk. Et slikt «verdiløst» og passivt konsumsamfunn ble kontret av den oppvoksende generasjonen ved å skape ulike motkulturer.

Imidlertid betød ikke 1968 det samme for de ulike grupperingene på venstresiden.

På 1970-tallet i Norge fantes det et stort antall venstrepolitiske grupperinger som enten anså seg selv som sosialistiske, kommunistiske eller anarkistiske. I tillegg fantes det mange «opprørere» som ikke betraktet seg selv som politiske, men heller «ønsket å forandre sin egen livsstil mer enn å overta den politiske makten» (Lindhjem, 1999: 4). De sistnevnte grupperingene blir ofte omtalt som motkulturelle.

Motkultur slik den skildres av Tor Egil Førland i *1968 – opprør og motkultur på norsk*, var tilknyttet ny-anarkistiske miljøer og ungdomskultur, med inspirasjon fra antikrigs- og hippiebevegelsen i USA, og studentopptøyene i Frankrike i mai 1968 (Førland, 2006: 7-8). Selv om de ulike venstrepolitiske og motkulturelle grupperingene kunne enes om merkesaker som Vietnam, kampen mot atomvåpen og et ønske om å rive ned autoritære strukturer i samfunnet, oppsto det mange konflikter mellom grupperingene om hvilke metoder de aktuelle sakene skulle nedkjempes med.

Det er særlig i bruddflatene mellom grupperingene at motsetningsforholdene kommer klartest til syne. De bruddflatene mellom grupperingene som har hatt størst betydning for min forskning er brytningen mellom Sosialistisk Folkeparti (SF) og ml-bevegelsen; det som skulle bli Arbeidernes Kommunistparti, marxist-leninister (AKP(m-l)), samt brytninger mellom det sistnevnte partiet i relasjon til de anarkistiske og motkulturelle miljøene i Norge.

I mitt arbeid med analyser av de politiske gruppeteatrenes uttrykk har det vært viktig å forstå motsetningsforholdene mellom de ulike venstrepolitiske og motkulturelle grupperingene, da de samme motsetningsforholdene i stor grad kan gjenfinnes innenfor de politiske gruppeteatrene. Brytningene mellom grupperingene kan dermed ses som en nøkkel for å forstå de politisk-estetiske valgene de politiske gruppeteatrene har tatt. Jeg vil nå skissere noen av motsetningsforholdene som oppsto i Norge på 1970-tallet mellom ulike grupperinger på venstresiden.

4.1.1 *Brytninger mellom Sosialistisk Folkeparti og ml-bevegelsen*

Ifølge James Godbolt, i artikkelen «Vietnam-protesten i Norge. Fra ad hoc-aksjoner til politisk kapital», hadde Vietnamkrigen ulik symbolverdi for forskjellige politiske grupperinger (Godbolt, 2004). For eksempel hadde kretsen av fredsaktivister fra Sosialistisk Folkeparti (SF) fokus på pasifisme og antikrigsmotstand, og benyttet slagordet «Fred i Vietnam». SF hadde en demokratisk sosialistisk linje i politikken. De ble dannet etter en splittelse med Arbeiderpartiet i 1961, hvor hovedsaken deres var utmeldelse av NATO og en norsk våpennedrustning (Vasaasen, 1990: 62). Til forskjell anså de yngre aktivistene fra marxistisk-leninistisk hold Vietnam som en frigjøringskrig, hvor det var viktig å gå inn og aktivt støtte Den nasjonale front for frigjøringen av det sørlige Vietnam (FNL).

I brytningen mellom SF og ml-bevegelsens tilnærming til Vietnamkrigen, trer det tydelig frem et bilde av SF som et forhandlingsparti, mens ml-bevegelsen anså sin støtte til frigjøringskampen som en støtte til direkte aksjon. Selv om det skulle vise seg i ettertid at FNL var styrt på en svært autoritær måte, er det ut fra en tilsvarende tankegang at AKP(m-l) støttet Mao og det kinesiske kommunistparti, Pol Pot i Kambodsja og Enver Hoxha i Albania. For AKP(m-l) var ikke et antiautoritært opprør deres hovedanliggende, men snarere var fokuset rettet mot å slutte opp om en kommunistisk og sosialistisk praksis. I denne sammenhengen benyttet de seg av teorier og teoretikere innenfor den østlige kommunismen, i særlig grad Vladimir Lenin, Josef Stalin og Mao Tse-tung (Nygård, 1974: 32).

Motsatsen til et slikt tankesett fantes i SFs rekker, hvor tidsskriftet *Kontrast* sammen med *Pax Forlag* stod sentralt. Slik jeg har nevnt før, ble en mer intellektuell debatt vektlagt i *Kontrast* og her løftet man særlig frem teorier av vestlige marxistiske tenkerne som Antonio Gramsci, Jean-Paul Sartre, Louis Althusser, Walter Benjamin og Frankfurterskolen ved Theodor Adorno og Max Horkheimer (Bjerkmann, 1994: 70; Førland, 2015: 277). I *Kontrast* sine spalter fremkommer det videre at i brytningen mellom AKP(m-l) og SF, anså personer tilknyttet SF seg gjerne som medlemmer av et mer 'seriøst' venstreparti enn AKP(m-l). Sosialistiske Folkeparti, slik det vises til i tidsskriftet *Kontrast*, var et parti som var oppdatert på nyere marxistiske teorier som spesielt var utviklet for å imøtegå en sosialistisk

revolusjon i de høykapitalistiske vestlige statene (Førland, 2015: 277). AKP(m-l)s holdning til det de oppfattet som SFs intellektualisme, var en utålmodighet med tanke på at en slik intellektualisme ville kunne være isolerende i forhold til praktisk politikk. For AKP(m-l) var handling viktigere enn teoretisering, og deres teoribruk tok sikte på å finne en «enhet mellom teori og praksis» (Thon, 1995: 167).

Bernard Eric Jensen beskriver i artikkelen «Teoriens årti –70'erne revisited» (1997) hvordan et lignende tankesett kom til syne innenfor dansk akademisk. Her hadde man akademikere som sto på hvert sitt politiske og teoretiske fundament. På den ene siden var de som hadde tiltro til de vestlige marxistene, og på den andre siden var de som forkastet de vestlige marxistene på bakgrunn av at deres teorier ikke samsvarte med en 'sosialistisk praksis' fordi de opererte innenfor kapitalistiske stater. Til forskjell kunne man se en «'enhet af teori og praksis'» i den østlige marxismen. I Sovjetunionen, Albania, Kambodsja, Vietnam og Kina var det tale om en «successful pursuit of Marxism», da det i disse landene eksisterte revolusjonære massebevegelser, og dermed kunne «den sande teori utvikles» (Jensen, 1997: 270).

Det er denne logikken som også kommer til syne hos ml-bevegelsen og gjør det mulig for marxist-leninistene å forkaste all nyere marxistisk tenkning og teori; til og med teoriene det antiautoritære opprøret av 1968 var bygget på, og da spesielt Frankfurterskolens teorier (Gilcher-Holtey, 2008: 203). På den måten kan en si at ml-bevegelsen forkastet det antiautoritære fokuset som i særlig grad studentopptøyene i 1968 kjennetegnes av. Derimot hegner de ny-anarkistiske og motkulturelle bevegelsene om, og fortsetter den antiautoritære linjen fra 1968. Som jeg straks skal redegjøre for oppstod den skarpeste konflikten på venstresiden utover på 1970-tallet mellom anarkister og ml-bevegelsen.

4.1.2 Ny-anarkistene og ml-bevegelsen

Når vi skal se på AKP(m-l)s relasjon til anarkismen, er det særlig to anklager som går igjen – den ene går på klassetilhørigheten til anarkistene og kan spores tilbake til Karl Marx og Friedrich Engels, som anklager anarkistene for å være «ekstreme individualister» og anarkismen for å være en «småborgerlig ideologi» (Marx, Engels og Lenin, 1976: 9, 12). Den andre anklagen knytter seg til fundamentet for en revolusjonær organisering ved hjelp av anarkistiske prinsipper. Harald Holm skriver i forordet til oversettelsen av Marx' og Engels' *Anarkisme og anarko-syndikalisme* (1976) at en anarkistisk organisering var dømt til å mislykkes, da dens søken etter individuell frihet var basert på et «ideal om mennesket» og ikke på de «eksisterende produktivkreftene» (Marx, Engels og Lenin, 1976: 11).

Til forskjell anså medlemmene av AKP(m-l) seg som arvtakere etter Marx' og Engels' «vitenskapelige kommunisme» (Marx, Engels og Lenin, 1976: 13). Den «vitenskapelige kommunismen» var basert på Marx' analyse av kapitalistisk økonomi i forbindelse med den industrielle revolusjonen. Når ml-bevegelsen skulle oversette Marx' og Engels' kritikk av anarkister slik som Pierre-Joseph Proudhon og Peter Kropotkin, til forholdene på slutten av 1960-tallet, ble anklagen om en småborgerlig klassetilhørighet særlig knyttet til ny-anarkistenes motkulturelle livsførsel. ml-bevegelsen mente at anarkistene var dekadente da de hadde et større fokus på egen livsnyttelse, utprøving av rusmidler og seksualitet, enn på fagorganisering og proletarisering (Hoff, 2015: 5). De ny-anarkistiske og motkulturelle bevegelsene på sin side anså seg selv som «de ekte barna av 1968-opprøret» fordi de alltid søkte å konfrontere autoriteter og autoritære strukturer. De klandret AKP(m-l) for å være autoritære, og for å ha blind tiltro til kommunistiske stater og statsledere, som anarkistene regnet for å være like autoritære som vestlige kapitalistiske stater og statsledere (Hoff, 2015: 5).

Nøkkelen til å forstå AKP(m-l)s «horn i siden» til anarkistene dreier seg først og fremst om partiets overordnede mål om å skape en bred «folkelig» bevegelse. I denne sammenhengen søkte ml-bevegelsen seg til ulike «folkelige» bevegelse i Distrikts-Norge. Disse bevegelsene kan betegnes som arven etter «motkulturperiferien» og står i skarp kontrast til de ny-anarkistiske bevegelsene. I min artikkel (2) «'A Good Night Out': When

Political Theatre Aims at Being Popular, Or How Norwegian Political Theatre in the 1970s Utilized Populist Ideals and Popular Culture in Their Performances» (2017) beskriver jeg AKP(m-l)s populisme og forståelse av «folkelighet» mer inngående.

4.1.3 Brytninger mellom klassisk anarkisme og de motkulturelle

Anders Lindhjem skriver i hovedoppgaven «Karlsøya-kollektivene: Drøm og virkelighet 1971- 1977» (1999) at de anarkistiske og motkulturelle bevegelsene kunne deles i en «urban del og en del som ville ut av byen å leve sitt alternative liv på landet» (Lindhjem, 2006: 4). Det er imidlertid viktig å presisere at Lindhjems definisjon av norsk motkultur ikke sammenfaller med Stein Rokkans utvikling av samme begrep i sin artikkel «Geography, religion, and social class: crosscutting cleavages in Norwegian politics» (1967). I artikkelen og senere arbeider benytter Rokkan begrepet «motkulturperiferi» i relasjon til lekmanns- og avholdsbevegelsen, samt målrørsla (Rokkan, Hagtvet og Alldén, 1987: 46). Der Rokkan ser på ulike grupperinger fra slutten av 1800-tallet som stod i opposisjon til sentralmakten, ser Lindhjem på det som kan defineres som ny-anarkistiske motkulturer, som utviklet seg i Norge på slutten av 1960-tallet.

Av de fire politiske gruppeteatrene er det kun Perleporten Teatergruppe som kan sies å være direkte tilknyttet de ny-anarkistiske bevegelsene i Norge. I min artikkel (4) «Perleporten—et post-brechtiansk teater?» (u.v.) drøfter jeg teatergruppens bruk av anarkistiske strategier i oppsetningene *Knoll og Tott* (1975) og *Jug meg en saga* (1976). I forbindelse med denne artikkelen intervjuet jeg Evelyn Holm, som var aktiv i ulike anarkistiske miljøer i Oslo på 1970-tallet. I likhet med Lindhjem, deler Holm de ny-anarkistiske miljøene inn i flere leirer eller fraksjoner, hvor det var særlig forskjell på dem som befattet seg med anarkisme som en politisk retning, i betydning anarko-syndikalisme, rådskommunisme og frihetlig sosialisme og dem som var mer kulturorienterte og motkulturelle. Ifølge Holm sognet den førstnevnte grupperingen til tidsskriftet *Folkebladet*, mens de motkulturelle anarkistene anså *Gateavisa* som sitt organ.

Når Holm skal beskrive Perleportens anarkistiske tilhørighet, plasserer hun dem i den motkulturelle leiren og begrunner det med at: «Sånn uttrykksmessig, vil jeg si at de tilhørte den motkulturelle fraksjonen, selv om Perleporten var sterkt politiske, så stilte de noen andre spørsmål, enn det man gjorde i den mer «tradisjonelle» anarkistiske fraksjonen».⁹ Imidlertid fremhever Karl Hoff fra Perleporten at: «Ingen av oss var direkte knyttet til eller aktive i for eksempel Folkebladet eller Gateavisa-miljøene. Vi kjente dem og vi var med i de samme demonstrasjonene» (Hoff, 2015: 5). Videre forteller Hoff at kjernen i deres «anarkistiske legning bunnet i lesning av anarkistisk litteratur skrevet av folk som Mikhail Bakunin, Errico Malatesta, Pierre-Joseph Proudhon, Peter Kropotkin, Emma Goldman, Louise Michel, Isaac Puente og Jens Bjørneboe» (Hoff, 2015: 5). Ut fra både Holms betraktninger og Hoff's uttalelser kan det derfor virke som Perleporten stod litt på siden av de to anarkistiske fraksjonene, men var innforstått med synspunktene og teoriene som ble diskutert i de ulike anarkistiske miljøene.

Når Lindhjem skal forklare skillelinjene mellom 1960- og 1970-tallets motkulturelle bevegelser og den klassiske anarkismen slik den ble utviklet av Peter Kropotkin og Mikhail Bakunin på slutten av 1800-tallet, viser han til at flere av de ny-anarkistiske bevegelsene hadde en «bohems» dimensjon (Lindhjem, 1999: 28-29). Lindhjem refererer her til Theodore Roszaks definisjon av motkultur (counter-culture) fra Roszaks innflytelsesrike bok *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition* (1968). I denne boken beskriver Roszak motkulturer i etterkrigstidens USA. Han trekker da særlig frem hippiekulturen, et sett med kulturer han anser som knyttet til de klassiske anarkistiske idealene, samtidig som de innehar en særlig bohems dimensjon. I dette legger han at hippiebevegelse(n) «retter søkelyset mot drømmer, det magiske og mystiske, underbevissthet og selvrealisering» (Lindhjem, 1999: 27).

Lindhjem trekker frem at skillelinjene mellom den klassiske anarkismen og de motkulturelle bevegelsene befinner seg i forståelsen av religion. Anarkister som Bakunin utviklet teoriene sine i etterkant av opplysningstiden og den franske revolusjonen, og var særlig kritisk til religion og metafysikk. Bakunin hegnert om vitenskap, fornuft og empiri. Til forskjell var det

⁹ Personlig kommunikasjon: «Intervju med Evelyn Holm om anarkistiske grupperinger i Oslo og om Perleporten Teatergruppe.» Os: Grieg-Samlingen – Oseana, 9. mars 2018.

vitenskap og fysiske lover. Man var kritiske til ekspertene og la vekt på ikke-intellektuell bevissthet» (Lindhjem, 1999: 30).

De ulike motkulturelle miljøene tangerte derimot med hverandre i forståelsen av at enkeltmennesket måtte bryte med staten og det eksisterende samfunnet for å kunne oppnå personlig frihet. Evelyn Holm presiserer at de anarkistiske og motkulturelle miljøene var svært små miljøer som hadde en tendens til å splitte seg i enda mindre grupperinger, men det som forente dem, var deres antiautoritære ståsted og deres motkulturelle livsførsel (Holm, 2018). Til tross for at ny-anarkistene og de motkulturelle miljøene var i fåtall i Norge på 1970-tallet, kan det antiautoritære opprøret av 1968 i stor grad knyttes til en (ny-)anarkistisk verdensanskuelse (Førland, 2015). Slik kan vi si at anarkistiske ideer har en rekkevidde langt utover de konkrete anarkistiske grupperingene. På mange måter kan de ny-anarkistiske ideene ses som et arnested for det antiautoritære opprøret som oppstod i og rundt 1968, et opprør som avfødte de mange venstrepolitiske grupperingene som utviklet seg i Vest-Europa og USA på 1960- og 1970-tallet.

4.1.4 Gruppeteatrenes venstrepolitiske ståsted

Om vi ser på de politiske gruppeteatrenes politiske ståsted, er det innenfor det oppsøkende teatret ved Nationaltheatret vi kan spore den bredeste partisammensetningen. Her var både SF og AKP(m-l) representert, sammen med individer som var politisk interesserte, men ikke regnet seg som tilhengere av et parti eller en politisk leir (Varden, 2015). I Hålogaland Teater hadde et flertall av skuespillerne AKP(m-l)-sympatier (Fjeldstad, 1979: 34). Også Tramteatret var tilknyttet et politisk orientert miljø, da de sprang ut av studentorganisasjonen Rød Front ved Universitetet i Oslo.

Rød Front var en av AKP(m-l)s frontorganisasjoner. Tramteatret startet sin teatrale løpebane med å lage sketsjer som inngikk som underholdning på Rød Fronts arrangementer. Imidlertid brøt Tramteatret ut av Rød Front i 1976, da de ønsket å bli en profesjonell frigruppe (Aakvik, 2015; Nordby, 2016). Som tidligere nevnt skilte Perleporten Teatergruppe seg fra de førstnevnte gruppene ved at samtlige medlemmer var tilknyttet anarkistiske og motkulturelle miljøer (Hoff, 2015; Holm, 2018).

De nevnte venstrepolitiske posisjonene er mulig å avlese i de politiske gruppeteatrenes valg av tematikk i stykkene sine, men også i deres bruk av estetiske teorier og i hvilken grad og på hvilke måter de benyttet demokratiske og kollektive former. Denne koblingen mellom de politiske gruppeteatrenes politiske ståsted og konsekvensene det hadde for deres estetiske valg vil jeg drøfte i de neste kapitlene.

4.2 Kollektive former i det politiske teatret

I det følgende kapittelet skal jeg redegjøre for ulike former for kollektive praksiser innenfor politiske teatre i Europa og USA, både ved institusjonsteatre og i frie teaterkompanier. Jeg vil se på hvilken måte disse kollektive praksisene har påvirket de norske politiske gruppeteatrene.

Et eksempel på en teatergruppe som har benyttet kollektive og demokratiske arbeidsformer innad og samtidig har hatt et uttalt sosialistisk politisk prosjekt utad, er Erwin Piscators Proletarisches Theater. Piscator er kjent for å ha utviklet sitt «Dramatische Werkstatt» i Berlin på slutten av 1920-tallet, hvor både skuespillere og dramatikere arbeidet kollektivt. Bertolt Brecht overvar denne praksisen og videreutviklet den ved Berliner Ensemblet (Innes, 1972: 116). I motsats til regiteatret, særlig slik Max Reinhardt utøvde det, mente Brecht at en ikke skulle forsøke å kontrollere skuespillerne, men heller sette skuespillerne i stand til å gjøre oppdagelser som kunne benyttes på en produktiv måte i forestillingene. Gjennom det David Barnett i *A History of the Berliner Ensemble* kaller en 'induktiv metode' skulle skuespillerne og instruktøren i fellesskap analysere teatertekster og oppdage nye spillemuligheter (Barnett, 2015: 10).

Det tyske teatret med Piscator og Brecht var imidlertid ikke alene om å utvikle ny skuespillerkunst gjennom bruken av kollektive former. Vsevolod Mejerhold i Sovjetunionen var blant annet inspirert av skuespillerne fra Commedia dell'Arte, og deres improvisasjoner, og benyttet det som en av modellene for sitt teater (Moody, 1978: 866). Imidlertid tok både Piscator, Brecht og Mejerhold alltid utgangspunkt i en mer eller mindre ferdig, dramatisk tekst til sine produksjoner. Til forskjell fra dette utviklet Joan Littlewood i England, i samarbeid med sitt kompani, Theatre Workshop, et kollektivt skriveverksted for produksjonen *Oh, What a Lovely War!* (1963). Littlewood beskriver prosessen rundt forestillingens tilblivelse slik:

What you see is not a piece of direction by a producer. There were no rehearsals as they are known. There was a collection of individuals, more of an anti-group, working on ideas, on songs, on settings, on facts. (Heddon og Milling, 2006: 33)

Med oppblomstringen av gruppeteatrene på 1960-tallet, fikk ulike kollektive praksiser i teatret et nytt oppsving. I Frankrike opprettet Ariane Mnouchkine sammen med flere studenter fra L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq, gruppeteatret Théâtre du Soleil i 1964. De første oppsetningene var imidlertid i tradisjonelt format med en regissør som instruerte skuespillerne. Dette endret seg i 1973, da gruppen skulle lage forestillingen *1789*, som behandlet tematikk fra Frankrikes revolusjonshistorie. Anker Gemzøe skriver i artikkelen «Théâtre du Soleil: 1789 og 1793» hvordan *1789* «var den første fuldstændig kollektive form for teaterproduksjon, som gjennomførtes af Théâtre du Soleil» (Gemzøe, 1976: 339).

Etter dette videreutviklet teaterkompaniet sine kollektive arbeidsmetoder og demokratiske strukturer. I forbindelse med forestillingen *L'Age d'Or* (1975) deltok for eksempel alle medlemmene av gruppen «i arbeidet med å samle materiale i form av kildeopplysninger og intervju, særlig omkring forholdene i arbeidslivet. Scenebildene ble hovedsakelig utviklet gjennom improvisasjon» (Arntzen, 1981a: 8). Et annet gruppeteater som i enda større grad skulle betrakte sitt teater som et kollektiv var den amerikanske gruppen The Living Theatre. I deres teaterpraksis innbefattet den kollektive tankegangen også gruppemedlemmenes livsutfoldelse, da det skulle være et samsvar mellom det som ble propagandert fra scenen, og hvordan gruppemedlemmene selv levde, noe som innebar at medlemmene bodde og levde sammen. For The Living Theatre deler den kollektive livsførselen sammen med deres anarkistiske filosofi. De kalte spillestilen sin for «free acting» (Arntzen, 1981a: 4). I artikkel (4): «Perleporten – et post-brechtsk teater?» (2020) undersøker jeg forbindelseslinjene mellom The Living Theatre, de svenske gruppeteatrene på 1960-tallet og den norske dramapedagogikken fra 1968- og utover 1970-tallet.

Innenfor de politiske gruppeteatrene i England og Skottland var det særlig gruppen 7:84 som både hadde et venstre-politisk- og kollektivistisk ståsted. Gruppens grunnlegger, John McGrath, begrunner valget om å arbeide kollektivt fra et spesifikt marxistisk perspektiv, hvor den kollektive praksisen stod som motsats til arbeidsstrukturene innenfor det borgerlige teatret. McGrath var opptatt av å avdekke ideologien innenfor det borgerlige teatret ved å påpeke forbindelsen mellom hvordan et teater velger å organisere seg og dets ideologiske ståsted. Han skriver at det var viktig å se «theatre not just as plays, but as

a

means of production, with bosses, workers and unemployed, with structural relationships» (McGrath i: Heddon og Milling, 2006: 95).

Det ble det utviklet ulike kollektive former i de politiske gruppeteatrene på slutten av 1960-tallet og utover på 1970-tallet. Knut Ove Arntzen hevder i kronikken «Det eksperimentelle gruppeteater» (1981a) at gruppeteatrene hadde en estetikk som bar «preg av skuespillernes frie medvirkning». En arbeidsform som «langt på vei er et resultat av bevisstgjøring av kollektive arbeidsformer så vel som skuespillerens selvstendige plass i teaterarbeidet i forhold til instruktøren» (Arntzen, 1981a: 10). Imidlertid var det ikke kun tale om et teater som arbeidet demokratisk innad, det var også et ønske om å bryte skillet mellom scene og sal ved spesifikt å oppsøke sitt publikum, og samtidig benytte sceniske former målpublikummet var kjent med. I dette ligger det at mange av gruppeteatrene også var oppsøkende teatre.

I boken *Stages in the revolution: political theatre in Britain since 1968* (1980) skriver Catherine Itzin om blant annet 7:84, og deres forestilling *The Cheviot, the Stag, and the Black Black Oil* (1973). Ifølge Itzin ønsket kompaniet å produsere denne forestillingen fra et motkulturelt- og interaktivt perspektiv, ved å engasjere publikum i underholdningsformer som var kjent for dem: «Structurally it was based on the Scottish *ceilidh*, a form dating from the nineteenth century, a means of 'reinforcing the Gaelic culture and of a political getting together'» (Itzin, 1980: 123). Dette var en underholdningsform som inneholdt allsang, dans, pantomime, parodier, og komiske sketsjer, sammen med en særlig form for burlesk humor (Itzin, 1980: 123).

McGrath skildrer 7:84s politiske idegrunnlag i boken *A Good Night Out – Popular theatre: Audience, Class and Form* (1981). Ved å regne teatret som en del av en politisk motkultur, påpeker McGrath viktigheten av å betrakte hele teatrets apparat, dets 'mise en scène', som en sosial begivenhet. Han viser til hvordan alt fra teatrets geografiske plassering til billettpriser, tilgangen til billetter og den nærmeste pubens beliggenhet, er faktorer med innvirkning på den sosiale begivenheten teaterbesøket representerer. Om en slik sosial hendelse skulle organiseres som en motkulturell hendelse med den hensikt å tiltrekke seg

et arbeiderklassepublikum, måtte de nevnte omstendighetene tas i betraktning (McGrath, 1981: 5).

I Norge var det spesielt Hålogaland Teater som ble påvirket av 7:84. Ifølge Helge Jordal reiste HT på studietur til England for å se 7:84. Der opplevde de et teater som kunne være politisk og samtidig underholdende, der det var lagt vekt på folkelige humoristiske former, med særlig bruk av engelsk pantomime (Jordal, 2014: 14-15). Både HT og Nathionaltheatrets oppsøkende teater arbeidet i likhet med 7:84 med en forståelse av teaterdemokratiet som noe som både reflekteres innad så vel som utad. Dette skjedde gjennom et bevisst arbeid med demokratisk styring innad, samtidig som de aktivt søkte respons fra sitt publikum ved å inkludere dem som informanter og i referansegrupper underveis i prosessen med å skape forestillingene (Hagerup, 2015: 2; Jordal, 2014: 18).

Imidlertid er det en forskjell i hvordan bruken av kollektive former utviklet seg i Norden og i Storbritannia. I engelsk kontekst blir begrepet 'devising theatre' benyttet om det å arbeide kollektivt. I motsetning til det nordiske begrepet 'gruppeteater', som er et substantiv, er det britiske begrepet et verb som betegner noe en *gjør* og ikke noe en *er*. Denne forståelsen av at det kollektive teater er noe en *gjør* eller *skaper* kan ses tydelig i engelsk kontekst. Alison Oddey beskriver koblingen mellom politisk teater og «devising theatre» i boken *Devising Theatre: a practical and theoretical handbook* (1994):

Companies devising theatre constantly have to address the changes brought about by the socio-political and cultural climate of the time. The preoccupations and changes in attitudes of contemporary society are reflected in the themes, content and form of devised theatre products. A group cannot devise in a vacuum; work originates and progresses within the broadest context of culture and society, the changing world and its events. (Oddey, 1994: 2)

Nettopp forståelsen av kollektivt skrivearbeid og demokratiske arbeidsformer som en pågående *handling* heller enn en *situasjon*, slik gruppeteatrene kan betraktes, kan ha bidratt til at begrepet «devising theatre» fremdeles er benyttet innenfor engelsktalende land, mens den nordiske termen *gruppeteater* regnes som et tidsbestemt uttrykk. Dette vil jeg komme nærmere tilbake til i kapittel 4.4.4 «Gruppeteatret videreført i nye og gamle konstellasjoner».

4.3 De politiske gruppeteatrene i Norge – begynnelsen

Flere teatervitere har skrevet at gruppeteatrene kom seint på banen i Norge, og særlig de frie gruppeteatrene (Arntzen, 1981a; Fjeldstad, 1981; Ellefsen, 1979). Første gang dette ble tematisert var i en radiodebatt seinhøstes i 1971. Debatten jeg henviser til ble sammenfattet og skrevet om til en artikkel i Odin Teatrets tidsskrift *Teatrets Teori og Teknikk*, i utgaven: *Gruppeteatrene i Norden: Hvidbog* (1972).

I anledningen debattprogrammet Brennpunkt, en programpost i Ungdommens radioavis på NRK, ble et knippe innflytelsesrike personer innenfor det profesjonelle teaterfeltet i Norge invitert til Norsk Rikskringkastings studio for å diskutere «Kvifor har vi ikkje gruppeteater i Noreg?». Programlederen Erling Læg Reid innledet programmet med å si:

Gruppeteatra blømer over heile verda. Det er oftast små, kollektive grupper av unge teater-entusiastar som slår seg saman og spelar teater der det kan koma til. Ofte er det oppsøkjande teater, og ofte er det utradisjonelt teater. Desse små gruppene har i mange tilfelle skapt strålande framsyningar som er blitt ståande, og i alle fall er det eit teikn på levande teaterkultur. (Læg Reid, 1972: 81)

Læg Reid beskriver deretter situasjonen i de andre nordiske landene: Sverige hadde om lag sytti gruppeteatre, Danmark fem, og Finland femten. I NRK-studioet den dagen satt blant annet Toralf Maurstad, som da var teatersjef ved Oslo Nye Teater, sammen med teatersjefen fra Nationaltheatret, Arild Brinchmann, og rektor ved Statens Teaterskole, Reidar Skagestad. De konkluderte med at det fantes gruppeteater innenfor teaterinstitusjonene, og at det derfor ikke var et større behov for gruppeteatre utenfor institusjonene i form av såkalte frie grupper. Ifølge de tilstedeværende behøvde heller ikke teatermiljøet i Norge å sammenlikne seg med de andre nordiske landene, hvor det som Læg Reid påpekte, var sprunget ut en rik flora av frie grupper, for Norge var et lite land og trengte alle de gode kreftene innad i institusjonsteatrene (Læg Reid, 1972: 81-83).

Denne holdningen var en av årsakene til at «Teaterkomiteen av 1968», kjent under navnet Hellesen-komiteen, anbefalte en desentralisering av norsk teater gjennom regionvise institusjoner, fremfor en økning av støtten til frie gruppeteatre (Wiik, 1990: 141). En slik avskrivning av frie grupper fra institusjonsteaterhold, var Norge imidlertid ikke alene om. I Sverige hadde for eksempel det svenske Riksteatern, som respons på at de frie gruppene i

Sverige hadde opprettet et eget distribusjonsnettverk gjennom organisasjonen Teatercentrum, uttalt at: «Teatercentrum var en överflodig institusjon och att dess uppgifter redan fylledes av Riksteatern själv» (Norén, 1976: 226). I Sverige utgjorde de frie gruppeteatrene faktisk en reell trussel mot de institusjonelle teatrene. Muligens var det viten om denne reelle trusselen i Sverige som gjorde at den norske teaterstanden var så raskt ute med å avfeie mulighetene for at frie gruppeteatre kunne etableres i Norge?

Imidlertid fantes det også i Norge flere teatergrupper utenfor institusjonene.

I radiostudioet den novemberdagen i 1971, satt Janken Varden, som på det tidspunktet var instruktør for det oppsøkende teatret ved Nationaltheatret. Varden hadde bakgrunn fra Studentteatret i Oslo og fra Scene 7, en scene som ble etablert av Attila Horvath ved Club 7 (Førland, 1998: 46). Varden hadde også kontakt med Odin Teatret, hvor han blant annet hadde vært på kurs i improvisasjon. Odin Teatret, som ble startet i Oslo i 1964, regnes ofte som den første frie teatergruppen i Norge. Imidlertid flyttet teatergruppen til Danmark allerede et par år etter opprettelsen. Knut Ove Arntzen beskriver i sin kronikk «Eksperimentelt teater: Laboratoriegruppene» hvordan Odin Teatret «flyttet ut av landet på grunn av manglende støtte og bevilgninger og slo seg ned i Holstebro i Danmark. Dit var den invitert av byens myndigheter som gjerne ville ha en eksperimentell teatergruppe i byens kulturmiljø» (Arntzen, 1981a: 3). Elsa Kvamme skildrer også hvordan det gikk til at et kunstnerisk nyskapende initiativ som Odin Teatret kan sies å ha blitt ødslet bort av norske bevilgende myndigheter; hun beskriver det som «teateret som ble vekk» (Kvamme, 2004: 10). Med andre ord fantes det ikke mange samtidige norske forbilder for de som ønsket å etablere frie gruppeteatre i Norge.

Allikevel søkte Janken Varden sammen med flere andre unge skuespillere og teknikere slik som Lars Andreas Larsen, Kjell Kjær og Truls Kwetzinsky å etablere en fri gruppe i 1969. Alle hadde tilknytning til Nationaltheatret, men ville skape en fri gruppe hvor de kunne arbeide eksperimentelt og uttrykke sine politiske standpunkt slik de selv ønsket. Teateret Utenfor ble stiftet i forbindelse med okkupasjonen av Vaterland skole hvor ulike motkulturelle miljøer etablerte det alternative kulturhuset «Et sted å være». Imidlertid ble Teateret Utenfor snart avvirket, da det var bedre arbeidsmuligheter innenfor enn *utenfor* Nationaltheatret (Varden, 2015).

Perleporten Teatergruppe var en av de første gruppeteatrene som markerte seg i Norge med et tydelig ønske om å være uavhengig av teaterinstitusjonene. Til tross for at Perleporten hevdet at de ikke var inspirert av de andre nordiske gruppeteatrene, skulle det vise seg at gruppen hadde fått med seg erfaringer fra Norden og USA, og fra sin dramapedagogiske utdanning ved dramalinjen på Hartvig Nissen skole (Braanaas, 1976; Hellvin og Rygg, 2010).

I nordisk sammenheng var det særlig gruppeprosjektene ved Gøteborg stadteater ved Kent Andersson og Bengt Bratt: *Flotten* (1967), *Hemmet* (1967), *Sandlådan* (1968) og *Tillståndet* (1972) som skulle bli en inspirasjonskilde for de norske gruppeteatrene innenfor institusjonene. I Sverige hadde samfunnsdebatten om autoritære strukturer og undertrykkende mekanismer i velferdssamfunnet vært virksom siden midten av 1960-tallet, og kritiske røster hadde stilt spørsmål ved hvordan institusjonsteatrene var organisert, og hvem de spilte teater for. I programmet til den norske versjonen av *Flotten* (*Flåten*) beskriver Lars Storleer foranledningen til gruppeteatrene i Norden slik: «Midt i 60-åra opplevde Norden en hissig diskusjon om instruktørteatret kontra skodespelarane sitt teater. Diskusjonen hang m.a. saman med at unge skodespelarar var misnøgdde med teaterrepertoaret, som ga dei for få høve til å utfalde seg og bruke teatret til å gje uttrykk for meningar» (Storleer i: Andersson og Lysander, 1969: 4). Det var på bakgrunn av denne debatten at Kent Andersson og Bengt Bratt hadde utviklet og initiert de nevnte gruppeteaterarbeidene (Vikström, 1989: 12).

Debatten nådde ikke Norge før på slutten av 1960-tallet, og det første teatret i Norge som grep tak i gruppeteaterideen var Trøndelag Teater under Erik Pierstorffs sjefstid. I 1968 satte Trøndelag Teater opp en bearbejdet versjon av *Hemmet* (*Hjemmet*). Den norske versjonen var på lik linje med den svenske originalen et gruppeteaterarbeid. I samme sesong ble det satt opp enda et gruppeteaterarbeid, *Krigen*, hvor teksten i sin helhet var laget av gruppen selv (Berg, Henriksen og Trøndelag teater, 1987: 50).

I etterkant av Trøndelag Teaters produksjoner fulgte de andre norske institusjonsteatrene etter. I 1969 satte Det Norske Teatret opp sin versjon av *Flotten* (*Flåten*), mens Janken

Varden ved Nationaltheatrets oppsøkende teater satte opp en versjon av *Sandlådan* (*Sandkassen*) i 1970 (Andersson og Lysander, 1969; Varden, 2015).⁹

Ved Den Nationale Scene ble det også initiert ulike gruppeteaterarbeid, som *Flukt* i 1969 (Nygaard og Eide, 1977: 386). I dette gruppeteaterarbeidet deltok blant annet Klaus Hagerup, Tone Danielsen, Svein Scharffenberg, Knut Husebøe, Nils Utsi og Sigmund Sæverud, som alle reiste til Tromsø i 1971 for å etablere Hålogaland Teater (Nygaard og Eide, 1977: 386; Hagerup, 2015). I min samtale med Klaus Hagerup beskriver han hvordan gruppearbeidet *Flukt* ble et arnested for de som ønsket å skape et annerledes og mer demokratisk styrt teater. Til tross for at forestillingen ifølge Hagerup «ikke var all verden», ga samarbeidet blod på tann (Hagerup, 2015). Når Hagerup begrunner hva som lokket ham til å skape et allmannastyrt teater, viser han blant annet til den autoritære måten institusjoner som Nationaltheatret var drevet på. Da Hagerup kom til Nationaltheatret i 1970 reagerte han blant annet på hvordan rollefordelingen på autoritært vis ble anvist på en tavle i foajeen:

Der kunne det stå Brand, Bondens halv voksne sønn: Klaus Hagerup. [...] det var ikke noen samtale med skuespillerne før navnet kom på lista. Dette var jo i en opprørstid i Europa, og vi hadde i hvert fall et veldig behov for å ha et overtak – være med på å påvirke produktet. (Hagerup, 2015)

Et annet viktig moment for Hagerup var forholdet til publikum, som han syntes var svært distansert ved Nationaltheatret. Hagerup forteller at: «Når vi spilte på store scene så var det så lang avstand, og publikum ble på en måte en fjern «klump». Men på småscenen så du rett i ansiktene på dem, du stod like ved dem, og fikk dermed en større følelse av å en samtale med publikum – en samfunnsrelatert samtale, det fikk i hvert fall jeg» (Hagerup, 2015). Det var denne samfunnsrelaterte samtalen med publikum Hagerup ønsket å videreutvikle ved Hålogaland Teater.

De som startet Hålogaland Teater og det oppsøkende teatret ved Nationaltheatret, hadde et ønske om å kombinere en kollektiv arbeidsmåte innad med en oppsøkende virksomhet utad.

⁹ Også de frie gruppene brukte de svenske gruppeteaterproduksjonene som forbilde for egne produksjoner. Karl Hoff tok blant annet initiativ til å starte en amatørteatergruppe hjemme i Drøbak ved siden av sitt arbeid med dramaundervisning ved Hartvig Nissen skole. Til denne amatørteatergruppen, som var en forløper til Perleporten Teatergruppe, inviterte Hoff klassevenninnen Catrine Telle til å delta i en versjon av *Sandkassen* i 1970 (Hoff, 2018).

Til felles for begge gruppeteatrene var bruken av en allerede skreven dramatikk i startfasen av arbeidet. Imidlertid skulle dette endre seg fra og med 1971 for Nationaltheatrets del, og i 1973 for Hålogaland Teater. Produksjonen *Svartkatten* (1971) og *Det e hær æ høre tel* (1973) ble startskuddet for at de politiske gruppeteatrene innenfor institusjonene begynte å produsere sitt eget materiale. Det var det svenske gruppeteatret NJA-gruppen som særlig kom til å inspirere dem i skapelsen av egne produksjoner med politisk brodd (Varden, 2015: 7; Hagerup, 2015: 7; Jordal, 2014: 12).

Truls Kwetzinsky, altnuligmann innenfor det oppsøkende teatret ved Nationaltheatret, daterte møtet mellom dem og NJA-gruppen til 19. januar 1970, da det svenske gruppeteatret gjestet Nationaltheatrets gruppeteaterprosjekt *NJA-pjäsen*.¹⁰ Forestillingen var basert på dokumentarisk materiale fra arbeidere ved Norrbotten Järnverk i Luleå i Nord-Sverige, og omhandlet deres harde arbeidsvilkår. I *NJA-pjäsen* ble arbeidsulykker som førte til avkappede fingre, hørselstap, og utvikling av lungesykdommen silikose, skildret. Vitnesbyrdene var bearbeidet til ulike sketsjer og sangnumre, og *NJA-pjäsen* var skapt over lesten av den røde revyen fra 1920-tallet med bruk av satire, agiterende propagandaviser og ballader (Knuttgén, 1984: 190).

Det var fra *NJA-pjäsen* at Janken Varden sammen med de involverte i det oppsøkende teatret ved Nationaltheatret, hentet inspirasjon til å skape *Svartkatten* (1971) og *Pendlerne* (1972). Begge stykkene var bygget på samme oppskrift som *NJA-pjäsen* (Varden, 2015). Her ble det dokumentariske materialet samlet inn av gruppen, for så å bli bearbeidet av en dramatiker og en komponist. Både *Svartkatten* og *Pendlerne* var røde revyer.

Janken Varden beskriver sin rolle som gruppeteaterinstruktør, særlig under sistnevnte produksjoner, slik:

Med *Svartkatten* og *Pendlerne*, så vet jeg at det å være en gruppe var blitt en del av kroppen, på en måte. Og det var det for de andre også. Vi skrev, vi improviserte, vi snakket, vi prøvet på scenen – vi gjorde alt sammen som en prosess, hvor alle var med hele tiden. Da var jeg helt klart en gruppeteaterinstruktør. (Varden, 2015: 6)

¹⁰ Telefonkorrespondanse med Truls Kwetzinsky den 30. oktober, 2018.

Imidlertid påpeker Varden at det ikke var tale om en total rullering av oppgaver, de drev ikke med et absolutt demokrati: «Alle kan ikke delta i alt, noen har spesialiteter, noen er bedre til å spille og noen er bedre til å være instruktør, noen er bedre til å lage tekster og noen kan skrive musikk. Men vi var sammen om *veldig* mye» (Varden, 2015: 6).

Det er altså tale om at det oppsøkende teatret ved Nationaltheatret benyttet demokratiske former til en viss grad. Skuespillerkollektivet deltok i større grad enn ved tradisjonelle oppsetninger ved Nationaltheatret i innsamling av materiell til forestillingene, og i selve idéutviklingsfasen. Slik Varden betoner det var det likevel i siste omgang instruktøren som hadde siste hånd på verket, samt at komponisten og dramatikerne var egne definerte roller.

Hålogaland teater skulle i likhet med det oppsøkende teatret ved Nationaltheatret benytte lignende teknikker i sine selvskevne stykker. For Hålogaland Teater gjaldt dette i hovedsak for oppsetningene *Det e her æ høre tel* (1973), *Æ e ikkje aleina* (1974) og *Dikt & førbainna løgn* (1976). Ved disse produksjonene ble samme formel benyttet; skuespillerkollektivet samlet inn dokumentarisk stoff fra en spesifikk målgruppe, og materialet dannet grunnlaget for forestillingene. Anton Fjeldstad beskriver denne arbeidsmåten som et kjennetegn for HTs selvskevne oppsetninger:

Etter at det er blitt bestemt hva slags emne som skal tas opp, starter et regulært felt-arbeid. Selve stykket blir til som et gruppearbeid under ledelse av teaterets dramaturg/forfatter, og under stadige diskusjoner med publikum. (Fjeldstad, 1979: 32)

Til forskjell fra Nationaltheatrets oppsøkende teater, som kun var en løst sammensatt gruppe, var Hålogaland Teater en institusjon som i sin helhet var styrt etter kollektive arbeidsmetoder, bedre kjent som allmannastyre (Fjeldstad, 1979: 32). Ved Hålogaland Teater var allmannamøtene teatrets høyeste organ. Det fantes ingen teatersjef, men et arbeidsutvalg som stod for den daglige driften mellom de ukentlige allmannamøtene. Fjeldstad skriver i artikkelen «Hålogaland Teater og vilkårene for et progressivt institusjonsteater» (1979) at da HT ble opprettet i desember 1970 fikk et allmannamøte for alle ansatte ved teatret «den reelle myndigheten bl.a. når det gjaldt repertoar-politikken»

(Fjeldstad, 1979: 32). HTs demokratiske styringsmodell var i hovedsak basert på møter, og på å oppnå konsensus i møter.

I boken *Ti år med HT: Hålogaland Teater 1971-1981*, beskriver Tor Amundsen, Helge Jordal og Sigmund Sæverud hvordan det var å arbeide i et allmannastyrt teater. Helge Jordal skildrer både fordeler og ulemper med denne modellen: «Når det fungerer bra, så har det fungert fantastisk bra, men når det ikke fungerer så bra, så var det forferdelig tungt [...] Vi er jo et kollektiv. Det er uvant for oss, men det er jo et helt fantastisk utgangspunkt» (Jordal i: Fjeldstad, Kran, Amundsen og Hålogaland Teater, 1981: 30). Jordal mener fordelene er samholdigheten som blir skapt ved teatret: «Du er enig fra grunnen av i det vi gjør» (Jordal i: Fjeldstad, Kran, Amundsen og Hålogaland Teater, 1981: 35). Slik Jordal beskriver det, kunne modellen være givende når det var tale om en virkelig enighet i ensemblet, men ved uenigheter kunne det derimot være tungt å skulle « snakke igjennom problemene ». Veien fra et «skapende demokrati» til et «utmattende demokrati» var med andre ord kort.

Motsatsen til Hålogaland Teaters konsensusdrevne demokrati, var Perleporten Teatergruppes styreform. Den bygget på en filosofi hvor dissens var akseptert, hvor medlemmene arbeidet med individuelle ideer på gulvet, fremfor å snakke om dem på møter. Hoff beskriver deres arbeidsmetoder og det sceniske uttrykket deres slik:

Jeg vet ikke riktig hva skal jeg si – om hvordan vårt sceniske uttrykk ble til ... Jeg tror kanskje at det var vår litt ungdommelig, sprelske humor og stil, og dette at vi ville si veldig mye forskjellig, og at vi syntes det var fint å hoppe fra det ene til det andre, å lage kontraster, å få tingene belyst fra forskjellige sider – at dette ble til en uttrykksform i seg selv. (Hoff, 2015: 3)

Perleporten Teatergruppe sto i kontrast til Nationalteatrets oppsøkende gruppe som bare delvis benyttet demokratiske former, ettersom de hadde et totaldemokrati.

De hadde også et særlig horn i siden til de institusjonsdrevne teatrene. Ved flere anledninger uttalte medlemmene fra Perleporten Teatergruppe i avisartikler og intervjuer at de ønsket å være et fritt gruppeteater nettopp fordi de ikke hadde noe ønske om å reformere tungroddede institusjoner, men heller ville arbeide fritt uten innblanding fra andre. De så på teaterinstitusjonene som styrt etter føydalistiske prinsipper (Abrahamsen, 1977).

Perleporten Teatergruppe arbeidet ut fra anarkistiske idealer, og søkte derfor å skape en egen estetikk som ga rom for ulike perspektiver på samme sak i én og samme forestilling. I forlengelsen av det likestilte de alle oppgaver, slik at alle deltok i idé, skrive- og innstuderingsarbeidet. Perleporten var også et oppsøkende teater, noe som ikke bare var av eget valg, men av økonomisk nødvendighet, da teatret ikke hadde egne teaterlokaler. Om de skulle spille stasjonært i Oslo måtte de leie seg inn på privatteatre, slik de gjorde med forestillingen *Klassebildet* (1978). Det hørte til enkelttilfellene at de fikk benytte øvings- og spillelokaler gratis, et slikt tilfelle var når de satte opp forestillingen *Knoll & Tott* på Høvikodden Kunstsenter (1975) (Hoff, 2015: 1).

I likhet med Perleporten hadde Tramteatret plass til mange ulike innfall i sin dramaturgi, og ifølge Terje Nordby var det derfor gruppen valgte revyformen:

Vi kalte det for musikkrevyer. Og det var rett og slett fordi vi ikke klarte å lage en helhetlig fabel med et stykket, som vi egentlig hadde lyst til å lage. Det var for mange ideer, det var for mange små ting, så vi satte det sammen i en revyform. (Nordby, 2016)

Imidlertid var Tramteatret ikke like demokratiske i sin arbeidsform som Perleporten. Selv om alle medlemmene i Tramteatret var delaktige i idéfasen, var det noen oppgaver som ikke rullerte. Eksempelvis var Nordby gruppens selvklare dramatiker (Nordby, 2016: 6). Tramteatret var i likhet med de tidligere nevnte politiske gruppeteatrene, et turnéteater. På samme måte som Perleporten, eide de ikke egne spillelokaler. Begge grupper benyttet Trafo-bygget, Oslo amatørteaterselskaps øvingslokaler, når de skulle øve inn sine oppsetninger. For øvrig måtte Tramteatret også turnere, og var avhengig av billettinntekter (Aakvik, 2015: 16-17). Til felles for de frie gruppeteatrene Perleporten og Tramteatret var deres frie stilling utenfor institusjonene. En konsekvens av en slik posisjonering, var imidlertid at deres økonomiske stilling ikke var like «fri» (Perleporten, 1976; Arntzen, 1981a).

For å oppsummere kan vi hevde at det var den autoritære og udemokratiske måten institusjonsteatrene var styrt på, som førte til at mange skuespillere ønsket å starte frie grupper. I Norge startet imidlertid frigruppebevegelsen forholdsvis sent i forhold til andre europeiske og nordiske land. Det var først og fremst skuespillere i Norge med tilknytning til

institusjonsteatrene som så muligheter for å kunne skape gruppeteatre innenfor teaterinstitusjonene. Politiske gruppeteatre ble dannet ved Nationaltheatret (det oppsøkende teater: 1969-1978), og ved Hålogaland Teater (1971-1986). Begge initiativ var særlig inspirert av Fria Proteatern i Sverige. Gruppeteatrene innenfor institusjonene søkte å demokratisere teatret ikke bare innad gjennom bruken av demokratiske arbeidsmetoder, men ville også etablere et demokratisk forhold til sitt publikum gjennom å vektlegge oppsøkende virksomhet. Til forskjell stod Perleporten og Tramteatret fritt til å utvikle og eksperimentere med form og innhold i sine stykker, ettersom de verken var bundet av teatersjef eller teaterstyre. Likevel valgte Tramteatret å ha faste enkeltroller innenfor ensembleret. Det er dermed tale om ulike grader av demokratisk styre innenfor de forskjellige gruppeteatrene. Perleporten Teatergruppe kan betraktes som det mest radikale kompaniet, siden de lot medlemmene ta del i alle oppgaver. De utviklet en egen estetikk som skulle romme meningsforskjeller, mens Tramteatret, det oppsøkende teatret ved Nationaltheatret og HT, alle beholdt dramatikerens egen rolle. I tillegg beholdt de to sistnevnte gruppene regissøren som egen rolle.

4.4 Et ekko av Brecht-Lukács debatten i norsk politisk teater

Det var Carlos Wiggens teateranmeldelse av *Det e her æ høre tel* i tidsskriftet *Profil* i 1973 som satte i gang en debatt rundt anvendelsen av en marxistisk estetikk i teatret på 1970-tallet. Wiggen skriver: «I mellomkrigstiden oppstod det en debatt blant marxistiske kunstkritikere om kriteriene for å lage en god agiterende kunst» (Wiggen, 1973: 49). Han skriver videre at den nevnte debatten «trenger å bli livet opp igjen i og med at vi på nytt har begynt å lage agitasjonskunst som synes å ha grobunn hos folket» (Wiggen, 1973: 49). Wiggen grunngir sitt ønske om å gjenoppta debatten med at: «Vi må unngå å gjøre de samme feilene om igjen. Om vi bare hopper over denne debatten kan vi være sikre på å møte dem ansikt til ansikt» (Wiggen, 1973: 49). Til tross for Wiggens gode intensjoner, skulle det vise seg at posisjonene fra 1930-tallets debatt fremdeles var like steile, med den konsekvens at debatten på 1970-tallet nærmest ble et ekko av 1930-tallet.

Den opprinnelige debatten ble kreditert György Lukács og Bertolt Brecht. For øvrig var denne debatten aldri en debatt mellom Lukács og Brecht i sanntid fordi Brecht aldri svarte på Lukács' angrep direkte. I debatten stod Lukács som utfordrer av modernismen og hevdet at en adaptasjon av den borgerlige realismen var eneste farbare vei for en proletar kunst, mens Ernst Bloch påtok seg å forsvare modernismen og avantgardismen som den «rette analysen» for en marxistisk estetikk. Etter Brechts død ble det imidlertid funnet flere tekster som kan betraktes som tilsvar til Lukács' innspill i debatten (Carlos, 2003: 6-7).

Til gjengjeld var Lukács nesten fraværende i den tilsvarende debatten på 1970-tallet. Det foregikk i stedet en dragkamp mellom eldre og nyere teorier av Brecht, da hovedsakelig mellom ulike forståelser av det som ble oppfattet som Brechts episke teater og hans nyere teorier rundt det dialektiske teater. Selv om debatten i en kort periode var heftig, skulle meningsutvekslingen raskt ebbe ut, for så å bli tilnærmet fraværende (Ellefsen, 1979: 13-14).

Det kan virke som ml-bevegelsen og kultur- og teaterarbeiderne som var tilknyttet denne bevegelsen, forsøkte å omgå en åpen og offentlig debatt rundt kvalitet og estetikk innenfor

det som ble regnet som politisk teater. Det er likevel tydelig at det har foregått diskusjoner om hva som var den ideelle politiske estetikken «på kammerset» (Hagerup, 2015: 8) MI-bevegelsens estetiske preferanser kan nemlig spores innenfor samtlige politiske gruppeteatre, utenom Perleporten Teatergruppe. I de tre andre gruppene har spørsmålet om å benytte sosialrealisme som estetisk uttrykk i teaterproduksjoner vært oppe til diskusjon (Thon, 1995: 154). Imidlertid var det bare Hålogaland Teater som skulle ende opp med å benytte sosialrealismen i sine produksjoner.

Hva var grunnen til at posisjonene fra 1930-tallet fremdeles levde videre? Mye skyldtes at den «opprinnelige» debatten både hadde blitt misforstått og fordreid i forbindelse med nazistenes maktovertakelse i Tyskland. Konsekvensen var en eksiltilværelse for mange av de progressive tyske kunstnerne, deriblant Piscator og Brecht (Mally, 2003a: 250). I tillegg foregikk en tåkelegging av hendelser rundt Moskvaprosessene og Stalins konsolidering av makt, hvor en rekke personer som hadde vært toneangivende i de første årene etter den russiske revolusjon på 1930-tallet ble ansett for å være «klassefiender», og derpå likvidert. Kjente konstruktivister og avantgardekunstnere som Sergeij Tretjakov og Vsevolod Mejerhold var blant dem (Braun, 2007: 145).

Utfallet av andre verdenskrig og det maktpolitiske spillet mellom øst og vest som oppstod i etterkrigstiden, hadde konsekvenser for debatten om hva en progressiv sosialistisk estetikk skulle være. Debatten ble nærmest snudd på hodet da USA kom på banen og i «frihetens navn» opptrådte som beskyttere og mesener av modernistisk kunst. Amerikansk abstraksjonisme ble en egen kunstgren, som i motsetning til den europeiske formalistiske kunsten, da spesielt den russiske konstruktivismen, framstod som nærmest apolitisk (Berghaus, 2005: 65). Det var særlig andre verdenskrig som skapte et brudd som gjorde at en direkte overføring av erfaringer mellom den eldre og den yngre generasjonen av marxister i teatret ble umuliggjort. Vel å merke er det tale om at forskyvninger likevel fant sted, slik at enkelte erfaringer og uttrykk ble overført, særlig gjennom at skuespillere, regissører og dramatikere som dannet de ulike gruppeteatrene, oppsøkte sine forbilder og kunstneriske helter.

På denne måten var det Nationaltheatrets oppsøkende teater hadde mye kontakt med det svenske gruppeteatret Fria Proteatern, og gjennom dem fikk inspirasjon til å benytte den «røde revyen» som uttrykk. Fria Proteatern var tilknyttet den svenske maoistbevegelsen, men til forskjell fra den norske bevegelsen, hadde den svenske ikke noe krav om sosialrealisme i teatret. På Nationaltheatret fantes det i tillegg en ubrutt linje fra førkrigstidens politiske musikkabaretteater gjennom teatermusiker og kapellmester Finn Ludt. Hålogaland Teater (HT) var på sin side inspirert av Brecht og Rudolf «Rudi» Penkas østtyske tolkning av Brecht. Flere av HTs skuespillere hadde deltatt på det teaterpedagogiske seminaret i Stockholm i 1967 der Penka for første gang hadde presentert sitt metodesett i Norden (Hagerup, 2015: 2).

Tramteatret hadde blitt instruert av Carlos Wiggen på Rød sommerleir (som var ml-bevegelsens største rekrutteringsarena) i 1975. Wiggen hadde kunnskap om tramteaterbevegelsen fra mellomkrigstiden og arbeidet med flere av teknikkene i kraft av å være dirigent for Rødt Kor i Oslo. Ifølge Liv Aakvik var dette en av deres inspirasjonskilder til å starte frigruppen Tramteatret. Imidlertid syntes Tramteatret også det var viktig å ha dialog med- og søke informasjon fra nestorene av den norske arbeiderteatertradisjonen fra den originale TRAM-bevegelsen, Gunvor Sartz og Olav Dalgard (Aakvik, 2015: 8).

Perleporten derimot hadde sitt utgangspunkt fra dramalinjen ved Hartvig Nissen skole, og ble påvirket av dramalærer Maja Lise Rønneberg Rygg. Hennes antiautoritære dramaundervisning stod i en reformpedagogisk tradisjon, som var knyttet til anarkistiske strømninger, gjennom Nils Braanaas og miljøet rundt Forsøksgymnaset i Oslo. Rygg introduserte sine elever for den absurdistiske teatertradisjonen og dramatikere som Jens Bjørneboe, som på slutten av 1960-tallet hadde søkt seg bort fra antroposofien og over til anarkismen (Hoff, 2015: 3).

Samlet sett kan vi altså se at samtlige av de politiske gruppeteatrene ble påvirket av estetikkdebatten, da det er flere fellestrekk mellom dem som tyder på dette. Selv om estetikkdebatten i offentligheten seinere ble fraværende, hadde tankegodset fra debatten festet seg som et premiss for de politiske gruppeteatrene, særlig i forståelsen av sosialrealismen som et ideal for politisk kunst, for teatret så vel som for litteraturen (Thon,

1995: 176). Til tross for at det kun var Hålogaland Teater som forsøkte å lage oppsetninger i en sosialrealistisk form med en kronologisk fortelling som utgangspunkt, eksisterte det likevel flere politisk-estetiske «retningslinjer» både Nationalteatrets oppsøkende teater og Tramteatret fulgte. Disse «retningslinjene» hadde blitt nedfelt allerede under 1930-tallets estetikkdebatt.

En slik «retningslinje» var at innhold stod over form. På slutten av 1960-tallet hadde det utviklet seg flere kunstbevegelser og kunstgrupper i Europa, så vel som i Norge, som både var politiske i betydningen inspirert av marxistiske teorier, og som samtidig var eksperimentelle, slik som Gras-gruppa og Gruppe 66. Sistnevnte var inspirert av situasjonismen, der eksperimenteringen med nye former korresponderte med tanken om at «the medium is the message» (Arntzen, 2011; Rahlff, 2011). Til forskjell var de politiske gruppeteatrene i stor grad tilknyttet til, eller hadde flere medlemmer som var delaktige i ml-bevegelsen, og dermed stod de i sterk forbindelse med maoistenes kulturpolitiske syn. De anså det å være eksperimentell eller avantgarde som elitistisk og borgerlig, i betydning fjernt fra arbeiderklassen (Nordby, 2016: 12-13). Dette kulturpolitiske synet var tuftet på György Lukács' marxistiske litterære teorier. Jeg vil derfor redegjøre for hans syn, dernest for Brechts synspunkter, for så å vise hvordan debatten mellom de to utviklet seg.

Til tross for Brechts anerkjennelse som dramatiker og senere som teaterdirektør, dreide debatten mellom Lukács og Brecht seg i hovedsak om det litterære feltet. Imidlertid hadde denne estetikkdebatten også virkning på teaterfeltet. I delkapittelet (4.4.2)

Estetikkdebattens betydning i Norge på 1930-tallet, ser jeg derfor på utslaget av debatten på det politiske teateret i samtiden.

I de påfølgende delkapitlene (4.4.3 - 4.4.10) vender jeg tilbake til de norske politiske gruppeteatrene på 1970-tallet, og viser hva debatten om en proletær estetikk innebar for de ulike gruppeteatrene.

4.4.1 Brecht versus Lukács – Modernisme versus sosialrealisme

György Lukács kan betraktes som utfordreren i den politiske estetikkdebatten på 1930-tallet. Lukács var opprinnelig født i Ungarn og flyttet som ung mann til Tyskland for å studere. I utgangspunktet hadde han vært en mann av borgerskapet, men gradvis ble han fascinert av den russiske revolusjonen. Til tross for Lukács' draging mot sosialismen, var hans estetiske visjoner av konservativ art, da han angrep modernismen, særlig ekspresjonismen, som han mente var borgerlig dekadent. Imidlertid gikk Lukács enda lenger i sine angrep på ekspresjonistisk kunst; ikke bare mente han at den var et hinder for sosialismen, han mente også at dens uttrykk bidro til å fremme fascisme (Carlos, 2003: 1). Ifølge Lukács var løsningen i stedet å bruke den borgerlige realistiske romanen som modell for å skape en ideell proletarisk kunst, og teoriene hans ble særlig benyttet av Stalins regime på 1930-tallet som et forsvar for sosialrealismen som den eneste «riktige» proletære estetikk. Imidlertid hevdet Lukács i ettertid at han forsøkte å motsette seg det han anså som en forflatning av sine teorier innenfor den sovjetiske kulturpolitikken på 1930-tallet (Lunn, 1982: 130). Sporene av de teoretiske bidragene hans kunne likevel ses tydelig i doktrinen om «sosialistisk realisme» som ml-bevegelsen i Norge adopterte på 1970-tallet (Signaturen «H»: *Materialisten*, 1975).

Gjennom en marxistisk-materialistisk historieforståelse, hadde Lukács kommet frem til erkjennelsen om å bruke den borgerlige realismen som ideal. Han anså den borgerlige revolusjonen av 1848 som et progressivt politisk vendepunkt, og regnet den kunsten som ble produsert på oppløpssiden av revolusjonen for å inneha kvaliteter ingen annen kunst var i stand til å måle seg med (Carlos, 2003: 20). Lukács hevdet at det var gjennom romaner, særlig av Honoré de Balzac og Leo Tolstoj, at den ideelle realismen ble uttrykt (Livingstone, Anderson, og Mulhern, 1980: 61). Balzacs romaner ga «an authentic portrayal of the social forces shaping the emerging capitalist world and clearly revealed the connections between subjective individual aspirations and objective historical conditions» (Carlos, 2003: 3).

Videre hevdet Lukács at litteraturen som ble produsert i etterkant av den borgerlig-realistiske perioden, hadde en tendens til å skille mellom det individuelle og det sosiale. Denne kritikken gjaldt særlig kunstretningen naturalismen, som Lukács mente hadde en tendens til å avtegne den sosiale virkeligheten som noe «naturgitt» og dermed var uegnet til å skape en sosialistisk og proletær estetikk (Carlos, 2003: 3).

Bertolt Brecht var på sin side enig i Lukács' kritikk av naturalismen, men stilte seg kritisk til den borgerlig-realistiske dramatikken. Han mente at den borgerlige realismen var utilstrekkelig for å beskrive arbeiderklassens virkelighet, særlig på grunn av bruken av aristotelisk dramaturgi og katarsis (Brecht, 1960). Brecht forfektet modernismen i teatret, men skilte imidlertid mellom ulike former for avantgardeteater, og mente at langt fra alt modernistisk teater var egnet til å skape et proletarisk teater. Brecht beskriver det «riktige» proletariske teatret i sin artikkel «Den umiddelbare virkningen af det episke teater». Der hevder han at det kun er det episke teatret, som utnytter teknikker fra et fullt utviklet borgerlig teater sammen med «den teknik, der skabtes af små proletariske trupper», som var egnet til proletariske formål (Brecht, 1960: 44).

Dessuten var det også skjedd en rivende utvikling innen vitenskapen, og et teater basert på borgerlig-realistisk drama kunne ikke i tilstrekkelig grad fange opp den vitenskapelige tidsalderen, hevdet Brecht. Til forskjell kunne det episke teatret ved å bruke teknologi i scenerommet i form av scenemaskineri, filmprojeksjon og lignende, søke å lage et dialektisk realistisk teater: «Jeg mener, at de store kompliserte prosesser i verden ikke kan erkendes fuldt ud af menesker, som ikke tager alle hjælpemidler i brug for at forstå dem» (Brecht, 1960: 59). Dette var ideer og arbeidsmåter Brecht hadde tilegnet seg hos Piscator, som han deretter videreutviklet ved Berliner Ensemblet (Innes, 1972: 116).

«Realisme-debatten» utspilte seg i tre ulike perioder, først gjennom det tyske tidsskriftet *Linkskurve* i 1931, da som en debatt mellom Lukács og Willi Bredel om proletarisk litteratur. Lukács fortsatte deretter debatten i tidsskriftet *International Literatur*, med forfatteren Ernst Ottwald i 1934, da han gikk til åpent angrep på Brechts arbeider. Lukács kritiserte Brecht og den tyske ekspresjonismen. Lukács mente at tendensen til abstraksjon og forvrengninger innen ekspresjonismen samsvarte med en reformisme innenfor den tyske

sosialismen og dermed var et uttrykk for «decomposing petty-bourgeois intelligentsia», noe Lukács hevdet var en av årsakene til at fascismen i Tyskland hadde ført frem (Carlos, 2003: 6). Men også de russiske konstruktivistene som Sergeij Tretjakov ble angrepet av Lukács. Forfattere som definerte seg som modernister ble særlig beskyldt for å være formalister (Livingstone, Anderson, og Mulhern, 1980: 60-61). Til tross for slike angrep, deltok Brecht fremdeles ikke i debatten.

Den tredje perioden ble ført i det tyske immigranttidsskriftet *Das Wort* i Moskva i 1938 og debatten var mellom Lukács og Ernst Bloch, men også Hanns Eisler deltok med sitt forsvar for modernistisk kunst (Livingstone, Anderson, og Mulhern, 1980: 62). Bloch tok til motmæle i *Das Wort*, og kritiserte Lukács for at han ikke skilte mellom ulike verk innenfor ekspresjonismen. Derimot skar han, ifølge Bloch, alle kunstarter over en kam, når han kun viste til teoretisk belegg fra litteraturfeltet. Dessuten var Bloch kritisk til Lukács' historiske analyse, ettersom han anså hele perioden etter 1848 som regressiv, og kun opphøyde borgerlig-realistiske verk som eneste mal for en progressiv kunst, uten engang å anerkjenne progressive modernistiske verk. Lukács' tilsvarende var at han skilte mellom «avant-garde and realist currents, citing Maxim Gorky, Thomas and Heinrich Mann, Romain Rolland as examples of the latter» (Carlos, 2003: 8).

Fremdeles var Brechts respons ingensteds å se til tross for at Brecht faktisk var en av redaktørene av *Das Wort*. Imidlertid hersker det uenighet blant forskere om hvorvidt Brecht ønsket å publisere tilsvarende, men av strategiske hensyn unnlot, eller om han faktisk ble sensurert av de andre redaktørene i *Das Wort* (Livingstone, Anderson, og Mulhern, 1980: 62).

Brecht skrev i alt fire essays som tilsvarende til debatten i *Das Wort*: «Die Essay von Georg Lukács», «Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie», «Bemerkung zu einem Aufsatz», og «Volkstümlichkeit und Realismus». Disse ble først utgitt i 1967 på Suhrkamp Verlag i *Schriften zur Kunst und Literatur* i Vest-Tyskland. Dette var fordi det kunstpolitiske klimaet i Vest-Tyskland var positivt innstilt til formeksperimentering og til episke teaterformer spesielt. Erwin Piscators hjemkomst til Vest-Tyskland i 1951 hadde ført til en fornyet interesse for formeksperimentene fra 1920- og 1930-tallet, og da særlig for

bruken av montasje, episk teater og dokumentariske former (Vestli, 1991: 131). I Øst-Tyskland derimot, ble Brechts skrifter og formeksperimenter aktivt sensurert. Elin Nesje Vestli skriver om teateret i DDR i antologien *DDR - det det var: østtysk kultur- og hverdagshistorie* (2009). Der påpeker hun at motstykket til det offisielle kunstsynet (sosialistisk realisme) var formalismen, som ble stemplet som borgerlig-dekadent estetikk. Dette kulturpolitiske klimaet i DDR skulle vedvare helt frem til 1980-tallet, med det resultat at kulturpolitikken ble konserverende, «for enhver innovativ estetisk praksis ble sett på med skepsis» (Vestli, 2009: 51-53).

Den forskjelligartede kulturpolitiske tilnærmingen i Øst- og Vest-Tyskland førte til en ulik Brecht-resepsjon i de to landene. Resepsjonen ble blant annet påvirket av ulik tilgang på Brechts tekster.

Eugene Lunn skriver innledningsvis i boken *Marxism & Modernism* (1982) om det historisk-politiske utgangspunktet for «modernismedebatten» på 1930-tallet. Lunn viser til at flere av de proletære revolusjonene i Sentral-Europa ble kullkastet i årene 1918-23; hvorpå fascismen vant fram. Ifølge Lunn medførte dette en krise innen den ortodokse marxismen, noe som igjen ga grobunn for nye tanker og utvikling i marxistisk teori. Lunn skriver at: «These developments influenced the unprecedented turn of several independent Marxist thinkers towards questions of «consciousness» and culture as vital but neglected part of an historical dialectic of society, and as a means of better understanding the stabilizing features of modern capitalism» (Lunn, 1982: 5). Det var i dette klimaet Frankfurterskolen utviklet nye teorier ved hjelp av psykoanalysen, og Gramsci utviklet sine teorier rundt «kulturelt hegemoni». I samme politiske klima på 1920-tallet utviklet også Piscator og Brecht først sitt proletariske teater, og deretter sine teorier om det episke og det politiske teatret i tandem med kunstbevegelser som konstruktivismen i Sovjet og Dada i Weimarrepublikken. Lunn skriver at modernistene ble trukket mot marxismen, og ikke omvendt.

Imidlertid skulle de ulike forsøkene på å benytte «modernist aesthetics for Marxist ends» bli en kort affære (Lunn, 1982: 69). Armslaget både for marxistiske kunstnere og intellektuelle snevret inn med nazistenes overtakelse i Tyskland i 1933 og Stalins

konsolidering av makten i Sovjet utover på 1930-tallet. Brecht reiste i eksil, blant annet til Danmark, og Lukács flyttet til Moskva. Det kan se ut til at der Brecht valgte å holde en lav profil, valgte Lukács å forsvare den offisielle stalinistiske linjen. Gjennom en videreutvikling av teoriene han først hadde lansert i *Die Theorie des Romans* (1916), utga Lukács en rekke artikler som gikk til totalangrep på modernismen og forfektet sosial- og sosialitisk realisme som den rette proletariske estetikk. Lukács, som helt frem til etter andre verdenskrig var et anerkjent navn innen Sovjetunionen, skulle gjøres til 'persona non grata' i etterkant av oppstanden i Ungarn i 1956, hvor han hadde deltatt. Da oppstanden etter kort tid ble brutalt slått ned av Sovjet, ble Lukács akademiske ry trukket i tvil, og navnet hans ble hvisket ut av historiebøkene, til tross for at bidragene hans til modernismedebatten stadig var benyttet innen sovjetisk og østtysk kulturpolitikk (Carlos, 2003:10).

Dersom «realisme-debatten» hadde kommet i en tid med et fritt demokratisk ordskifte, hadde slike angrep som Lukács fremsatte hatt mindre betydning. Imidlertid sammenfalt debatten i tidsskriftet *Das Wort* med høydepunktet i Stalins terrorvelde (Carlos, 2003: 9). Nettopp i 1934 da Lukács innledet debatten fra sitt nye hjemsted Moskva, ble det på den Sovjetiske forfatterkongressen gjennomslag for at sosialrealismen skulle være den offisielle formen for proletær litteratur (Carlos, 2003: 9). I påfølgende år ble kunstnere som var kjent for sin modernistiske og konstruktivistiske kunst, til tross for at de hadde utviklet sine teknikker og verk i «proletariatets tjeneste», arrestert og henrettet som fiender av kommunismen. En av dem var den konstruktivistiske forfatteren Sergeij Tretjakov. I Norge var han kjent for sitt antiimperialistiske teaterstykke *Brøl Kina*, som Hans Jacob Nilsen satte opp på Den Nationale Scene i 1936 (Nygaard og Eide, 1977: 93). I 1937 ble Tretjakov arrestert og henrettet, «som fiende av folket» (Gamsa, 2012: 91). Samme teaterstykke hadde Vsevolod Mejerhold satt opp i Sovjet med stor suksess i 1926. Imidlertid skulle Konstantin Stanislavskijs metoder og den psykologiske realismen bli normgivende innenfor teaterfeltet fra og med 1936. Mejerhold, som hadde kritisert sin tidligere læremester Stanislavskij, ble presset til å tilbakekalle sine holdninger overfor modernismen og avantgardismen og isteden anerkjenne sosialrealismen som den eneste riktige proletære estetikk. Til tross for den offentlige beklagelsen Mejerhold fremsatte, ble han bortført i 1939 og henrettet året etter (Braun, 2007: 156-157).

Det var imidlertid ikke mer enn et tiår siden avantgardismen og agitprop-teatret hadde hatt en høy stjerne i Sovjetunionen, både innenfor det profesjonelle teatermiljøet og i arbeiderteaterbevegelsen. Nedenfor ser jeg nærmere på utslaget av estetikkdebatten for arbeiderteatergruppene i Sovjet, og dernest i Norge.

4.4.2 *Estetikkdebattens betydning i Norge på 1930-tallet*

I Sovjetunionen hadde det helt siden den russiske revolusjonen i 1917, og gjennom hele 1920-tallet, floret av ulike former for agitprop-teater. En egen arbeiderteaterbevegelse hadde oppstått av omreisende og lokale teaterklubber, og størsteparten av gruppene hadde sprunget ut fra ulike arbeidsplasser og arbeiderklubber. Gruppene hadde som mål å gi sine kolleger adspredelse og politisk skoloring. Dette ble gjort gjennom en blanding av ulike teaterformer som agitprop-teater, folkekomedie og rød revy. Denne oppskriften var svært populær hos publikum (Mally, 2000: 110).

Den sovjetiske arbeiderteaterbevegelsen var til stor inspirasjon for arbeiderteatre i andre land. Begeistring over de nyutviklede agiterende teaterformene var stor i Japan, Vest-Europa og USA. I det norske teatermiljøet var Olav Dalgard en av dem som lot seg rive med, og han beskriver det sovjetiske agiterende teateret slik:

Dei russiske hadde lange røynsle for Agitprops gateteater under revolusjonen og den seinare lands-samskipnaden T.R.A.M. Disse hadde skapt ei ny revyform med skifting mellom korte spelscener og deklamerande talekor, ofte med musikk og dans i den avsluttande parolen. (Dalgard, 1973: 174)

En annen sovjetisk gruppe som ble internasjonalt kjent var *De blå bluser*. De reiste blant annet på turné til Tyskland i 1927 (Mally, 2003b: 326). Teaterviter Lynn Mally kaller formatet til *De blå bluser* for «små former»: korte stykker eller sketsjer som kunne utvikles og adapteres etter hvor gruppene reiste. I sketsjene ble det benyttet faste (sosialistiske) typer, og her figurerte gjerne kapitalisten, presten, fascisten, arbeideren, bonden, moren, og soldaten. *De blå blusers* «små former» var i høyeste grad påvirket av russiske folkelige teaterformer slik som Balagan, en form som minner sterkt om den italienske formen *commedia dell'arte* (Mally, 2003b: 325; Amundsen, 2020). En annen av de «små formene» mange av de vestlige arbeiderteatergruppene lot seg inspirere av var «den levende avis»,

som på mange måter kan sammenlignes med Erwin Piscators «røde revy». I «den levende avis» ble aktuelle nyheter dramatisert, ofte ved bruk av tale og bevegelseskor.

Koreografiene til bevegelseskorene var i høy grad inspirert av Mejerholds biomekaniske treningsformer for skuespillere. Mally beskriver den «levende avis» som en form med følgende elementer: «popular songs, dances, and satires of public figures. Since this performance style did not need sophisticated stages, lighting, or props, living newspaper troupes could perform almost anywhere» (Mally, 2003b: 326). Selv om dette var et teater som ble spilt og skapt av amatørskuespillere, var det allikevel en sterk forbindelse mellom de profesjonelle teatergruppene og amatørteaterbevegelsen i Sovjetunionen (Crane, 2013: 2).

I Robert F. Cranes doktorgradsavhandling «From Kamchatka to Georgia: The Blue Blouse Movement and early Soviet Spatial Practice» (2013) viser han koblingen mellom amatørskuespillerne i arbeiderteaterbevegelsen og det profesjonelle teatermiljøet i Moskva. Det sistnevnte miljøet var et eksperimentelt teatermiljø, som stod i spissen for modernistiske kunstreninger, slik som konstruktivismen. Crane skriver at:

The Blue Blouse quickly developed strong ties with the “left” artists of the Russian avant-garde and some of Moscow’s leading variety theatre performers, lending significant aesthetic interest to much of their work. This led to the peculiar aesthetic of the Blue Blouse, which combined avant-garde composition, a commitment to political education, the traditional theatrical forms of the Russian variety stage, and elements of folk performance. (Crane, 2013: 2)

En slik kombinasjon mellom eksperimentelt teater, politisk agitasjon og folkelige former i det sovjetiske arbeiderteatret skyldtes den sterke innflytelsen konstruktivister som Vladimir Tatlin, Sergej Eisenstein og Vsevolod Mejerhold hadde hatt på russisk kunst, film og teater på 1920-tallet. Imidlertid er det også mulig å spore en mer direkte påvirkning, da flere av Mejerholds elever tilbød seg å være instruktører for de sovjetiske arbeiderteatergruppene (Mally, 2000: 128).

Det var dette unike teatrale uttrykket som inspirerte internasjonale arbeiderteatergrupper til å utvikle sine egne agitprop-trupper. Mot slutten av 1920-tallet hadde det oppstått bevegelser av arbeiderteatergrupper i flere kapitalistiske land. Grupper fra Norden, det

kontinentale Europa, samt fra Storbritannia, USA og Japan søkte alle inspirasjon fra de sovjetiske gruppene (Mally, 2003b: 327).

Disse internasjonale arbeiderteatergruppene skulle samles i Moskva for første gang under den internasjonale amatørteaterkongressen i 1933 (Dalgard, 1973: 171).¹¹ På dette stevnet skulle gruppene få utveksle erfaring og se det ypperste av sovjetisk teater. Imidlertid hadde det i løpet av kort tid skjedd et estetisk retningsskifte i Sovjetunionen.

Ifølge Mally hadde det estetiske skiftet skjedd på rekordtid innenfor nettverket av sovjetiske arbeiderteatergrupper (T.R.A.M). T.R.A.M hadde snudd seg vekk fra agiterende propaganda som form, til å omfavne sosialrealismen i løpet av året 1932. Dette skiftet kom i stand etter et dekret fra det sovjetiske kommunistpartiet i april i 1932 om at sosialrealismen var den eneste rette politisk-estetiske praksis (Mally, 2003b: 329).

Imidlertid skjedde ikke skiftet uten motkamp fra aktørene som hadde vært med på å utvikle de agiterende «små formene» (bl.a. Leningrad TRAM og Prolekult). Dessuten skulle det ta tid før grunnplanet, de mange arbeiderteatergruppene utenfor Moskva, tok til seg den sosialrealistiske estetikken. Årsaken var at de «små formene» hadde vist seg å være populære både blant amatørteaterskuespillerne og deres publikum, og dessuten var svært effektive for å agitere politisk (Mally, 2003b: 331).

Til tross for kampen innad i T.R.A.M om hvilken estetisk praksis som skulle gjelde, ble det sosialrealistiske linjeskiftet tvunget gjennom i alle ledd av sovjetisk kulturorganisering. Spesielt ble det viktig for de sovjetiske kulturmyndighetene at den internasjonale arbeiderteaterolympiaden skulle eksportere deres nye kulturpolitiske «fremskritt». Av den grunn ble det sosialrealistiske linjeskiftet i særlig grad håndhevet under den internasjonale amatørteaterkongressen i Moskva i 1933 (Mally, 2003b: 329-337).

¹¹ Denne kongressen er også blitt omtalt som en «olympiad of revolutionary theater». Dette navnevalget spiller på de politiske kontroversene rundt at Tyskland under Hitlers regime fikk tildelt de olympiske leker (Berlin, 1936). Mally, L. (2003). Exporting Soviet culture: The case of Agitprop Theater. *Slavic Review* 62(2), s. 332.

Det sovjetiske «estetikkskiftet» fra formalisme og agitprop til sosialrealisme, kom imidlertid svært uventet på de vesteuropeiske og nordamerikanske arbeiderteatergruppene. Forut for amatørteaterkongressen i 1933, var de fleste av de internasjonale arbeiderteatergruppene intetanende om det estetiske linjeskiftet i Sovjet.

For å illustrere hvordan linjeskiftet kom overraskende på de internasjonale arbeiderteatergruppene, kan det nevnes at når organisasjonen som var ansvarlig for å arrangere arbeiderteaterolympiaden, organisasjon av internasjonale arbeiderteatre (M.O.R.T), ble stiftet i Moskva i 1930, var agitprop-teatret fremdeles hegnet om som den korrekte politisk-estetiske praksis i Sovjet (Mally, 2003b: 327-328). Dessuten hadde initiativet til å opprette M.O.R.T. kommet fra nettverket av tyske arbeiderteatergrupper som ønsket seg en internasjonal plattform for utveksling av ideer, manuskripter og lignende. De tyske gruppene var som tidligere nevnt særlig inspirert av De blå blusers agiterende teaterformer.

Lynn Mally viser i artikkelen «Exporting Soviet culture: The case of Agitprop Theater» (2003) motstanden de fleste internasjonale arbeiderteatergruppene hadde mot å forlate agitprop-formene når de først hadde begynt å bruke dem. En sentral årsak bak denne motstanden var behovene og mulighetene arbeiderteatergruppene i de kapitalistiske landene hadde. Et sosialrealistisk teater fordret ofte et prosceniumsteater, mens agitprop-teatret var svært fleksibelt, og hadde en form som lett lot seg overføre til forholdene teateraktivister i vestlige land arbeidet under. Mally skriver at: «Agitprop groups were mobile, inexpensive, and well suited for situations in which performers needed to avoid the police. Their simplistic didacticism left no doubt of the political message being conveyed» (Mally, 2003b: 331). I kapitalistisk styrte land, hvor det var en særlig politisk undertrykkelse av fagbevegelse, og av sosialistisk- og kommunistisk organisering, var det ideelt å benytte seg av de agiterende teaterformene og motstanden mot å endre estetisk praksis var derfor stor (Mally, 2003b: 331-337).

I fortsettelsen vil jeg nå se nærmere på det norske bidraget til arbeiderteaterolympiaden i Moskva, og spredningen av agitprop former i Norge.

I min artikkel (2) «Dokumentarteater, hyperteater og hverdags-eksperter: i norsk politisk teater» (2018) skriver jeg om den norske delegasjonen til arbeiderteaterolympiaden som bestod av flere profilerte teaterfolk slik som Olav Dalgard, Agnes Mowinckel, Gerda Ring, Hans Jacob Nielsen og Nordahl Grieg (Dalgard, 1973: 173; Watson, 2017: 147).

Arbeiderteatergruppen som skulle delta under selve turneringen het Arbeidertribunen, tilhørte den norske underavdelingen av M.O.R.T., og var en av tretti teaterlag i foreningen (Østvang, 1982: 53). Stykket gruppen fremførte under olympiaden var *Paragraf 245*, en oversettelse av Carl Credés stykke *Paragraf 218*, som første gang ble satt opp av Piscator i 1929. Oppsettingen var et agitasjonsstykke for legalisering av abort (Dalgard, 1973: 171; Gripsrud, 1981: 260; Loup, 1972: 260). Jostein Gripsrud skriver i boken *La denne vår scene bli flammen* (1981) at oppsettingen ble «gjort til et mønster for teateret arbeiderbevegelsen [i Norge] skulle skape» (Gripsrud, 1981: 261). Dette var fordi arbeiderbevegelsen anså at: «[t]eaterformen som stykket representerte, var velegna både som ledd i arbeidet med å frigjøre arbeiderklassen fra borgerkulturen, og som direkte propagandamiddel i den dagsaktuelle politiske kampen» (Gripsrud, 1981: 261).

Oppsettingen ble først satt opp i Oslo av det Sociale Theater i 1930 under ledelse av Gunvor Sartz. Hun var inspirert av Piscators teaterarbeid som hun hadde fulgt i Berlin under hans instruksjon. Sartz søkte å sette opp *Paragraf 245* med de samme teatrale virkemidlene hun hadde observert da hun så Piscators produksjon av *Paragraf 218* ved Piscator-Bühne samme vår (Gripsrud, 1981: 261).

Imidlertid skulle dette «mønsterstykket» ikke falle i god jord hos dommerpanelet under arbeiderteaterolympiaden. Lynn Mally skriver i artikkelen «Exporting Soviet Culture: The Case of Agitprop Theatre» (2003b) at: «Oslo Worker's Theater's presentation of a sketch on abortion and birth control [...] failed to meet the high standards of character development that the judges demanded» (Mally, 2003b: 334).

Den norske gruppen var imidlertid ikke alene om å få kritikk, da flere andre europeiske grupper ble kritisert enten for å ha et agiterende innhold eller til og med for navnevalg. Blant annet ble den franske gruppen ved navn Bobigny Blue Blouses kritisert av den sovjetiske dramatiker Glebov:

The playwright Glebov observed that the Blue Blouse had been rooted out in the Soviet Union and that the same should happen abroad. Using the new language of evolving social realism, Glebov insisted that foreign groups must learn to present a more complex psychological portrait of individual characters. (Mally, 2003b: 335)

Til tross for kritikken det norske bidraget fikk, var det mange teateropplevelser som satte varige spor hos den norske delegasjonen. Olav Dalgard forteller at de lot seg imponere over det fullspekkede teaterprogrammet som inneholdt alt fra arbeiderteater til profesjonelle oppsetninger. Han trekker særlig frem Gorkis *Mora*, som var satt opp av «konstruktivisten» Mejerhold, med hans elever, Okhlopkov og Zetnerovitsj, som hadde realisert den «nye realismen» i sitt teater i Moskva. Dette var for Dalgard et fascinerende og frigjort teater – et teater hvor «[a]ll dekor var frigjort frå realistiske illusjoner» (Dalgard, 1973: 187), og hvor spillet skjedde midt på gulvet, med tilskuerne plassert kun en hårsbredd fra skuespillerne (Dalgard, 1973: 173-174). Som tidligere nevnt nektet Mejerhold å følge den sosialrealistiske linjen, og det var nettopp derfor de utenlandske gjestene fikk erfare hans formalistiske form for teater (Dalgard, 1973: 172-174).

Da Dalgard kom hjem igjen til Norge, ble han invitert av Arbeiderpartiets ledelse, Ole Colbjørnsen og Haakon Lie, til å etablere det som skulle bli den norske arbeiderteaterbevegelsen; etter sovjetisk modell ble gruppene kalt TRAM-gjeng. Sammen med Gunvor Sartz skapte de en mønstergruppe kalt «Arbeiderteatret rødt lys», og de bidro til å holde kurs og publisere teaterhåndbøker og manus for et stort antall grupper (Østvang, 1982: 55).

Dalgard var del av den kulturradikale organisasjonen Sosialistisk Kulturfront, som han stiftet sammen med flere profilerte kunstnere og kulturarbeidere som Arnulf Øverland, Helge Krog, Sigurd Evensmo og Ingeborg Lyché. Foreningen var del av et større omland av organisasjoner som arbeidet for en radikal arbeiderkultur; slik som Folketeaterforeningen og forlaget Tiden. Sigurd Evensmo skriver i kronikken «Kulturfronten som raknet» (1965) hvordan Sosialistisk Kulturfront ønsket at kultur ikke bare skulle være noe arbeiderklassen kunne ta del i, men også noe den kunne være med å *prege* (Evensmo, 1965: 78). På starten av 1930-tallet bidro de nevnte radikale kulturorganisasjonene til å skape grobunn for Arbeiderpartiets marxistiske kulturprogram, hvor det blant annet stod at «etter kvart som

arbeiderklassa vinn fram i samfunde, må ho få makt over kulturlivet og, og til dess at eit sosialistisk samfund skaper heilt nye kulturformer» (Frisvold, 1982: 61). I dette arbeidet var det i særleg grad agitprop-formene de anvendte til tross for kritikken formene hadde fått i Moskva i 1933.

I Norge skulle de agiterende teaterformene særleg bli nyttiggjort i forbindelse med Arbeiderpartiets valgkamp i 1934 og 1936; en valgkamp Arbeiderpartiet (Ap) gikk seirende ut av. Ifølge Dalgard var dette en årsak til at sentrale personer i Aps ledelse, slik som Haakon Lie, omfavnet TRAM-gjengenes bruk av agiterende teaterformer (Dalgard, 1973: 177-181).

Tore Østvang beskriver TRAM-gjengenes praksis på 1930-tallet i hovedoppgaven «Hovedlinjer i norsk amatørteater» (1982) slik:

Valgagitasjon var antageligvis den viktigste oppgaven for arbeiderteatergruppene på 30-tallet. [Tramgjengene] reiste rundt på møter og optrådte med revyignende program. For eksempel solodeklamasjon, viser, sketsjer og talekor». (Østvang, 1982: 56)

Ifølge Østvang forsvant Tram-gjengene gradvis fra og med 1937 fordi «det agitatoriske budskapet begynte å bli ubrukelig pga. valgseirene – partiet var ikke lengre i en angrepsposisjon» (Østvang, 1982: 57). Det var omtrent på samme tid at en intern kritikk av de agiterende teaterformene nådde frem i Arbeiderpartiet og arbeiderbevegelsen. Østvang skriver at Arbeiderbladets teaterkritiker Axel Otto Normann allerede i 1934 hadde fremmet kritikk av de agiterende formene og deres bruk av «sosiale typer» som ifølge Normann førte til en «skjematisering» av karakterene på scenen, og til et teater preget av sjabloner. Østvang skriver at denne kritikken fikk en allmenn tilslutning i arbeiderbevegelsen først på slutten av 1930-tallet (Østvang, 1982: 55). Da slapp stemmer til som ønsket et teater med «selvstendige skikkelser» som tar opp «allmennmenneskelige problemer» fremfor agitatoriske revyer og propagandistiske sjablongstykker (Østvang, 1982: 59-60).

Imidlertid påpeker Østvang at arbeiderteatergruppene ikke nødvendigvis hadde forkastet de agiterende formene, men at formene ble gjenoptatt i forbindelse med agitasjon under valgkampene, også etter krigen. Han skriver at «[e]tter krigen fortsatte

arbeiderbevegelsens agitatoriske valgkampteater med uforminsket styrke og nådde en topp ved valget i 1957» (Østvang, 1982: 59).

Olav Dalgard viser i sin bok *Samtid 1: Politikk, kunstliv og kulturkamp i mellomkrigstida* (1973) hvordan partiledelsen i Arbeiderpartiet, anført av Martin Tranmæl, i økende grad fra og med 1937 og frem til krigsutbruddet i 1940, motarbeidet den radikale tendenskunsten og de agitatoriske formene i arbeiderteateret (Dalgard, 1973: 205-206).

Det ble imidlertid ikke lagt ned noe dekret om å gå over til en sosialrealistisk estetikk, slik som i Sovjet. Istedenfor ble arbeiderteatergruppene bedt om å tone ned den politiske agitasjonen og snarere vende tilbake til en «borgerlig estetikk». Jostein Gripsrud beskriver dette i boken *"La denne vår scene bli flammen ..."* (1981) som at kampen for en spesifikk arbeiderkultur blir avløst av en vilje til å integreres i det borgerlige samfunnet og dets kultur. Ifølge Gripsrud førte dette til at arbeiderteatrets revolusjonære og agiterende stil måtte vike til fordel for en «borgerlig alminnelighet som holder inntog i arbeideramatørdramatikken» (Gripsrud, 1981: 303). Bakgrunnen for en slik «borgerliggjøring» av arbeiderteateret ligger i at Arbeiderpartiet fikk regjeringmakten for første gang i 1935. Regjeringen var imidlertid en mindretallsregjering som var avhengig av Bondepartiets støtte (Berntsen, 1991: 365) og Øyvind Frisvold skriver i *Teatret i norsk kulturpolitikk* (1980) at dette førte til at «[r]egjeringen måtte føre en forsiktig politikk, og den revolusjonære kampånd ble satt til side» (Frisvold, 1980: 62). Frisvold hevder at Arbeiderpartiets kulturpolitiske linje i mellomkrigstiden var en linje som i stor grad ble videreført også i etterkrigstiden. Linjen handlet om å støtte opp om de borgerlige teaterinstitusjonene og deres estetikk.

I etterkrigstiden ble en slik kulturpolitikk særlig synliggjort gjennom støtte til Folketeatret, Riksteatret og Riksutstillingene (Watson, 2016: 522-523; Frisvold, 1982: 133). De to sistnevnte institusjonene hadde som formål å «fremje arbeidet med å føra dramatisk kunst ut til folket i bygd og by og på andre tenelege måtar å auka kjennskapen til god dramatisk kunst» (Frisvold, 1980: 111). Den «gode dramatiske kunsten» var imidlertid forbundet med det borgerlige teateret og med finkultur. Frisvold siterer blant annet tidligere formann for

Arbeiderpartiet, Reiulf Steen¹², som påpeker hvordan Folketeateret, som hadde stått i bresjen for en særegen arbeiderkultur på 1930-tallet etter krigen, hadde tatt til seg de borgerlige idealene i sine oppsettinger. Ifølge Steen hadde Folketeatret en:

[N]esegrus respekt for det vi i dag kaller finkultur [...] Man forestilte seg, for å si det enkelt, at dersom man lagde en flottere utgave av borgerskapets teater, plasserte det på østkanten, og viste forestillingene til en rimelig pris, så fikk arbeidsfolk et sted å gå, hvor de kunne motta avgjørende kulturelle impulser. (Steen i Frisvold, 1982: 133)

Med andre ord stod Arbeiderpartiets kulturelle realpolitikk, både på slutten av 1930-tallet og utover 1950- og 1960-tallet, i kontrast til deres tidligere marxistiske kulturprogram, hvor det var vektlagt å skape nye kulturformer for arbeiderklassen. Det var kun med det korte mellomspillet fra 1933 til 1937 at agitprop-formene florerer i arbeiderteateret i Norge.

Etterkrigstidens kulturpolitiske klima kommer jeg nærmere inn på i artikkel (1): «Norwegian Political Theatre in the 1970s: Breaking Away from the Ibsen-tradition» (2016). Om vi retter blikket mot det norske politiske teatret på 1970-tallet, skulle Tramteatret videreføre den folkelig-teatral estetikken og kabaretdramaturgien fra den russiske arbeiderteatertradisjonen, men uten at begrepet «avantgarde» ble brukt. Som tidligere nevnt var det gjennom Carlos Wiggens dramakurs på Rød sommerleir i 1975 at Tramteatret fikk inspirasjon til å lage revyer. Tramteatret kan i forlengelsen av det forstås som en gruppe som bidro til å bygge bro mellom de politiske teatrene i Norge på 1930- og 1970-tallet. Selv om Tramteatret ved å bruke 'den røde revyen' tilsynelatende hoppet bukk over sosialrealismen, skulle også dette gruppeteatret bli påvirket av estetikkdebatten, da deres oppfatning av sosialrealismen for dem skulle representere et uoppnåelig ideal (Nordby, 2016).

I det neste delkapittelet viser jeg hvordan estetikkdebatten forløp i Norge på 1970-tallet.

¹² Reiulf Steen beskrives som mannen som stod imellom Einar Gerhardsen og Håkon Lie i deres bitre feider, i tillegg til at han var ansett som den som førte an venstresiden Arbeiderpartiet. Stanghelle, H., (2014, 6. juni) Den tragiske storhet, [kommentar], *Aftenposten*. Hentet den 30. mars 2020 fra: <http://aftenposten.no/meninger/kommentar/i/vm28X/den-tragiske-storhet>

4.4.3 Den norske Brecht-Lukács debatten på 1970-tallet

Det var Carlos Wiggen som satte i gang den teaterestetiske debatten i tidsskriftet *Profil*. Debatten utspilte seg i femte utgave i 1973, og i første utgave i 1974. *Profil* var på denne tiden og frem til 1981, et kulturtidsskrift tilknyttet ml-bevegelsen. Jahn Thon har i boken *Tidsskriftets forståelsesformer* nettopp sett på tidsskriftets profil. Thon finner at til tross for den klare tilknytningen til ml-bevegelsen i perioden fra 1970 til 1981, var ml-bevegelsen og AKP(m-l)s kulturpolitiske ståsted likevel lite diskutert offentlig, og fremkom tydeligst i diskusjoner om arbeiderlitteratur og om hva som skulle være 'folkets' musikk.

Den førstnevnte diskusjonen ble utgitt i *Profil*, mens den sistnevnte foregikk i *Materialisten* i 1975, og da under pseudonymet Kark. Pseudonymet tilhørte Sigmund Fiskvik, amatørmusiker og medlem av AKP(m-l), som fra 1976 tok over ledervervet i det alternative plateselskapet Mai hvor han frontet AKP(m-l)s musikkpolitiske syn. Synet bestod i en «prinsipiell avvisning av pop- og rockemusikk som degenererte og reaksjonære musikalske former, avvisning av jazz som elitistisk, og sterk fremheving av folkemusikken, gammeldans og arbeiderbevegelsens musikktradisjoner» (Gravem, 2006: 143). Ifølge Thon og Gravem er det *Profil*-skribentenes idealer om sosialrealismen i litteraturen sammen med «Kark-linjen» som er blitt stående igjen som de klareste eksemplene på AKP(m-l)s kulturpolitiske syn (Thon, 1995: 154; Gravem, 2006: 143).

Innen teaterfeltet ble både sosialrealismen og Kark-linjen benyttet, særlig ved Hålogaland Teaters (HT) valg av estetiske virkemidler i perioden 1973-1976. Ml-synet på hva et politisk teater bestod i fremkom klartest i *Profils* anmeldelser av HTs oppsetninger, men også i HTs egne utspill; både gjennom deres *Kontaktblad* og i debattinnlegg. Klaus Hagerups kommentarer som ble trykket i *Profil* i 1973, og kronikken hans i *Dagbladet* den 17.06.1975: «Hvor kommer de gode forestillingene fra?», samt artikkelen hans «Et folketeater for Nord-Norge», som stod på trykk i teaternummeret til litteraturtidsskriftet *Vinduet* (1976), er typiske eksempler (Hagerup, 1973; Hagerup, 1975, Hagerup, 1976). På samme måte som det innenfor musikken var tale om 'folkets musikk', var det innenfor teatret tale om et 'folketeater'. Dette kan defineres mye på den samme måten som Kark-linjen definerte 'folkets musikk'. Et 'folketeater' var et lokalt forankret teater, hvor det var viktig å nå ut til folket, men også å 'lære av folket'.

Teatret skulle ha et innhold 'folket' kjente seg igjen i, og formen måtte dermed være gjenkjennbar (Ådland, 1973).

4.4.4 En folkelig estetikk?

I artikkelen (2) "‘A Good Night Out’: When Political Theatre Aims at Being Popular, Or How Norwegian Political Theatre in the 1970s Utilized Populist Ideals and Popular Culture in Their Performances" (2017) har jeg beskrevet hvordan ml-bevegelsen på oppløpssiden til folkeavstemningen om norsk medlemskap i EEC i 1972, skiftet fra et internasjonalt fokus til et større nasjonalt og lokalpolitisk fokus. Fokuset fortsatte i tiden fremover, da det nystiftede partiet AKP(m-l) søkte å profitere på den brede og populistiske folkefronten mot EEC, og forsøkte å hente medlemmer fra denne. Dette nasjonale og lokalpolitiske bakteppet preger tilsvaret til Wiggens kritikk av *Det e her æ høre tel*.

Samtlige tilsvær, både fra redaksjonsmedlemmer av *Profil*, og fra leserne, slik som Oddvar Nygård fra Tromsø, angriper Wiggen for å ha for liten lokalkunnskap, samtidig som de forfekter en sosialrealistisk estetikk. Dette ble ikke gjort ut fra estetiske argumenter, men ut fra politiske argumenter, der marxistiske teorier av Marx, Lenin, Stalin og Mao ble benyttet for å motbevise Wiggen. I tillegg ble Brechts stykker med kronologiske narrativ, slik som *Fru Carras Gevær*, vektlagt som bevis for at en ikke behøvde å benytte seg av en episk og mer episodisk dramaturgi i et politisk teater inspirert av Brecht. Noen av tilsvarene er også forholdsvis skarpe i tonen og beskriver Wiggens vekt på estetiske teorier, blant annet Adorno og hans *Ästhetische Theorie*, som «folkefiendtlige» (Nygård, 1974: 31-32). Nygård er tydelig preget av AKP(m-l)s politiske retorikk, som fokuserer på «klassiske marxistiske tekster» heller enn å ta opp og undersøke de nyere marxistiske teoriene av blant annet Gramsci, Benjamin, Adorno og Marcuse (Thon, 1995: 167).

I Jahn Thons bok *Tidsskriftets forståelsesformer* (1995) analyserer han *Profil* i ml-tiden. Han mener at tidsskriftet i ml-tiden hovedsakelig fokuserte på en nostalgisk og konservativ estetikk, sammen med «amatørisme», «aktivisme» og «det uteoretiske» som delvis slår over i det antiteoretiske (Thon, 1995: 167). I Nygårds debattinnlegg «Makrellen i Nord-Norge- eller Carlos Wiggen og Marxismen» trer det «antiteoretiske» og «amatørismen»

tydelig frem og det å være en «ikke-ekspert» blir sett på som et hedersbegrep. Dette henger sammen med ml-bevegelsens forståelse av «folkekultur» som noe anti-elitistisk (Watson, 2017: 91). Under AKP(m-l)s begrep om folkelighet hørte også en «anti-intellektualisme» til, som Nygård i høy grad demonstrerer i sitt innlegg. Nygård mener nemlig at Wiggens teaterkritikk er dårlig fordi han besitter en ukorrekt teoretisk bagasje, i tillegg til å inneha feilaktige erfaringer. Han skriver: «Ta deg en tur til Nord-Norge og studer hva som rører seg i hav og på land 'her oppe'». Videre skriver han: «Som reiselektyre bør du i stedet for de til dels tvilsomme «marxistene» Benjamin, Bloch, Adorno, Lukács og Brecht, heller prøve Marx, Engels, Lenin, Stalin og Mao Tse-tung» (Nygård, 1974: 32). For Nygård er Lukács, «sosialrealismens far», blitt tvilsom, og det illustrerer hvor tett AKP(m-l) var knyttet til Stalins doktriner.

Det nostalgiske og konservative Thon trekker frem, kan ses tydelig i Eli Vercoes tilsvar «Spontane innsigelser – eller kartet og terrenget», hvor hun forsvarer en fremstilling av et reaksjonært kvinnesyn i *Det e her æ høre tel* ut fra argumentet om at «i et fiskevær er det en naturlig arbeidsdeling mellom kjønnene»¹³ (Vercoe, 1973: 50). Hennes argumenter er at om en skal lage et stykke som «folk kjenner seg igjen i» må en fremstille det «slik det er» (Vercoe, 1973: 50). Wiggens originale kritikk av stykket blir nærmest bekreftet av Vercoes argumenter. Wiggen kritiserte nemlig *Det e her æ høre tel* for å fremstille lokalsamfunnet «Svaløysund» nærmest naturalistisk.

Det Wiggen etterspør er et teater som tar utgangspunkt i modellen for agitasjonsteater på 1930-tallet. Han mener det vil være mer fordelaktig å benytte «fortetning, små sketsjer og kollasjer [...] gruppert rundt noen hovedpoeng», i stedet for en sosialrealistisk form (Wiggen, 1973: 49). Wiggen trekker frem Nationaltheatrets *Pendlerne* som et godt eksempel på en slik dramaturgi. Imidlertid påpeker han også at musikken til *Det e hær æ høre tel* var «realistisk, funksjonell, viseharmonisk, arrangert for trekkspill og gitarkomp, kjedelig eller sentimental» (Wiggen, 1973: 49). Det Wiggen ikke ser ut til å ha oppfattet er at det var samme komponist på *Det e her æ høre tel* som på *Pendlerne*, nemlig Finn Ludt.

¹³ Min fremheving.

Musikken til *Pendlerne* var ikke stort annerledes heller, den kan også beskrives som «viseharmonisk, arrangert for trekkspill og gitarkomp».

Ifølge Per Ole Hagens hovedoppgave «Finn Ludt og hans musikk til teaterstykkene *Pendlerne*, *Det e her æ høre tel*, *Jenteloven* og *Æ e ikkje aleina*» (1981), er Ludts komposisjoner til *Pendlerne* og *Det e her æ høre tel* skapt ut fra en assosiativ tankegang. Det vil si at Ludt tar utgangspunkt i tekstuniverset til stykkene og forsøker å «skape assosiasjoner til det land og den tid stykket henter sin handling fra» (Hagen, 1981: 26). Det ligger i Wiggens argumentasjon at musikken bør stå i kontrast til handlingen for å få frem et dialektisk politisk budskap, slik som i Hanns Eislers musikkteorier. Hos Eisler kan musikken spilles i kontrast til handlingen, som et kontrapunkt i en musikalsk 'Verfremdungsteknikk' (Hagen, 1981: 25). Ludt hadde istedenfor å lage 'kontrapunktisk' musikk, valgt å lage assosiativ musikk til begge stykker. Hagen skriver at musikken til *Pendlerne* og til *Det e her æ høre tel* ligner på hverandre fordi handlingen i begge stykkene er lagt til Utkant-Norge; *Pendlerne* er lagt til bygden Nord-Odalen, mens *Det e her æ høre tel* har hentet sin handling fra Senja i Troms.

Begge stykkene er også skrevet og oppført like etter folkeavstemningen om EEC, og Hagen hevder at de begge er preget av «en sterk debatt om bl.a. norsk selvvråderett» (Hagen, 1981: 38). Debatten resulterte i et ønske om å oppføre dokumentarisk dramatik og da var det naturlig å tale på det målet og den dialekten stykkene tok sin handling fra. Dermed ble det ifølge Hagen «nærliggende for Ludt å forsøke å lage musikk som kunne gi assosiasjoner til bygde-Norge og fiskeværerne i Nord-Norge» (Hagen, 1981: 38). Videre skriver Hagen at det assosiative musikkuttrykket påvirket Ludts valg av instrumenter og musikkstil, hvor det var trekkspill og gitar som ble benyttet. Ifølge Hagen er dette «de samme instrumentene som danner stammen i den norske gammeldansmusikken» (Hagen, 1981: 38). Dermed sammenfalt Ludts assosiative komposisjoner med ml-bevegelsens syn på hva som skulle betegnes som 'folkets musikk' i henhold til Kark-linjen.

Imidlertid trakk ikke Wiggen frem musikken i *Pendlerne*, men handlingen. Wiggen mente at nettopp fordi *Pendlerne* hadde en stilisert handling, og benyttet seg av en fortetning av virkeligheten, heller enn å være 'realistisk' i tråd med et kronologisk handlingsforløp, ville

det være mulig for Nationaltheatrets oppsøkende teater å trekke frem det «vesentlige», og dermed ble stykket mer politisk slagkraftig (Wiggen, 1973: 49). I både Vercoes og Nygårds tilsvar til Wiggens anmeldelse, trekkes nødvendigheten av å benytte en sosialrealistisk form i 'folketeatret' frem, da denne var mest gjenkjennelig for 'folket'. Ifølge Thon var det innenfor ml-bevegelsen satt et likhetstegn mellom 'identifikasjon' og en sosialrealistisk estetikk (Thon, 1995: 176).

Det skulle vise seg at både *Det e her æ høre tel* og *Pendlernes* politiske slagkraft befant seg nettopp i publikums identifikasjon med problemstillingene i stykkene (Eilertsen, 2005:37). Dette til tross for at *Pendlerne* ikke var laget over en sosialrealistisk lest, men benyttet revyformen. Ideen om at sosialrealismen var 'idealet' kom dessuten til å påvirke det oppsøkende teatret ved Nationaltheatret også, særlig i forbindelse med *Pendlerne*, hvor Arnljot Eggen ble hyret som dramatiker. Eggen var tilknyttet ml-bevegelsen, og var også sett på som en av de viktigste premissleverandørene for en den «riktige» marxistiske litteraturen (Thon, 1995: 179). I et intervju i avisen *Dag og Tid* ble Eggen spurt om hvorfor revyformen var valgt, og han svarte da at: «til det er å seia at pendlarproblemet er så innfløkt at om vi bygde på eit såkalla utviklingsdrama – dvs. Om vi fulgte ein pendlarhuslyd gjennom stykket så ville vi ikkje få med alle dei viktige sidene av problemet. Då egnar revyforma seg betre» (Ådland, 1973: 7).

Imidlertid uttaler han også i samme artikkel at selv om fremstillingen i *Pendlerne* ikke var «sosialrealistisk», så var det «sosialrealistiske» uttrykket å foretrekke. Han sier: «vil [folk] heller ha sosialrealistiske stykke, så bør dei få det. Det syner seg i alle høve at det er den sistnemde typen teater folk går på og kjenner seg heime i» (Ådland, 1973: 7). Dermed avskriver Eggen at revyformen er noe som «folk kan kjenne seg heime i». Dette til tross for at *Pendlerne* reiste på flere turnéer rundt om i Distrikts-Norge, og ble spilt over 100 ganger med fulle hus (Varden, 2015: 13).¹⁴ Med andre ord var revyen hverken «ukjent» eller upopulær hos norske publikummere.

¹⁴ Antall spilte forestillinger er ikke oppgitt i Nationaltheatrets forstillingsarkiv, men er meddelt meg av tekniker Truls Kwetzinsky og produsent Margrethe Aaby, i en samtale vi hadde den 16. februar 2015 om det oppsøkende teatret ved Nationaltheatret.

Det oppsøkende teaterets valg av revyformen i både *Svartkatten* og *Pendlerne*, var ikke gjort ubevisst, eller foretatt på bakgrunn av en «innfløkt problematikk», slik Eggen hevder. Ifølge Janken Varden, som var regissør for begge gruppeteaterstykkene, hadde gruppen blitt særlig inspirert av Fria Proteatern etter å ha sett et gjestespill av *NJA-pjäsen*: «Vi brukte revyformens språk i veldig høy grad. Det gjaldt måten scenene fulgte hverandre på, som sketsjer, men også at vi ville ta vare på humoren i så høy grad som mulig» (Varden, 2015).

Fria Proteatern hadde først vært et gruppeteater innenfor Dramaten (Kungliga Dramatiska Teatern) ved navn NJA-gruppen og de benyttet seg av dokumentarteaterformen for å skape politisk dramatik. I *NJA-pjäsen* fra 1969, tok de utgangspunkt i arbeidsforholdene til metallarbeiderne i Luleå ved Norrbottens Järnverk ved å gjøre et hundretalls intervjuer med arbeiderne, for så å bearbeide materialet og presentere det i revyform (Knuttgen, 1984: 188-190). For Fria Proteatern, hvor flere av medlemmene var tilknyttet den svenske maoistiske bevegelsen, var det ingen motsetning mellom bruk av revyformen og bruk av teknikker som *Verfremdung* i stykkene deres i sammenheng med det å lage et 'proletært' realistisk teater, slik som det var for Hålogaland Teater de første årene (Berg, 1977a: 34-35).¹⁵ Fria Proteaterns musikkteaterform skulle ikke bare inspirere Nationaltheatrets oppsøkende teater, men også Tramteatret. Til og med Hålogaland Teater skulle la seg inspirere av Fria Proteatern, fra og med produksjonen *Vor rett vi tar* i 1975, da Stefan Böhm fra Fria Proteatern fikk regiansvar for oppsetningen (Eilertsen, 2005: 63).

Den eneste gruppen som ikke hadde Fria Proteatern som sin inspirasjonskilde var Perleporten Teatergruppe, men de hadde til gjengjeld ikke noe behov for å rettferdiggjøre sin bruk av montasje og kabaretdramaturgi. Imidlertid skulle deres skuespill *Fra himmelen regner det gull*, bli beskyldt for å være spilt «i en stil som utilsiktet er en parodi på den verste norske Ibsentradisjonen» av teaterkritiker i Klassekampen, Øysten Hagen (Hagen, 1979). Han skrev at til forskjell fra de foregående oppsettingene, var dette skuespillet «i formen borgerlig realistisk teater», og sto i kontrast til Perleportens tidligere formeksperimenter (Hagen, 1979b).

¹⁵ Navneskiftet fra NJA-gruppen til Fria Proteatern kom i 1971, etter at gruppen hadde besluttet å bryte samarbeidet med Dramaten.

Perleportens agenda var imidlertid svært forskjellig fra de andre politiske gruppeteatrene. Ettersom det politiske prosjektet deres var anarkistisk, var det dermed viktig at deres egne erfaringer ble speilet på scenen. I et intervju med det anarkistiske tidsskriftet *Folkebladet* fra 1975, uttaler gruppen at: «Stykkene våre er laget ut fra egne erfaringer og representerer våre politiske standpunkter [...] Vi må gjøre alt så direkte, utilslørt, pågående, provoserende at folk skjønner at både vi som spiller og publikum er involvert, ingen kan stille seg utenfor, vri seg unna» (Christensen, Hoff, og Telle: i *Folkebladet*, 1975).

I motsetning til ml-bevegelsens teaterprosjekt hvor det var viktig at 'folket' skulle kjenne seg igjen i det som ble fremstilt på scenen, var det viktigere for Perleporten å provosere sitt publikum. De ønsket ikke å være et «talerørsteater», hverken for arbeidere, kvinner eller 'folket'. Det viktigste var at de selv kunne stå inne for det som ble presentert på scenen. Av den grunn hadde estetikkdebatten liten betydning for dem. For Perleporten var fokuset heller rettet mot å skape en teaterform som kunne representere gruppens ulike meninger, i motsetning til å fremstille en unison og enhetlig mening. Dermed utviklet Perleporten teaterformer som fremhevet det mangefasetterte og en fragmentarisk virkelighetsoppfatning (Hoff, 2015: 7; Christensen i: Watson, 2020: 23).

Av samtlige fire politiske gruppeteatre var det kun Hålogaland Teater som benyttet seg av sosialrealismen. Hva var det som gjorde at Hålogaland Teater i årene 1973-1976 søkte seg til et sosialrealistisk uttrykk? Hvordan kunne det ha seg at den sosialrealistiske doktrinen i Sovjet skulle påvirke norsk politisk teater på 1970-tallet, mens Brechts motsvar til Lukács, publisert i Vest-Tyskland i 1967, skulle få så lite innflytelse på de norske politiske gruppeteatrene? En viktig nøkkel til å forstå dette finnes i Klaus Hagerups møte med «Rudi» Penka fra Øst-Tyskland i 1967, samme år som Brechts tilsvaret til Lukács ble utgitt i Vest-Tyskland.

4.4.5 Stockholmsprotokollen

Klaus Hagerup skriver i artikkelen «Litt om Brecht, syttitallet, Hålogaland teater og hvordan det ble slik det ble» fra 2006 om teatersymposiet arrangert av Internationella Teaterinstituttet (ITI) i Stockholm i 1967. På seminaret, hvor en rekke teaterhøyskoler fra Europa deltok, var Hagerup med som teaterskoleelev fra den norske teaterskolen Statens Teaterskole, sammen med andre elever og lærere. Seminaret hadde gjort ettertrykkelig inntrykk på ham og flere av skuespillerne som seinere skulle ta initiativet til Hålogaland Teater. På seminaret deltok en delegasjon fra Øst-Tyskland, ledet av rektoren fra teaterskolen i Øst-Berlin, Rudolph (Rudi) Penka (Hagerup, 2006: 59-61). Penka og hans teater elever skulle demonstrere Penkas metode, en sammenblanding av Stanislavskij og Brechts teaterteknikker.

For Hagerup og den første generasjonen ved Hålogaland teater, skulle metoden bli benyttet både som et analyseverktøy for klassisk dramatikk (i deres oppsetninger av *Tolvskillingsoperaen* og *Peer Gynt*), men også for å konstruere sosialrealistiske narrativ i selvskrevede stykker, slik som *Det e her æ høre tel* (Eilertsen, 2005: 20). Hagerup skriver at symposiet sammen med «Stockholmsprotokollen», en nedtegning av metoden i etterkant, skulle bli viktige faglige hjelpemidler for Hålogaland teater. For de fleste av skuespillerelevne ved Statens Teaterskole var dette det første møtet med Brecht, og ifølge Hagerup førte demonstrasjonen på symposiet til at Brecht kom til å bety mer for skuespillerne ved HT enn Stanislavskij (Hagerup, 2006: 60). Resultatet var at skuespillerelevne fra Hagerups generasjon var de første i norsk etterkrigsteater som benyttet Brecht i utstrakt grad, da Statens Teaterskole helt fra oppstarten av hadde lagt mer vekt på Stanislavskijs metoder (Larssen, 2013: 12).

Imidlertid var Penka-metoden ikke en «nøytral» metode. Penka, som selv hadde arbeidet ved Berliner Ensemble, var ikke fri til å videreutvikle Brechts metoder uten at disse var tilpasset den sosialistisk-realistiske linjen som ble utviklet i Øst-Tyskland fra og med 1950-tallet, da østtysk kulturpolitikk i høy grad var preget av sovjetiske doktriner. I Sovjetunionen hadde Stanislavskijs skuespillerteknikker blitt trumfet igjennom som den riktige «proletære estetikken» i teatret, på samme tid som sosialrealismen hadde blitt trumfet igjennom på

forfatterkongressen (august, 1934) (Barnett, 2015: 86). Dette til tross for at Stanislavskijs metoder i høy grad var utviklet for å iscenesette borgerlig-realistiske drama. Innenfor stalinistisk kulturpolitikk ble Mejerhold stemplet som en «klassefiende», selv om Mejerhold til forskjell fra Stanislavskij, hadde søkt å skape en spesifikk proletær estetikk gjennom sitt arbeid med den biomekaniske skuespillermetoden (Barnwell, 1999: 231). Selv om det østtyske regimet ikke likviderte kunstnere som hadde en annen tolkning av et sosialetisk teater, slik som Brecht og Berliner Ensemblet hadde, så benyttet de i stor grad ulike former for politisk sensur for å trumfe gjennom sin foretrukne kulturpolitikk (Vestli, 2009: 50).

I et slikt kulturpolitisk klima var det Penka søkte å benytte Brechts teatermetoder. Dermed er det viktig å påpeke at selv om Hagerup hevder at Brecht var viktigere for dem enn Stanislavskij, så var Penka-metoden utviklet som et «kompromiss» mellom to metoder som i utgangspunktet sto i motsetning til hverandre, der Penka søkte å integrere Stanislavskijs metodelære i Brechts teaterteknikker (Barnett, 2015: 11-12). I artikkelen «Arbeidsformer i teatret – en vurdering av Bertolt Brecht og Rudi Penka» som stod i *Profil* i 1982, beskriver Karl Erik Solgård både Brechts episke teater og Penkas videreutvikling av Brechts teaterteknikker. Solgård hevder i artikkelen at: «Brechts teorier om det episke teatret, er utarbeidet på et tidspunkt da kritikken hans av det borgerlige teatret og det borgerlige samfunnet var kommet ganske langt, men før han hadde studert marxismen grundig» (Solgård, 1982: 59). Solgård hevder at Brecht forlot det episke, og særlig bruken av *Verfremdung* (underliggjøring) når han tok fatt på instruksjonsarbeidet ved Berliner Ensemblet i Øst-Tyskland. Grunnivningen for dette var at det østtyske publikummet ikke behøvde en underliggjøring, men heller ønsket identifikasjon. Solgård skriver at publikum i stor grad besto av intellektuelle og beleste arbeidere som:

[I]kke hadde store problemer med å oppdage de samfunnsmessige motsigelsene som syntes på scenen. Dette publikummet ville ha hjelp gjennom teater og underholdning til å løse sine problemer. [...] De ville identifisere seg med personene på scenen og glede seg over utviklingen i de enkelte personene slik at de sjøl kunne få inspirasjon til å være med på den enorme forandringa av det tyske samfunnet. (Solgård, 1982: 60)

Dermed gikk Brecht bort fra det episke teatret og over til et dialektisk teater som fremdeles skulle fremheve klasseforskjellene i samfunnet, men som i større grad skulle gi en identifikasjon mellom publikum og karakterene på scenen (Solgård, 1982: 60).

I min samtale med Klaus Hagerup, viser han til Brechts dialektiske teater som et argument for at Hålogaland Teater i liten grad benyttet seg av underliggjøring i sine oppsetninger (Hagerup, 2015: 14-16). Ifølge David Barnett i boken *A History of the Berliner Ensemble* (2015), er det likevel ikke tale om en brå utvikling fra det episke til det dialektiske teatret. Det er heller ikke tale om et brudd mellom bruken av underliggjøring og søken etter en full identifikasjon mellom skuespillerne og publikum i produksjonene ved Berliner Ensemblet.

Barnett har i arbeidet med boken analysert Berliner Ensemblets modellbøker opp mot Brechts ulike publikasjoner og brev. Modellbøkene var interne dokumenter nedtegnet av dramaturgene, hvor de ulike metodene, arrangementene og diskusjonene rundt produksjonene ble nedskrevet. Barnett har påvist at det er en forskjell mellom det modellbøkene beskriver, og det Brecht skriver offentlig om Berliner Ensemblets arbeid. Modellbøkene viser at Brecht og kompaniet fortsetter å benytte underliggjøring i de fleste produksjoner fra ensembles oppstart i 1949 til Brechts død i 1956. Til forskjell hevder Brecht i sine utgivelser, særlig dem utgitt i Øst-Tyskland, samt i brev til kulturmyndighetene i DDR, at Berliner Ensemblet spiller et *sosialistisk*-realistisk teater, og har forflyttet seg bort fra det episke teatret, og at de til og med bruker Stanislavskijs skuespillerteknikker.

Barnett påpeker hvordan Brecht nyttiggjorde seg av alt fra dramatikk til skuespillerteknikker og ulike teorier som 'materiale' for sitt arbeid. Materialet ble formet, endret, adaptert og montert for å på en best mulig måte kunne problematisere det Brecht og kompaniet betraktet som kritikkverdige maktmisbruk i samtidens samfunn (Barnett, 2015: 113). Samtidig var Brecht en god strateg som kunne 'snakke myndighetene etter munnen' om det var behov for det (Barnett, 2015: 90). Dette er en sentral forklaring på den markante avstanden mellom det Brecht har utgitt og uttalt offentlig i tiden i Øst-Tyskland, og hva som faktisk ble produsert og satt opp på scenen på samme tid.

Det kan også være en årsak til at eksempelvis Sigmund Sæverud, som var en av pionerne ved Hålogaland Teater, har hatt en opplevelse av at Brecht var «utro mot både teori og seg selv». Ifølge Sæverud var det derfor kompaniet ved HT valgte å fokusere på Brechts teoretiske skrifter heller enn hans praktiske løsninger (Eilertsen, 2005: 20). Som tidligere

belyst, benyttet HT seg av Brechts teorier via Penka. Solgård forklarer i sin artikkel hvorfor Penkas lesning av Brecht var så anvendelig: «Penkas fortjeneste er at han har sammenfatta Brechts teaterteorier – gitt dem en form som vi kan ha mulighet for å nærme oss og forstå, konkret» (Solgård, 1982: 61). Imidlertid kritiserer Solgård Penka for manglende samfunnsmessige undersøkelser i analysearbeidet i oppsetningene i Øst-Tyskland. Solgård skriver at: «Penkas samfunnsanalyse ser ut til å bygge på at Øst-Tyskland er et sosialistisk land. Samfunnsmotsigelsene er allerede løst» (Solgård, 1982: 62). Brecht hadde bevisst oppstilt motsigelser og problemstillinger på scenen uten å gi en bestemt løsning på problemstillingene, men derimot beholdt slutten åpen og uløst for at publikum skulle tenke selv (Barnett, 2015: 30). Til forskjell hevdet Penka på sin side at: «Det var ikke nok å vise motsigelsene på scenen lenger. Man skulle også vise eksempler på løsninger av disse motsigelsene. [...] Det dialektiske teatret skulle ikke gå imot identifikasjon, tvert om ble det lagt vekt på at publikum kunne identifisere seg med personene og glede seg over forandringene» (Solgård, 1982: 61).

Barnett definerer den østtyske estetikken som sosialistisk realisme, som var en videreutvikling av sosialrealismen Lukács var talsmann for. Den sosialistiske realismen var spesielt tilpasset det østtyske styresettet og derfor var det innen sosialistisk realisme viktig å ha et sammenhengende og kronologisk narrativ, hvor handlingen på scenen skulle representere 'folket' og 'nasjonen' på korrekt måte. Bruk av fragmenter, kabaretdramaturgi og montasje var ikke forenelig med den offisielle kulturpolitiske linjen, men ble stemplet som formalisme, og ansett som en «borgerlig-dekadent» estetikk. I tillegg skulle sosialistisk realistisk dramatik inneha «positive heroes and happy (socialist) endings» (Barnett, 2015: 84-85).

Det er tydelig at den sosialistiske realismen var en realisme modellert på den borgerlige realismen, bortsett fra at heltene nå var arbeidere. Dette skiller seg sterkt fra Brechts teorier om et *sosialistisk realistisk* teater, eller et marxistisk dialektisk teater, hvor hans forståelse av realismen var at handlingen på scenen skulle være «recognizable – that is, natural – yet arranged in such a way that the meaning behind the surface *also* was visible» (Barnett, 2015: 29). Innen Brechts dialektiske og sosialistiske teater var det plass til å bruke fragmenterte narrativ, underliggjøring, montasje og åpne slutter; så fremt handlingen på

scenen var 'gjenkjennelig', var den realistisk. Brecht likte å presentere åpne spørsmål i scenisk form slik at det var publikums oppgave å syntetisere og løse spørsmålene (Barnett, 2015: 30).

Til tross for Brechts uttalelse om at Berliner Ensemblet arbeidet med en *sosialistisk* realisme, og en bevisst nedtoning av enkelte ord og retorikk, slik som at Brecht og Berliner Ensemblet bevisst unngikk å benytte begrepet 'Verfremdung' i tilknytning til sine teateroppsetninger etter 1951, så var Berliner Ensembles produksjoner ikke i nærheten av å oppfylle den offisielle kulturpolitikken i Øst-Tyskland (Barnett, 2015: 85). Imidlertid klarte Penka å «fornye» Brechts metoder slik at de ble forenelige med offisiell østtysk kulturpolitikk ved å hevde at Brechts karakterer manglet en psykologisk utvikling, som ble tilført ved å benytte Stanislavskijs metoder. Samtidig benyttet Penka, både i sitt virke i Øst-Tyskland, og som gjestelærer og instruktør i Sverige og Norge, Brechts teorier som base for å analysere motsigelsene mellom de ulike karakterene i Brechts dramatik (Nordby, 2013: 54; Reim, 1995). Resultatet ble ifølge Solgård, et teater hvor «[e]tthvert stykke berørte hovedmotsigelsen: proletariatet på den ene siden, borgerskapet på den andre. Store historiske oppsetninger med stor ironi og latter over borgerskapets elendighet og store rene skildringer av arbeideren» (Solgård, 1982: 62). Solgård anså dette teatret for å være kjedelig og med en «total mangel på motsigelser og engasjement til tross for faglig-teknisk dyktighet» (Solgård, 1982: 62).

Beskrivelsen Solgård gir av oppsetninger i Øst-Tyskland minner sterkt om oppbyggingen og fremstillingen av motsigelser i Hålogaland teaters *Det e her æ høre tel*, samtidig som den sammenfaller med Carlos Wiggens kritikk av samme stykke. Eneste forskjell er at i *Det e her æ høre tel* var 'arbeiderne' byttet ut med fiskere og fiskerkoner. *Det e her æ høre tel* sammen med *Pendlerne* oppfylte i stor grad normene innenfor sosialistisk realisme til tross for at teaterformen i de to stykkene var ulik.

Nationaltheatrets oppsøkende teater, og i særlig grad Hålogaland Teater, anså 'folket' for å være en kombinasjon av arbeiderklassen og aktører innen primærnæringene (jordbrukere og fiskere), i tillegg til andre grupper i samfunnet som var utsatt og undertrykt (ungdom). Både Nationaltheatrets oppsøkende teater og HT betraktet publikummet de oppsøkte som

‘ikke-borgerlig’ (Hagerup, 2015). Det er gjennom sidestillingen av et norsk ‘ikke-borgerlig’ publikum med et østtysk sosialistisk publikum, at en kan forstå tankegangen bak Hålogaland Teaters utstrakte bruk av Penkas Brecht-analyser. For HT var det viktig å bruke det de forstod som Brechts dialektiske teater, hvor oppsetningene i større grad skulle basere seg på et sosialistisk realistisk uttrykk med vekt på en identifikasjon mellom karakterene på scenen og publikum, heller enn å basere seg på teknikker som underliggjøring (Hagerup, 2015: 14-16).

Morten Falck, en aktiv skribent i *Profil* i ml-tiden, skisserte i den første «ml-utgaven» hva som var den rette politiske analysen av kunsten i henhold til Mao. Ifølge Falck var dette en analyse som i stor grad sammenfaller med sovjetisk og østtysk doktrine om en sosialistisk realisme. I artikkelen «Kunsten i proletariatets tjeneste» skisserer han hvordan kulturarbeidere bør arbeide om de skal lage sosialistisk kunst. Han skriver:

Det første kravet vi må stille til den sosialistiske kunsten, er at den skal handle om arbeidsfolk, først og fremst om proletariatet. Den skal avsløre og blottstille borgerskapet, men det skal være en bisak. Borgerskapet kan umulig være en hovedsak for sosialistisk kunst. (Falck, 1969: 7)

I tillegg påpeker Falck at når en portretterer arbeidsfolk er det viktig å inneha det rette klassestandpunktet, det vil si at:

Hovedinnholdet i ens kunst er optimistisk. For ikke bare vet vi at sosialismen vil seire med nødvendighet, som et resultat av de objektive lovene for samfunnsutviklinga. Men den perioden vi nå er inne i er sosialismen også på offensiven. (Falck, 1969: 9)

Slik skisserer Falck en teleologisk verdensanskuelse, hvor sosialismen kun kan vinne frem dersom kunstnere lager optimistisk kunst med arbeidsfolk som protagonister. Denne estetiske tankegangen stemmer i store trekk overens med både prosjektet til Nationaltheatrets oppsøkende teater og Hålogaland Teater. I teatret deres skulle protagonistene være de «undertrykte» og de skulle fremstilles optimistisk. Til forskjell ble borgerskapet og maktapparatet fremstilt på sjablongmessig og satirisk vis. Dette er tydelig i *Det e her æ høre tel*, men også i *Pendlerne*. Til tross for bruken av revyformen i *Pendlerne* blir arbeiderne, eller pendlerne, fremstilt i et positivt lys, der bygda og bygdelivet romantiseres. Jahn Thon beskriver fremstillingen i stykkene som:

Til tross for sitt «opprørske» innhold har både *Svartkatten*, *Pendlerne* og *Det e her æ høre tel* én ting til felles, de forsvare alle verdier som trues, og en livsform som

har vært [sic]. Når stykkene bekjemper strukturrasjonalisering og pendling, er det den tidstypiske moderniseringen de revolterer mot. (Thon, 1995: 186)

De politiske gruppeteatrene, særlig Nationalteatrets oppsøkende teater og Hålogaland Teater anså sitt arbeid som et talerør for 'folket', og det innebar at de reiste ut og dokumenterte hvordan 'folket' arbeidet og levde, for så å lage teater basert på historiene deres. Det politiske prosjektet var et 'stedfortreder'-prosjekt, og det betyr at det ikke dreide seg om å ta sine egne erfaringer i bruk, men snarere om å på en korrekt måte representere 'folket' (Thon, 1995: 186). Gjennom en positiv identifikasjon med 'folket', skulle en sammen mane til kamp for det sosialistiske samfunnet, som var like 'rundt hjørnet'. Det gruppeteatret som i størst grad skilte seg fra en slik fremstilling og analyse av sosialistisk kunst var Perleporten Teatergruppe.

4.4.6 Perleporten – upåvirket av estetikkdebatten?

I Perleportens politiske teaterprosjekt var det viktig å unngå å være 'stedfortredere'. Samtlige medlemmer, Birgit Christensen, Karl Hoff og Catrine Telle var oppvokst i borgerlige hjem (Perleporten, 1976: 21). I teaterarbeidet deres, som var påvirket av ideer fra frihetlig sosialisme, var det høyst viktig å ta utgangspunkt i egne erfaringer, og nettopp ikke anta å kunne vite noe, eller tale for andre enn seg selv. Teatret deres baserte seg på en frihetlig analyse, hvor de ønsket at publikum skulle 'tenke selv' (Hoff, 2015: 12). Teatret deres stod langt fra illusjonsteatret – de ønsket å være seg selv på scenen, og de anså teatret som uttrykksform som viktig først og fremst fordi det representerte en politisk plattform for dem, snarere enn en karrierevei. Det var nettopp gjennom teatret de fikk muligheten til å komme i direkte kontakt med- og konfrontere sitt publikum.

I det sistnevnte ligger en motsetning mellom Perleportens politiske prosjekt, og eksempelvis Hålogaland Teaters, da Perleporten ikke var interessert i å stryke publikum medhårs. De søkte å bruke teatret som en instans for å kritisere og endre samfunnet. I et intervju med Asker og Bærum Budstikke i forbindelse med oppsetningen *Knoll & Tott* fra 1975, uttalte de blant annet at: «– Vi løfter ikke pekefinger, vi dømmer ingen, men forsøker i en humoristisk form å vise hva vi mener er galt i dagens kjernefamilie» (Budstikka, 1975). Når gruppens medlemmer ble spurt om sine kunstneriske forbilder svarte de i et annet intervju med studentavisen *Studentforum*: «Vi visste jo at det finnes frie teatergrupper i for eksempel Sverige, men vi har ikke brukt noen bevisst «modell» i oppbyggingen av vår gruppe- og teaterform» (Christensen og Hoff i: *Studentforum*, 1977). Men selv om de ikke hadde noen bevisst modell å gå etter visste de hva de ikke ville være.

I et intervju med Catrine Telle i *Dramatikerforbundets Årbok* fra 2005, spør Liv Aakvik Telle om grunnen til å starte opp Perleporten, og Telle svarer at de tre initiativtakerne ønsket å: «lage noe som var annerledes. Noe annet. Vi ville lage politisk teater med utgangspunkt i oss selv. Var ikke så begeistret for den hoffpoetikken som ml-erne drev med» (Telle i: Aakvik, 2005: 50). Ut fra sitatet kommer det klart frem at medlemmene i Perleporten oppfattet at det på 1970-tallet fantes en hegemonisk måte å lage politisk teater på, som i stor grad var definert av ml-bevegelsen. Et slik politisk prosjekt og en slik politisk estetikk ønsket altså ikke Perleporten Teatergruppe å ta del i.

I mine samtaler med Birgit Christensen og Karl Hoff har de nyansert bildet av sine teatrale forbilder. Christensen anser det absurde teatret for å ha hatt en stor effekt på henne personlig, mens Hoff kobler Perleportens estetikk opp mot Heiner Müllers seinere oppsetninger (Hoff, 2018, 6. mai). Det er mulig å finne spor av både det absurde teatret og et post-brechtiansk uttrykk, slik David Barnett har definert det, i Perleportens oppsetninger (Barnett, 2015: 27). Dette kommer jeg nærmere inn på i artikkelen (4) «Perleporten – et post-brechtianske teater?» (2020).

Lasse Tømta skriver i sin teateranmeldelse i det anarkistiske tidsskriftet *Gateavisa* om det særegne ved Perleportens forestilling *Jug meg en saga*:

En halvannen times forestilling som var så tett og spennende at publikum ikke fikk et sekunds pusterom. Aggresjon, undertrykt hat, poesi, kjærlighet – tingene vekslet så raskt at alle teateraktiviteter her i landet stilles i skyggen. Perleportens fem medlemmer har maktet å formidle teateropplevelser som institusjonsteatrene ikke kan drømme om å nærme seg. (Tømta, 1977)

Denne estetikken sto i klar motsetning til det Telle beskriver som ml-ernes hoffpoetikk, hvor fokus var på å følge arbeiderne og 'folket'. Perleporten anså det som viktigst å kritisere de borgerlige og autoritære samfunnsstrukturene. I stykkene sine viser de hvordan kapitalismen og borgerlige strukturer gjennomsyrrer det norske samfunnet, også innenfor den private sfæren. De startet med å kritisere en autoritær barneoppdragelse og stivnede kjønnsroller i sitt første stykke *Knoll & Tott* (1975). Dette fokuset ble videreført i *Jug meg en saga* (1976), men da var det parforholdet og militarisme som ble kritisert.

På denne måten kan vi si at Perleportens politiske prosjekt sammenfalt med nyfeministenes kritikk av samfunnet og hovedparolen deres 'det private er politisk'. Både Christensen og Telle var aktive i anarkistisk-feministiske kretser på Kvinnehuset i Oslo, og Telle skulle seinere opprette den lesbiske teatergruppen Livets Mangfold.¹⁶

Christensen, Telle og Hoff var også aktive i kampen for fri abort, hvor de tok initiativ til, og deltok i flere teatrale aksjoner. En slik aksjon foregikk på Stortinget: Aktivistene var utkledd som «damer på Oslo-tur». De hadde i forveien ringt og forespurt en omvisning. De ble møtt i døren av vaktmesteren som skulle vise dem rundt. Men gjemt under «dameklærne»

¹⁶ Disse opplysningene har jeg blitt meddelt i samtale med Birgit Christensen den 6. november 2015.

hadde de plakater, og da de kom inn på Stortinget tok de ut plakaten og begynte å synge sanger for fri abort. «Da fikk vi vite av vaktmesteren: «Ja vær så god syng da, et vers til, helt greit, men bli ferdig da, også må dere gå. Men vi hadde en filosofi på den tiden, at det ikke var en vellykket aksjon om ikke vi ble båret ut av politiet».¹⁷

Slik Christensen påpeker, var dette bare en av mange teatral aksjoner medlemmene i Perleporten deltok i. Jeg går dypere inn i dette temaet, og gir eksempler på andre teatral aksjoner av Perleporten i artiklene (1) «Norwegian Political Theatre in the 1970s: Breaking Away from the “Ibsen Tradition”» (2016) og (4) «Perleporten – et post-brechtiansk teater?» (2020). I artiklene trekker jeg også frem hvordan medlemmene av Perleporten anså den aksjonistiske praksisen for å henge sammen med sitt kunstneriske virke i en helhetlig motkulturell livspraksis. Som nevnt var det «private politisk». I forlengelsen av det, er det verdt å påpeke at innenfor anarkistiske- og motkulturelle kretser var for eksempel Marshall McLuhans teorier om «the medium is the message» sett på som en viktig rettesnor.¹⁸

Vi kan se hvordan McLuhans teorier har satt sine spor i Perleportens estetiske praksis. For dem var det viktig å kunne skape en teaterform som kunne ivareta de anarkistiske verdiene om personlig frihet. Perleporten utviklet derfor en form hvor de kunne integrere meningsforskjellene sine gjennom bruk av montasje og fragmenterte fortellinger, der kontraster mellom scenene skulle belyse ulike synspunkter rundt samme tematikk. I Perleportens teater var det ikke en prioritering av innholdet over formen, men heller en likestilling av innhold og form.

Denne politisk-estetiske tilnærmingen går jeg nærmere inn på i artikkelen (4) «Perleporten – et post-brechtiansk teater?» (2020).

¹⁷ Intervjuet med Birgit Christensen fant sted i Cappelen Dams lokaler i Oslo, den 6 november 2015, og sitatet er trykket etter tillatelse fra Christensen.

¹⁸ Informasjon meddelt i samtale med Evelyn Holm den 9. mars 2018, i Grieg-samlingen på Oseana, Os. Holm var aktivt i ulike anarkistiske miljøer i Oslo på 1970-tallet.

4.4.7 Skiftet fra sosialrealisme til det folkelig-teatrale

I delkapittel 4.4.5 viste jeg at Hålogaland Teater var det teatret blant de fire politiske gruppeteatrene som bevisst søkte å sette opp forestillingene sine ved hjelp av en sosialrealistisk estetikk. Deres valg av estetikk bunnet i teatrets tolkning av hva det innebærer å være et 'folketeater'. Imidlertid ble den sosialrealistiske linjen forlatt på slutten av 1970-tallet til fordel for en folkelig-teatral estetikk, inspirert av Fria Proteaterns 'røde revyer' og Dario Fos fortellerteater.

Johannes Høyer skriver i sin hovedoppgave «Teater For Folket, Hålogaland Teater i 1970-åra – institusjon, estetikk og politikk» at Hålogaland Teater hadde tre ulike estetiske vendinger. Teatret startet med en tradisjonell dramatisk periode, med fokus på å spille ferdigskreven og underholdende dramatik i de første par årene (1971-73), mens de i perioden 1973-78 i større grad arbeidet med egenproduserte dokumentariske stykker spilt i en sosialrealistisk form. Et nytt skifte skjer i 1978, når ensemblet går bort fra sosialrealismen og begynner å arbeide folkelig-teatralt. Høyer kaller denne perioden for «Bruddet med sosialrealismen, ny teatralisering – fantasien og poesien kommer tilbake» (Høyer, 1983: 80). Imidlertid var dette et gradvis skifte, hvor kontakten med Fria Proteatern fra 1975 på produksjonen *Vor rett vi tar*, kan betraktes som et startskudd for at revyen og kabaretdramaturgi skulle bli godtatt som former som kunne 'tjene folket' på lik linje med utviklingsdramaet og sosialrealismen (Eilertsen, 2005: 62-63).

Jens Harald Eilertsen skriver i *Polare scener: Nord-norsk teaterhistorie fra 1971-2000* (2005) om hvordan stykket *Vor rett vi tar* i særlig grad var påvirket av arbeiderteaterformer fra 1930-tallet, noe som naturlig nok var passende da handlingen i stykket nettopp omhandlet fagorganisering. Rammefortellingen i stykket skildret utviklingen av Nordens Klippe, en arbeiderforening i Kirkenes, tidlig på 1900-tallet. Eilertsen skriver at det i oppsetningen ble brukt «sketsjer, dialoger, viser, talekor og rene spillscener. Dette var en annerledes form enn tidligere. Det var både en collage, en revy og en klassisk teatertekst med rammehistorie, med vendepunkt før den store finalen» (Eilertsen, 2005: 63). Eilertsen

påpeker også hvordan *Vor rett vi tar* i mer utstrakt grad tok i bruk en mer burlesk humor enn tidligere stykker.

Bruken av burlesk humor, fysisk komisk spill og farse skulle tilta ettersom HT i større grad ble inspirert av og gjorde oppsetninger av Dario Fo. I 1978 oversatte HT Fos stykke *Non Si Paga! Non Si Paga!* (1974) til nordnorske forhold. HTs oppsetning *Vi betaler ikkje!* (1978) ble en stor publikumssuksess (Eilertsen, 2005: 98-99). Ifølge Eilertsen var noe av årsaken til at HTs estetiske skifte falt i så god jord hos publikum, at revyen og det komiske fortellerteatret var velkjente former i Nord-Norge. I det første bindet om nordnorsk teaterhistorie, *Teater utenfor folkeskikken: nordnorsk teaterhistorie fra istid til 1971* (2004), beskriver Eilertsen hvordan revyteatrene fra Oslo turnerte i Nord-Norge på 1920-tallet: «Revyscenen reiste rundt med sine store kabarésuksesser og kunne skilte med datidens kjendiser» (Eilertsen, 2004: 113). Imidlertid skulle økonomiske nedgangstider på 1930-tallet påvirke privatteatrene fra hovedstaden, slik at de sluttet å turnere. Dermed tok folk saken i egne hender, og det førte til at et yrende amatør- og revymiljø ble etablert i Nord-Norge, samtidig som «den gamle fortellerkunsten levde i befolkningen» (Eilertsen, 2004: 116).

Som Eilertsen demonstrerer, var det allerede kulturell aksept i Nord-Norge for de folkelige-teatrale og burleske teaterformene. Med Hålogaland Teaters skifte av estetikk til et folkelig-teatralt og burlesk uttrykk – en estetikk som altså falt i smak hos det nordnorske 'folket', ble ml-bevegelsens argumentasjon om at teatret måtte være sosialrealistisk for å være 'gjenkjennbart', motbevist.

4.4.8 Tramteatret og Stockholmsprotokollen

Tramteatret sprang som nevnt ut av ml-bevegelsens studentforening Rød Front. Denne konteksten skulle påvirke teatergruppens politiske estetikk. Imidlertid ikke i en sosialrealistisk retning. De unge teaterarbeiderne i Tramteatret nøt likevel godt av tilknytningen til ml-bevegelsens nettverk. Gjennom dette nettverket fikk gruppen en uformell teaterutdanning, både i sangteknikk og i Brechts teaterteknikker via 'Penka-metoden'.

Da Tramteatret slo gjennom med sitt debutstykke *Deep Sea Thriller* i 1977 var det mange innenfor det profesjonelle teatermiljøet som ønsket å hjelpe teatergruppen. Særlig fordi Tramteatret besto av aktører uten noen formell teater- og musikkutdanning. I min samtale med Liv Aakvik fra Tramteatret, forteller hun hvordan Sigmund Sæverud og Klaus Hagerup fra Hålogaland Teater, sammen med Finn Ludt fra Nationaltheatret, tilbød seg å kurse Tramteatret. Aakvik forteller at de spesielt ble påvirket av skuespillerne og musikerne fra Nationaltheatret og Hålogaland Teater, og at alle var: «snille med oss, og stilte opp vederlagsfritt. Holdt forelesninger for oss, underviste» (Aakvik, 2015: 4). Gjennom Sæverud og Hagerup fikk Tramteatret kjennskap til Penka-metoden og *Stockholmsprotokollen* (Aakvik, 2015: 4).

Imidlertid påpeker Aakvik at selv om gruppen var takknemlig for undervisningen i Brechts metoder, så hadde nok ikke undervisningen samme effekt på Tramteatret som den hadde hatt på Sæverud, Hagerup og de andre skuespillerne fra HT. For Tramteatret var Brechts metoder snarere enda et verktøy i deres teatrale verktøykasse. Aakvik forteller at på grunn av deres mangel på formell teaterutdanning, hadde de heller ikke blitt «belemret med en lang utdanning i innlevelsesteater», i betydningen Stanislavskijs skuespillerteknikker (Aakvik, 2015: 7). Av den grunn betraktet ikke Aakvik og Tramteatret Brecht som en «befrier» – verken i betydningen av å skulle bryte med 'innlevelsesteatret' gjennom å bruke metoder som underliggjøring, eller gjennom å bruke Penka-metoden som en utvikling av Brechts metoder, for å skape helhetlige og kronologiske fortellinger av Brechts mer fragmenterte skuespill (Aakvik, 2015: 7). Terje Nordby hevder tvert imot at gruppen egentlig hadde et ønske om å lage en helhetlig fabel, men at de ikke fikk det til: «Det var for

mange ideer, det var for mange små ting, så vi satte det sammen i en revyform» (Nordby, 2015: 4).

Dermed kan vi se at Tramteatret på lik linje med Nationaltheatrets oppsøkende teater nyttiggjorde seg av revyformen, selv om et helhetlig narrativ var ansett som den ideelle formen. Tramteatret benyttet formen for å kunne romme sitt mangfoldige og ofte sprikende materiale. På samme vis som Arnljot Eggen hadde kommet frem til i forbindelse med *Pendlerne*, var materialet til oppsetningen for 'innfløkt' til å kunne bruke 'utviklingsdrama' som form, og da egnet revyformen seg bedre. Revyformen ble med andre ord brukt etter behov, men var ikke ansett som den ideelle politisk-estetiske formen innenfor de ml-influerte politiske gruppeteatrene i Norge på 1970-tallet.

4.4.9 Tramteatrets estetiske forbilder – fra Brecht til Fo

Tramteatret kalte sine produksjoner for musikkrevyer. Det var Arne Garvang som var komponisten i Tramteatret, og ifølge Aakvik var Kurt Weill et av hans forbilder. Det skulle imidlertid vise seg at på samme måten som den helhetlige fabelen og den kronologiske fortellingen i teatret var sett på som et politisk korrekt ideal som det skulle bli umulig å oppfylle – så ble Kurt Weill også et musikalsk forbilde det var for vanskelig å etterlikne. Ifølge Aakvik skulle Tramteatrets søken etter å likne på den «politiske korrekte» musikken, føre til at musikken deres ikke følte som deres *eget* uttrykk. For gruppen var det en stor befrielse når Garvang, som med Aakviks ord, hadde forsøkt «å være en sånn Kurt Weill – I vertfall Finn Ludt» (Aakvik, 2015: 5), vendte seg bort fra dette musikalske uttrykket til et mer populærmusikalsk uttrykk. Skiftet skjedde etter en diskusjon i kompaniet ledet av Karl Evald Johansen, bedre kjent som Billy.

Det begynte med at Billy sa at: «Nå gidder jeg ikke mer! Jeg er lei av både *Hvem er redd for frk. Lunde* og *Deep Sea Thriller!*» Så blir alle sånn: «Ja! Det er vi også!» Også sluttet Garvang å prøve på å være Kurt Weill! (Aakvik, 2015: 14)

For Aakvik og resten av Tramteatret var det en enorm forløsning å kunne gå bort fra Weills musikkteorier, en musikk Aakvik beskriver som «den forferdelige 'Verfremdungs-musikken' [...] intellektuell og uten erotikk» (Aakvik, 2015: 14). Isteden gikk gruppen over til å spille musikken de likte selv, nemlig popmusikk, og da spesielt rock og reggae. Tramteatret hadde holdt denne musikken på avstand i starten, da de hadde forsøkt å fremstå som «politisk korrekte» (Aakvik, 2015: 14). Hva det innebatter å være «politisk korrekt» kommer ikke Aakvik nærmere inn på, men i henhold til deres politiske tilknytning til ml-bevegelsen, kan mye tyde på at en slik musikkpolitisk linje dreide seg om Kark-linjen, en linje som nettopp forkastet de populærmusikalske formene til fordel for arbeidermarsjer og folkemusikk (Gravem, 2006: 143).

En annen musikalsk forløsning for Tramteatret var kurset i sangformidling Finn Ludt holdt for kompaniet. Ludts kursing skulle bidra til at medlemmene i Tramteatret fant frem til sitt eget sanguttrykk. Ludt var nemlig kjent for å insistere, i tråd med tradisjonene innenfor kabaretteateret, på at innholdet og meningen i sangteksten skulle være bestemmende for hvordan en fremførte en sang, og at en ikke behøvde å synge «pent». Aakvik beskriver hvilken åpenbaring det var å arbeide med Ludt:

Han var sånn som slo ned på all utvendighet, når én prøvde å være flink. Det er sånn at du må som skuespiller vite hva du gjør. Det er for dårlig å bare være flink, selv om du synger pent. [...] I dag har jeg ikke noe problem med å si at det du synger trenger ikke å være pent, du skal formidle, og ferdig med det! Men den gang så var det litt sånn: Wow! Skal man ikke prøve å være flink? – Så det var veldig befriende å bli undervist av han. (Aakvik, 2015: 5)

Imidlertid var ikke Tramteatret inspirert av det musikalske uttrykket i Ludts egne komposisjoner. Der stod Fria Proteatern dem nærmere musikalsk, særlig i valg av form (agitprop revyen). En annen viktig inspirasjonskilde var et kurs i Holstebro hos Odin Teatret i 1978, som skulle få Tramteatret til å 'slippe seg mer løs' når det gjaldt å bruke scenerommet. Odin Teatrets krav om fysisk disiplin hadde fått den 'umodne' gjengen fra Tramteatret til å fnise som tenåringer, men i etterkant benyttet gruppen de fysiske improvisasjonene til å utvikle et mer lekent kroppsspråk på scenen (Aakvik, 2015: 13). Nordby beskriver Odin Teatrets estetikk og hvordan den inspirerte Tramteatret på denne måten: «Odin er jo så veldig visuelle, og scenen kan brukes på så mange ulike måter, en kan gå på stylder, og en kan bruke hele scenerommet framover og bakover, hadde en ikke noe visuelt, så kan en lage noe visuelt» (Nordby, 2016: 9).

At Tramteatret tok i bruk scenerommet i større grad innebar at de etter 1978 gikk vekk fra et mer stasjonært spill, til å lage sceneløsninger og entreer som tok i bruk scenerommet på nye måter. Dette kom til syne i opptredenen deres i *Palestina Grand Prix* (mars 1979). Opptredenen var et protestarrangement mot den offisielle Melodi Grand Prix-finalen som skulle arrangeres i Israel samme år. Aakvik var vertinnen for arrangementet som foregikk på Chateau Neuf (studentenes kulturhus i Oslo). Hun beskriver den nye spillestilen gruppeteatret utviklet for arrangementet som: «[D]a lagde vi parodi-Grand-Prix, og helt hemningsløst tok i bruk sånne ting som Odin Teatret holdt på med!» (Aakvik, 2015: 14). I innslaget ble Aakvik båret inn på scenen på skuldrene av en annen skuespiller, Per Kjeve, med en lang kappe som dekket begge slik at det så ut som Aakvik var over to meter høy. Imidlertid var hele kompaniet svært nervøse før de entret scenen, for ifølge Aakvik, satt hele den politiske venstresiden i salen og ventet at «Tramteatret skulle opptre på den gode gamle agitprop måten, og så kommer vi inn sånn, med sølvsminket ansikt! Og jeg tenkte: 'Herre gud, hvordan kommer de til å reagere?!'» (Aakvik, 2015: 14). Til tross for

nervøsiteten, slo deres nye spillestil an, og Tramteatret ble i fortsettelsen mer bevisst på det fysiske uttrykket i scenerommet.

Kontakten med Odin Teatret skulle gi Tramteatret enda en inspirasjonskilde, da de ble invitert på kurs med Dario Fo i Odin Teatrets regi i 1980. Fo skulle få stor betydning for Tramteatrets spillestil og dramaturgi utover 1980-tallet, noe som kan spores i deres utstrakte bruk av karakterkomedie og slapstick, særlig i barne-tv-seriene deres *Serum Serum* (1980), *Pelle Parafins Bøljeband og automatspøkelsene* (1981) og *Hemmelighetene i B-by* (1982). I tillegg var Fos fokus på «den gode historien» som særlig Terje Nordby betoner, viktig (Nordby, 2016: 12). I en epostkorrespondanse mellom Terje Nordby og meg, beskriver han Tramteatrets inspirasjon på følgende vis: «Vi hentet inspirasjon fra former vi hadde sans for. Av dem var ikke det klassiske institusjonsteatret på 70-tallet, for det var repeterende, kjedelig og dødt» (Nordby, 2016, 13. januar). Da var det annerledes med Dario Fo og hans burliske folkelige komedier.

Liv Aakvik og Terje Nordby skulle også ta direkte kontakt med Fo i forbindelse med oppsetningen *Den dagen da håret brakk* (1984), en oppsetning i en annen konstellasjon enn Tramteatret (Nordby, 2016: 10). Aakvik hevder at kombinasjonen av Fos fokus på den gode fortellingen, sammen med hans fysiske burliske spillestil inspirert av Commedia dell'Arte, var særlig tiltalende for Tramteatret, til tross for at Fos politiske ståsted ikke nødvendigvis falt i god jord hos ml-bevegelsen i Norge (Aakvik, 2015: 8). Likevel var det en fellesnevner mellom Dario Fo, Tramteatret og ml-bevegelsens kunstsyn, nemlig at innholdet skulle være bestemmende for formen. Aakvik beskriver det slik: «Sammenlignet med det forrige teateropprøret; det absurde teatret, de angrep jo absolutt formen, og tok meningsløsheten og gav den et ansikt [...] Mens vi brøt andre konvensjoner, ved å insistere på innholdet og underordne formen helt» (Aakvik, 2015: 9). Med det mener Aakvik at Tramteatret la stor vekt på studier: «[N]år vi laget noe, om det så var en sketsj til et lørdagsmøte [i Rød Front] eller en revy, så brukte vi sinnssykt mye tid på å studere tema» (Aakvik, 2015: 9). En slik tilnærming til estetikk regnet Aakvik for å være en generell holdning innenfor politisk teater på 1970-tallet. Nordby er enig med Aakvik når det gjelder Tramteatrets forhold til estetikk og til «avantgarden». I vår epostkorrespondanse den 13. januar 2016 beskriver han hvordan Tramteatret forholdt seg til begrepet om en kunstnerisk avantgarde:

Avantgard? Jeg vil nesten si tvert om: Vi søkte vel heller å knytte oss til det tradisjonelle politiske teatret utformet på 20-tallet, videreutviklet av Dario Fo og tatt opp igjen for fullt av 60-tallsgenerasjonen som vi i og for seg tilhørte. Men vi fant jo en tidsmessig form. «Avantgard» smakte også på denne tiden elitistisk, som en teaterform i et laboratorium, ikke for den herskende klasse (som institusjonsteatret) men for enkelte intellektuelle. Vi ville ikke være noen av de stedene. Ikke det at jeg tror vi hadde noe imot begrepet «avantgard», vi forholdt oss bare ikke til det. (Nordby, 2016, 13. januar)

Imidlertid hadde Tramteatret hentet deler av sitt sceniske uttrykk fra 1920- og 1930-tallets arbeiderteatertradisjon, et scenisk uttrykk som var utviklet i sterk tilknytning til kunstnere som betraktet seg selv som en del av en kunstnerisk avantgarde, slik som Piscator og Mejerhold. I tillegg assosierte Tramteatret seg også med Dario Fos sceniske uttrykk. Jørgen Steder Clausen beskriver Fos teater i artikkelen «Dario Fo og teateret» i boken *Kunst er våben – det politiske gruppeteater* (1976), og da med fokus på hvordan Fo i særlig grad var inspirert av Brecht og de italienske folkelige fortellerformene. Fo ser på sitt teater som et episk teater, hvor humoren, den burlleske komedien og farsen bidrar til å skape *Verfremdung* (Clausen, 1976: 35-37). Dermed er det tydelig at hans politiske teaterteorier befinner seg langt fra den sovjetiske doktrinen om sosialrealisme. Dessuten benytter Fo Brechts teaterteknikker, som nettopp er utviklet gjennom en eksperimentell holdning til form. Allikevel fremholder Fo, i likhet med Tramteatrets medlemmer, at i hans politiske teater står 'innholdet over formen' (Clausen, 1976: 382). Ved å vektlegge «innhold», viser både Fo og Tramteatret at selve formen, og formeksperimentering er underlagt det politiske innholdet. Deres holdning til formeksperimentering står dermed langt fra en anarkistisk-estetisk tilnærming i tråd med McLuhans idé om at formen er innholdet ("the medium is the message").

Hva er det som gjør at Fo og Tramteatret legger så sterk vekt på at form og formeksperimentering er underordnet innholdet i deres oppsetninger? – Dette til tross for at de i høyeste grad tar i bruk sceniske former som ikke kan sies å springe ut av det tematiske innholdet i seg selv.

4.4.10 Innhold over form

Om vi tar et sideblikk til den samtidige politiske billedkunsten i Norge, kan den muligens være en illustrasjon på hvordan vektlegging av innhold over ren formeksperimentering ble viktig på 1970-tallet. Slik jeg har drøftet tidligere, benyttet AKP(m-l) teorier av Lenin, Stalin og Mao når de skulle begrunne sine politiske handlinger. I estetikkdebatten hadde AKP(m-l) tatt parti med den stalinistiske doktrinen om at 'en kunst i proletariatets tjeneste var en sosialrealistisk kunst' (Carlos, 2003: 9). Dette kan i ettertid virke underlig, siden ml-bevegelsen i Norge ble til på slutten av 1960-tallet, da Stalin hadde vært død i over ti år, og hans mange politiske «ugjerninger» var blitt kjent i Vesten.

Imidlertid er det et annet viktig moment som spiller inn, og som hadde konsekvenser for virkelighetsoppfatningen, nemlig formeksperimenterende kunst forstått som noe som var 'apolitisk'. I USA hadde den kunstneriske avantgardens formeksperimentering blitt ribbet for sitt tidligere venstrepolitiske innhold når de ble omgjort til et ledd i CIAs propagandakrig under den kalde krigen. Günter Berghaus skriver i boken *Avant-Garde Performance: Live Events and Electronic Technologies* (2005) at: «the CIA as a peace-time intelligence organization took on the role of a *kulturkampf* apparatus to complement the economic aid granted under the Marshall Plan» (Berghaus, 2005: 64). I årene 1947-60 betraktet den amerikanske regjeringen kultur som et nyttig redskap for å vinne folk i Vest-Europa over på sin side mot kommunismen.

Det var særlig kunstneriske verk innenfor sjangeren abstrakt ekspresjonisme som ble valgt for å oppfylle USAs propagandaformål. På denne måten kom ekspresjonismen tilbake til Europa på 1950-tallet, etter at nazismen og andre verdenskrig hadde skapt et brudd for formeksperimenterende kunst i Europa. Imidlertid var ekspresjonismen og trekk fra konstruktivismen nå omgjort til en amerikansk eksportartikkel, i form av det Berghaus kaller en «watered-down version of 'classic' Modernist art» (Berghaus, 2005: 69). Den amerikanske abstraksjonismen var en form for kunst som i stor grad hadde forlatt sitt mer venstrepolitiske opphav, og vendt seg til det Berghaus betegner som en 'utopisk optimisme' (Berghaus, 2005: 69). I denne kunstretningen sto i aller høyeste grad formen over innholdet.

På 1960-tallet skulle imidlertid en ny og mer realistisk vending innen amerikansk kunst, forstått som 'Pop Art', bidra til å politisere kunsten. Per Kleiva, som var med på å opprette det politiske kunstnerkollektivet Gras-gruppa, fikk sitt første møte med popkunsten ved en utstilling i det danske kunstmuseet Louisiana i 1964. Bilder av Jim Dine og Andy Warhol gjorde inntrykk på ham. Samtidig skulle en seinere utstilling i Stockholm av Robert Rauschenberg og Jasper Johns, i enda større grad gi Kleiva inspirasjon til hans grafiske trykk og Gras-gruppas politisk-estetiske profil. Denne profilen var påvirket av det antiautoritære ungdomsopprøret på slutten av 1960-tallet, hvor særlig kritikken av USAs krigføring i Vietnam og ønsket om å lage kunst som kunne reflektere denne misnøyen, førte til nye kunstneriske uttrykk. Kleiva hadde startet sin karriere med å produsere langt mer abstrakte kunstverk ved bruk av tresnitt, men han uttaler i et intervju med Kåre Bulie, at etter å ha sett popkunsten på Louisiana «så var det bare å begynne på nytt» (Bulie og Kleiva, 2011: 103).

Kleiva skulle sammen med Willi Storn og senere Morten Krohg, utvikle det de kalte 'kunst for folket'. Det dreide seg spesielt om å lage grafiske trykk og plakatkunst. Kleiva og Gras-gruppa var tett knyttet til ml-bevegelsen, selv om Kleiva selv forlot AKP(m-l) i 1976. Før Kleiva ble medlem av ml-bevegelsen, hadde kunsten hans i perioden 1964-1969 vært preget av et mer avantgardistisk og rabulistisk uttrykk. Blant annet var han tilknyttet Gruppe 66 og deres utstilling i Bergen Kunsthall, *Konkret Analyse* (1966). Gruppe 66 hentet inspirasjon fra de danske situasjonistene som dannet avantgardekunstkretsen rundt Asger Jorn (Arntzen, 2011: 334).

I 1969 tok Kleivas kunst derimot en ny vending til det mer politiske. I lokalene til den okkuperte Vaterland skole, skulle et politisk kulturhus med navnet *Et sted å være*, oppstå. Kåre Bulie skriver i artikkelen «I krig og kjærlighet» (2011) om *Et sted å være*, at det var et sted som ga muligheten til samarbeid på tvers og kryss av faggrenser: «I tidens tverrfaglige ånd møttes kunstnere, forfattere, sosiologer og sosionomer i de gamle skolelokalene» (Bulie og Kleiva, 2011: 103). Forløperen til Nationalteatrets oppsøkende teater, Teatret Utenfor, hadde også sitt utspring fra *Et sted å være* (Varden, 2015: 3). Her tok Kleiva og Willi Storn initiativet til å starte et trykkeriverksted som ble kimen til Gras-gruppa.

Kleiva, som i de foregående årene hadde laget kunst med jassen som inspirasjon, skulle nå anse det politiske innholdet som langt viktigere. Gerd Hennem beskriver hvordan Kleiva fikk inspirasjon til å skape en særlig revolusjonær plakatkunst i verkstedet de hadde opprettet på Vaterland skole: «Kleiva fikk det innfallet å lage en plakat med et blafrende rødt flagg på svart bakgrunn med teksten 'Revolusjonen er i gang – Følg på!'" (Hennem i: Bulie og Kleiva, 2011: 103). Seinere skapte Kleiva den ikoniske billedserien *Amerikanske Sommerfuglar* (1971) hvor inspirasjonen fra 'Pop Art' er tydelig. Bilder av amerikanske kamphelikoptre, av typen som ble brukt i Vietnam, er montert sammen med fargerike sommerfuglvinger i billedserien. I et av bildene flyr helikoptrene over et flammehav, i det neste over et pastoralt landskap.

Kleiva hadde altså startet med å lage en mer upolitisk og abstrakt kunst i begynnelsen av sin karriere, for så å gå gjennom en eksperimenterende fase, før han som følge av den politiske radikaliserings i etterkant av studentopptøyene i mai 1968, hadde søkt seg til et politisk-estetisk uttrykk hvor meningsinnhold ble viktig. Kleivas valg om å lage en mer direkte politisk billedkunst, hang sammen med håpet om samfunnsendringer som studentopptøyene i 1968 ga. I et slikt politisk klima ble det viktig å lage politisk engasjert kunst. Med innhold menes dermed et politisk meningsinnhold, som ble uttrykt gjennom et politisk agitatorisk formspråk. Et slikt innhold skulle mane til revolusjon, slik som i Kleivas plakat *Revolusjonen er i gang – Følg på!* (1970).

En lignende holdning finner vi hos Tramteatret. Liv Aakvik forteller som nevnt at Tramteatret brøt med de etablerte konvensjonene i det absurde teatret. Tramteatret søkte å bryte med «andre konvensjoner – ved å insistere på innholdet og underordne formen helt» (Aakvik, 2015: 9). En slik insistering på meningsinnhold i teatret, var en befrielse for Tramteatret. De ønsket ikke å lage teater som var revolusjonerende i form, men snarere et gjenkjennelig teater, som kunne mane til revolusjon. Dario Fo var som nevnt et av Tramteatrets store forbilder, og de oppfattet det dit hen at han var helt på linje med deres valg om å vekte innhold over form. Fo beskriver en slik vektlegging på følgende måte:

[A]t det formelle er underordnet, skal det altså ikke forstås i betydningen: underordnet innholdet men ikke uvæsentlig. Tvertimod, det skal tjene til at innholdet

forstås. Det er et redskap, man ikke kommer uten om, men det må ikke tage overhånd og blive det afgørende. (Fo i: Clausen, 1976: 385)

Det er dermed klart at Fo og Tramteatret betrakter eksperimentering med form som noe 'upolitisk' eller 'apolitisk', i tråd med den amerikanske abstraksjonismen. I tillegg søkte Tramteatret å bryte med den foregående teaterkonvensjonen; det absurde teater, som vektla det 'meningsløse', mens løsningen for Tramteatret snarere var å vektlegge 'meningsinnholdet' i sitt politiske teater.

Alt i alt er det åpenbart at det dreier seg om en rekke forskyvninger i oppfattelsen av den politiske kunsten i Norge fra 1930- til 1970-tallet. Den historiske avantgarden benyttet formeksperimentering i sin kunst, og anså eksperimentene for å være spesifikt politiske. Dette gjaldt særlig i relasjon til den kunsten de russiske konstruktivistene og de tyske dadaistene skapte. Til forskjell ble begrepet avantgarde, ifølge Nordby, oppfattet som noe elitistisk i Norge på 1970-tallet. I denne sammenhengen kan en se Tramteatrets kobling til ml-bevegelsens kunstpolitiske syn, hvor formeksperimentering ble ansett som borgerlig, dekadent og elitistisk (Falck, 1969: 7). Til tross for at Tramteatret ikke forholdt seg til begrepet om en avantgarde, skulle de videreføre arbeiderteaterformene fra 1920- og 1930-tallet som hadde formeksperimentering som sitt kjennetegn.

4.5 De politiske gruppeteatrene i Norge – og deres kulturpolitiske ettervirkning

I dette kapitlet viser jeg hvordan de politiske gruppeteatrenes rammebetingelser ble påvirket av i hvilken grad de var innenfor eller utenfor institusjonene. Deres tilknytning til institusjonen, eller deres posisjon som «frie» hadde innflytelse på deres avvikling; på hvorvidt de ble lagt ned, eller la ned virksomheten sin selv. Jeg vil også drøfte hvilke kulturpolitiske konsekvenser det fikk for de andre gruppeteatrene i Norge at det politiske gruppeteatret opphørte.

4.5.1 *Rammebetingelsene for de politiske gruppeteatrene*

I kapittel 4.3 nevner jeg hvordan gruppeteaterformen utviklet seg mye senere i Norge enn i de andre nordiske landene. Jeg viser til hvordan de første norske politiske gruppeteatrene oppstod innenfor allerede etablerte teaterinstitusjoner og ikke som frie grupper. En lignende prosess hadde skjedd i Sverige på midten av 1960-tallet. Eksempelvis hadde NJÄ-gruppen/Proteatern først valgt å tre inn i det svenske nasjonalteatret «Dramaten» og derpå til det svenske riksteatret (Riksteatern). Etter en rekke opprivende konflikter hvor gruppemedlemmene følte at deres politiske valgfrihet ble truet, valgte imidlertid gruppen å tre ut av institusjonen og bli en fri gruppe; Fria Proteatern, allerede i 1971 (Hagen, 1979a: 7). Fria Proteaterns valg skjedde på samme tid som HT ble dannet, og før Nationaltheatrets oppsøkende teater hadde hatt sitt gjennombrudd med *Svartkatten*. Med andre ord, de to norske politiske gruppeteatrene var da i oppstartsgropen. På dette tidspunktet virket det som klimaet innenfor de norske teaterinstitusjonene var mer i de politiske gruppeteatrenes favør. Dessuten var det bedre økonomi og arbeidsbetingelser innenfor enn utenfor institusjonene, og derfor valgte gruppene å forbli *innenfor* institusjonene (Jordal, 2014: 17). Imidlertid ble Nationaltheatrets oppsøkende teater satt under sterkt press fra egen ledelse mot slutten av 1970-tallet (Jordal, 2014: 17). På dette tidspunktet ble det diskutert flere ulike strategier.

Tove Ellefsen reflekterer over fremtiden til Nationaltheatrets oppsøkende teater i artikkel «Når de døde våkner – refleksjoner over norsk teater etter skuespillerstreiken» (1979). Hun skriver at:

Det står kamp om norsk teater. Og i den siste instans gjelder kampen en fortsatt utvikling og ressurser for eksperimentering, stilt opp mot en modell for teaterdrift som peker mot markedet og kulturindustrien, og som motstandsløst innordner seg kommersielle krav. (Ellefsen, 1979: 5)¹⁹

Ellefsen mente at veien å gå for de politiske gruppeteatrene *innenfor* institusjonene, var å tre ut i det frie feltet. Imidlertid var det enda ikke noe fast bevilgningssystem på plass for de frie gruppeteatrene i 1979. Nettopp derfor hadde Janken Varden og aktørene i Teateret Utenfor valgt å tre *inn* i det oppsøkende teatret på Nationaltheatret i første omgang.

Videre vil jeg se grundigere på dette spenningsfeltet mellom institusjonsteatrene og det frie feltet i Norge, og hvilken effekt det hadde for de politiske gruppeteatrene.

Hallfrid Velure hevder i sin masteroppgave «Estetikk og scenekunstopolitikk: kunstsyn og estetiske tradisjoner på det norske scenekunstoffeltet sett i lys av kulturpolitiske føringer og prioriteringer» (2006) at det kulturpolitiske feltet nettopp handler om interessekonflikter. Konfliktlinjene går mellom institusjonene og deres 'selvsagte' plass på Kulturdepartementets budsjett, og de frie gruppene og fri scenekunst, som utfordrer som ønsker å bli 'tatt inn i varmen' (Velure, 2006: 80). Den skjeve maktbalansen i det kulturpolitiske feltet er en sentral rammebetingelse for å forstå hvorfor det var viktig for det oppsøkende teatret ved Nationaltheatret og for aktørene ved Hålogaland Teater å være innenfor institusjonene. Av de frie gruppene var det kun Perleporten Teatergruppe som eksplisitt ønsket å stå utenfor, fordi det ut fra deres politiske ståsted var umulig for dem å tre inn i det hierarkiske systemet institusjonsteatrene representerte, slik jeg argumenterer for i artikkel (4) «Perleporten – et post-brechtsk teater?» (Watson, u.v.). Til forskjell ble Tramteatret holdt utenfor 'det gode selskap' da de, på lik linje med de fleste gruppeteatrene på 1970-tallet, ikke hadde noen formell skuespillerutdanning. Om Tramteatret hadde fått muligheten til å arbeide ved et institusjonsteater, slik som aktørene

¹⁹ Skuespillerstreiken som Ellefsen refererer til var i stor grad utløst i etterkant av Torolv Maurstads oppsigelser av 8 skuespillere ved Nationaltheatret, på det som Skuespillerforbundet mente var et vilkårlig grunnlag. (Skagen, 1998: 32)

i det oppsøkende teatret ved Nationaltheatret, hadde det ifølge Terje Nordby ikke vært dem imot (Nordby, 2016).

Den skjeve maktbalansen mellom institusjonsteatrene og de frie gruppeteatrene i Norge, var bakgrunnen for at Perleporten Teatergruppe sammen med Tramteatret og fjorten andre teater- og dansegrupper opprettet Teatersentrum i 1977. Teatersentrum skulle «jobbe for å bedre gruppenes økonomiske kår» (Lasse, 1978: 192). De frie gruppeteatrene fikk imidlertid ingen fast bevilgningsordning fra Kulturdepartementet før 1982. Nils Asle Bergsgard og Sigrid Røyseng fra Telemarksforskning-Bø beskriver i rapporten «Ny støtteordning - gamle skillelinjer: evaluering av ordningen med tilskudd til fri scenekunst» (2001) at Kulturdepartementets holdning på 1970-tallet til de frie gruppene kunne beskrives som en «tilbakeholdenhet». En av beveggrunnene for en slik holdning handlet om at «de frie gruppene ble oppfattet som en del av en venstrepolitisk radikal bevegelse» (Bergsgard og Røyseng, 2001: 25). Det er interessant å merke seg i dette henseende at når en fast bevilgningsordning for de frie gruppene ble iverksatt, var Perleporten Teatergruppe allerede nedlagt.

I en notis fra Aftenposten den 28. september i 1983, ble situasjonen beskrevet slik:

I 1982 hadde de frie teater- og dansegruppene her i landet 20 prosent av alle forestillingene og 14 prosent av publikumsbesøket, men bare 1,4 prosent av Statens teaterbudsjett [...] Teatersentrum henviser blant annet til at teatergruppen Perleporten, som har eksistert i ni år, måtte gi seg i sommer på grunn av manglende statsstøtte. (*Aftenposten*, 1983)

På bakgrunn av den manglende støtten til de frie gruppene i Norge på 1970-tallet er det tydelig at det ikke var noe bedre å stå utenfor teaterinstitusjonene i Norge for aktørene i de politiske gruppeteatrene, dersom de ønsket både å lage teater og å leve av å lage teater.

4.5.2 De politiske gruppeteatrene 'som ble vekk'

Nationaltheatrets oppsøkende teater

Da Toralv Maurstad i 1978 ble teatersjef på Nationaltheatret, tok han med seg mye av «privatteater-tankegangen» fra Oslo Nye Teater. Maurstad satset på en kommersiell driftsmodell som stod i sterk kontrast til hvordan Arild Brinchmann tidligere hadde drevet Nationaltheatret (Ellefsen, 1979: 11). Maurstad var lite interessert i å la et politisk gruppeteater få drive med oppsøkende virksomhet (Fjeldstad, 1981: 194). Ifølge Truls Kwetzinsky og Margrethe Aaby, satte Maurstad derfor det oppsøkende teatret til å produsere forestillinger uten noen politisk brodd for barn, unge og eldre.²⁰

Maurstad avvirket ikke bare gruppeteatret, han ønsket også å si opp flere av skuespillerne på huset. Dette var primært skuespillere som hadde spilt på Torshovteatret og innenfor det oppsøkende teatret. Ifølge Nils Johan Ringdal i *Nationaltheatrets historie*, var det i alt snakk om åtte skuespillere, hvorav fem var kvinner og tre var menn, som alle var venstreorienterte (Ringdal, 2000: 490). Likevel var det ikke skuespillernes politiske tilknytning som ble brukt som argument for oppsigelsene. Helge Jordal beskriver hendelsen slik: «Maurstad sa jo opp folk, fordi de var brei over ræven, men han var så dum at han skrev det ned. Da ble det jo streik» (Jordal, 2014: 6). Jordal viser videre til at det var flere rettssaker i arbeidsretten på grunn av Maurstads oppsigelser; rettssaker som Maurstad alltid «vant». Ifølge Jordal baserte arbeidsrettens grunnleggende syn seg på den kunstneriske friheten i en teatersjefs virke. Jordal beskriver dette på følgende måte: «Arbeidsretten sa, og det gjorde de hver gang, til og med når Kjetil Bang Hansen sa opp skuespillerne og tillitsfolk: «Arbeidsretten kan ikke legge seg opp i teatrets kunstneriske profil!» (Jordal, 2014: 6).

Ifølge Tove Ellefsen var ansettelsen av Maurstad ikke tilfeldig, men gjort ut fra «sterke kulturpolitiske overtoner» som kunne ses som et konservativt motsvar til den tidligere mer politisk radikale teatersjefen Arild Brinchmann (Ellefsen, 1979: 5). I dette spillet deltok også ledende Arbeiderpartipolitikere (Ellefsen, 1979: 5).

²⁰ Informasjon meddelt i samtalen med Truls Kwetzinsky og Margrethe Aaby den 16. februar, 2015, i et møtelokale ved Nationaltheatret.

Maurstads oppsigelser av de åtte skuespillerne førte til en bitter strid ved Nationaltheatret. Som reaksjon ble det organisert en langvarig streik, som blant annet Lars Andreas Larssen fra det oppsøkende teatret var primus motor for (Berg, et al., 1979). At den norske staten via arbeidsretten ga Maurstad medhold i angrepet på de venstreradikale skuespillerne, kan tyde på at det var flere innenfor statsapparatet som ville de politiske gruppeteatrene til livs. Ikke desto mindre fikk de streikende en viktig seier; Torshovteatret fikk bestå som en skuespillerdrevet scene. Bydelsteatret som hadde blitt oppusset og åpnet som et underbruk av Nationaltheatret i 1977, hadde fra starten av hatt en styringsmodell som et kollektivt drevet skuespillerteater. At Maurstad unnlot å endre Torshovteatrets styringsmodell, var et direkte resultat av den sterke støtten skuespillerne hadde fått under streiken (Skagen, 1998: 32-33; Fjeldstad, 1981: 194).

Perleporten og Tramteatret

Da det oppsøkende teatret på Nationaltheatret forsvant, antydte Tove Ellefsen at et «nytt teater utenfor institusjonen» kunne «te seg som en reell mulighet» (Ellefsen, 1979: 15). Det er mulig at hun ikke hadde satt seg inn i virkeligheten for de frie politiske gruppeteatrene, da Perleporten Teatergruppe allerede i 1976 hadde skissert hvordan å være «fri» påvirket lomdeboken deres. I artikkelen «Stjernedryss ved Oslo Nye» i tidsskriftet *Vinduet*, skriver de følgende vers:

Fritt gruppeteater er teater uten penger.
Teater uten penger er teater uten skuespillere.
Teater uten skuespillere er teater uten publikum.
Teater uten publikum er et tomt rom.
Et tomt rom er ikke et dårlig utgangspunkt.
– Hvis man har litt penger.
(Perleporten Teatergruppe, 1976: 20)

Friheten til å skape et politisk opposisjonelt teater på 1970-tallet kom med store omkostninger for Perleporten og de andre frie gruppeteatrene. Som tidligere nevnt manglet de støtte fra kulturpolitisk hold. En egen støtteordning for de frie gruppene ble først iverksatt i 1982 (Bergsgard og Røyseng, 2001: 24). Bergsgard og Røyseng skriver at en annen grunn til at de frie gruppene ikke ble betraktet som støtteverdige, utover at de ble oppfattet som politisk radikale, var at de ble ansett for å være amatørteatre. De skriver at kulturpolitiske myndigheter trakk de frie gruppene profesjonalitet i tvil «[s]iden mange av

gruppene som ble etablert på 1970-tallet vokste ut av amatørteater- og studentteatermiljøer» (Bergsgard og Røyseng, 2001: 24). For å imøtegå en slik holdning søkte de frie gruppene sammen i en egen organisasjon.

Teatersentrum ble stiftet i 1977 etter modell fra Teatercentrum i Sverige. Dannelsen av organisasjonen var et viktig steg for de frie gruppeteatrene, særlig hva gjaldt å skape et distribusjonsnettverk for gruppene. Nettverket gjorde det lettere for de frie gruppene å nå ut til publikum og organisere turneer (Lasse, 1978: 192-193). Et annet viktig steg var Teatersentrums arbeid med å etablere et alternativt profesjonalitetsbegrep for de frie gruppene. Teatersentrum knyttet begrepet om profesjonalitet opp mot ordet profesjon. Ifølge Teatersentrum måtte de frie gruppene regnes som profesjonelle dersom de arbeidet med teaterproduksjonene sine på fulltid. Teatersentrums strategi gjorde at de frie gruppene bakgrunn fra amatørteater- og studentteatermiljøer, samt fra dramaundervisning fra dramalinjer slik som ved Hartvig Nissen skole, ikke skulle regnes som relevant for å etablere de frie gruppene profesjonalitet. De nevnte profesjonskriteriene hadde en innvirkning på Kulturrådets arbeid, da det var disse som ble fulgt når en bevilgningsordning endelig ble etablert (Bergsgard og Røyseng, 2001: 26). Imidlertid kom støtten fra det offentlige for seint til å hjelpe Perleporten og Tramteatret. Perleporten la ned i 1983 og Tramteatret i 1986. Både Perleporten og Tramteatret slet med stor gjeld de siste årene de var aktive, og i tillegg kom utbrentheten etter mange år med hardt arbeid, lange turneer og liten tid til kunstnerisk utvikling og etterutdanning (Hoff, 2015; Aakvik, 2015).

Perleporten hadde valgt å finansiere sitt teater gjennom å ta andre jobber om somrene. Ellers fikk de ofte hjelp av venner og bekjente til å låne utstyr; for eksempel lånte de en tilhenger til bilen sin for å kunne reise på turné (Hoff, 2015: 5). Da de skulle sette opp forestillingen *Klassebildet* i 1978 tok de opp lån for å leie ABC-teatret, slik at de kunne ha flere forestillinger i Oslo. Problemet var bare at en rekke dårlige anmeldelser fra dagspressen ga utslag i lave besøkstall som medførte at Perleporten Teatergruppe gikk med dunderende underskudd i 1978. Dermed måtte gruppens medlemmer ta annet arbeid i lengre tid for å kunne finansiere de neste forestillingene (Solberg, 1978).

Tramteatret hadde lagt seg på en linje hvor billettinntektene skulle dekke utgiftene deres. Slik jeg viser i den andre artikkelen min (2) «'A Good Night Out'...», fikk Tramteatret en voldsom popularitet som førte til at de fikk en rekke invitasjoner til ulike arrangementer over hele Norge (Watson, 2017: 113). Spillejobbene Tramteatret fikk var for det meste innenfor underholdningsbransjen; på ulike messer, lokale festivaler og i underholdningsparker (Aakvik, 2015: 16). Dette førte til gode inntekter, men inntektene var avhengige av en hyppig spillefrekvens. Et slikt tempo tæret på gruppen, og noen av medlemmene, særlig Liv Aakvik og Terje Nordby, ønsket å ta ut permisjon for å reise på studietur. Det ble besluttet at hele gruppen skulle ta et halvt års permisjon fra høsten 1983 (Nordby, 2016: 10; Aakvik, 2015: 14-15). Da Tramteatret var samlet igjen i 1984, viste det seg at studieturen som i utgangspunktet var ment som en kunstnerisk videreutvikling, hadde ruinert gruppen. Kassebeholdningen var tom da gruppen ikke hadde hatt noen billettinntekter på et halvt år, og nå var det ingen penger til å produsere nye forestillinger. Resultatet var flere opprivende konflikter i Tramteatret. Selv om gruppen offisielt først ble lagt ned i 1986, hadde de holdt det «gående» på tomgang siden 1984. Tramteatret hadde blitt offer for sin egen popularitet da det å få en 'kjendisstatus' hadde gitt dem muligheter og spillejobber, men fordi størsteparten av spillejobbene var innenfor den kommersielle underholdningsindustrien, ble de ikke ansett for å være et seriøst teater. Av den grunn fikk Tramteatret lite støtte fra kulturpolitisk hold når økonomien deres skrantet. Uten økonomisk støtte var gruppens muligheter for å videreutvikle seg og sitt sceniske uttrykk sterkt redusert (Aakvik, 2015: 10-11, 14-15; Nordby, 2016: 8-9).

Hålogaland Teater

Det hadde vært strid om allmannamodellen ved Hålogaland Teater helt fra starten av, men kompaniet hadde stått samlet om styringsmodellen gjennom hele 1970-tallet, da det kun var kritikere utenfra som ville den til livs. Dette skulle endre seg utover 1980-tallet, da nye generasjoner med skuespillere kom til teatret. Den første generasjonen hadde stort sett forlatt teatret på dette tidspunktet. Allmannamodellen nådde sitt bristepunkt i 1986, trolig som følge av de mange lange møtene kombinert med de 'usynlige' lederne som gjerne dukker opp ved bruken av flat struktur og konsensusdrevne beslutningsprosesser. Samme

år fikk teatret sin første teatersjef, Bernard Ramstad. Ramstad, som selv hadde vært en av pionerne, gav følgende forklaring på hvorfor almannamodellen hadde nådd sitt metningspunkt:

Du kommer alltid til et punkt hvor du føler at her er det ikke mer å hente. Du må søke nye steder og muligheter. Hadde teatret fått gjennomslag for lokalitetsspørsmålet i 1978 og økte ressurser, så hadde tingene sett helt annerledes ut. Vi hadde sett andre muligheter i teateret. Men når så ikke skjedde, ble det et metningspunkt for flere av oss. (Ramstad i: Eilertsen, 2005: 2015)

Ramstad viser her til både indre faktorer (utbrenthet og 'idétørke') og ytre faktorer (bevilgningspolitikken) for å forklare at teatret ikke maktet å holde på allmannastyret. Særlig de ytre faktorene Ramstad peker på støttes av Anton Fjeldstad i hans artikkel «Gruppeteater i Norge» (1981).

Fjeldstad viser til de bakenforliggende ideologiske premissene for den politiske uviljen til å finne lokaler og bevilge penger til Hålogaland Teater (Fjeldstad, 1981: 179). Han mener at det handlet om at gruppeteaterformen i seg selv var oppfattet som kontroversiell innenfor den borgerlige kultursfæren i Norge på 1970-tallet (Fjeldstad, 1979: 32). Videre fremhever han at HT var et institusjonsteater med forholdsvis gode økonomiske betingelser som ønsket å «fungere som de frie gruppene gjør» (Fjeldstad, 1979: 33). Det var denne motsetningen mellom de institusjonelle vilkårene sammen med viljen til å være fri, som ifølge Fjeldstad «reiser problem som truer med å gjøre spillerommet for frihet ganske trangt» (Fjeldstad, 1979: 33).

Det er særlig to trekk ved HTs driftsmodell som vekket motstand fra et borgerlig offentlighetsperspektiv. Det første var styreformens; at HT hadde et kollektiv som utgjorde teatrets daglige ledelse. Det andre var repertoarpolitikken HT kom til å føre, med vekt på egenproduserte stykker.

Ifølge Fjeldstad var det problematisk for de bevilgende myndighetene at et offentlig støttet institusjonsteater ikke hadde en egen teatersjef fordi det førte til at myndighetene måtte forholde seg til hele teatret, og ikke kun en teatersjef. Hvis teatret hadde en kontroversiell politikk, var det dermed ikke mulig å gi teatersjefen sparken uten å måtte si opp hele teatret. På samme måte kan vi hevde at HTs repertoarpolitikk var ansett som

kontroversiell. Særlig deres selvskrevne stykker, slik som *Det e her æ hære tel* og *Dikt og førbainna løgn*, var omstridte. Ifølge Fjeldstad ville det være mindre kontroversielt å sette opp ferdigskreven dramatik, som for eksempel *Moren* av Brecht, enn det viste seg å være å sette opp dokumentarteaterstykket *Det e her æ hære tel*. Dette til tross for at *Det e her æ hære tel* langt fra var et revolusjonært stykke, men snarere et venstrepopulistisk stykke. Fjeldstad forklarer hvorfor nettopp *Det e her æ hære tel* skapte slik politisk furore: «Stykket grep inn i debatten om sentralisering/desentralisering, tok stilling mot avfolkning av utkantdistriktene, og trampet i det hele tatt en hel del personer både lokalt og sentralt på deres ømme politiske liktær [sic]» (Fjeldstad, 1979: 33). Forskjellen mellom *Det e her æ hære tel* og Brechts *Moren*, var at med førstnevnte oppsetning stod teatret frem med sine egne «politiske standpunkter og ikke bare formidlet forfatterens» (Fjeldstad, 1979: 33). Resultatet av en slik stillingstagning, hevder Fjeldstad, var at HT tråkket over en «borgerlig anstendighetsgrense» (Fjeldstad, 1979: 33).

For å forstå hva det innebærer at HT tråkker over en «borgerlig anstendighetsgrense», er det nærliggende å trekke inn Joseph Roach sin artikkel «Theatre history and the ideology of the aesthetic» (1989). I denne artikkelen drøfter Roach utviklingen av en borgerlig-ideologisk estetikk på 1700-tallet. Roach viser til at innenfor en borgerlig offentlighet ble det skilt mellom den politiske sfæren og den kunstneriske sfæren. Kunsten skulle fremstå som 'desinteressert' og ikke-politisk, mens politikk var forbeholdt den politiske og parlamentariske sfæren (Roach, 1989: 157). Til tross for det store tidsspennet, fra 1700-tallets Storbritannia til 1970-tallets Nord-Norge, er det mulig å hevde at en slik borgerlig-estetisk ideologi fremdeles var gyldig i den norske offentligheten på 1970-tallet. Som nevnt i kapittel 3.1.2 «Hvordan definere hva politisk gruppeteater er?», var det i Norge på 1970-tallet en særlig brytningstid mellom en borgerlig ideologisk estetikk (det blå teatret) og en sosialistisk ideologisk estetikk (det røde teatret) – slik som Kjell Kjær uttaler det (Kjær i: Einarson, 1974: 31:50 min). Det 'røde' teatret i betydning av et politisk opposisjonelt teater, med sin aktive stillingstagning og agitasjon, gjør at det 'desinteresserte' borgerlig-estetiske prosjektet blir synlig. Det 'røde' teateret bryter dermed med borgerlig ideologi (Roach, 1989: 157).

I tråd med en slik argumentasjon blir det tydelig at Hålogaland Teater trækker over en «borgerlig anstendighetsgrense» ved at de spesifikt søkte å lage et engasjert og eksplisitt politisk teater.

Hålogaland Teaters overtramp av en slik «borgerlig anstendighetsgrense» kom spesielt til overflaten i forbindelse med oppsetningen *Dikt og førbainna løgn* i 1977, som var et sangprogram, hvor HT tok side med to streikende ekspeditører ved dagligvareforretningen «Krysset» i Bodø. Fjeldstad beskriver hvordan HT ble angrepet av de borgerlige avisene, som kan sies å være den borgerlige kultursfæres talerør. Ifølge Fjeldstad kunne følgende rasjonale spores i argumentene som var fremsatt i avisenes spalter:

Fra første stund blir teateret angrepet for at det tar opp et stoff som i seg sjøl er ukunstnerisk: En streik er ikke et konfliktstoff som hører heime på en teaterscene. [...] Dessuten reagerer flere på at publikum blir invitert til politiske diskusjoner etterpå. Mange kritikere krever at HT spiller klassikere; mer tradisjonelt teater som er *virkelig* [sic] kunst. (Fjeldstad, 1979: 34)

Dette var den politiske kampsonen HT-pionerne hadde arbeidet innenfor. I tillegg hadde lange arbeidsdager på teatret med innøving, allmannamøter og turneer i alle de tre fylkene Nordland, Troms og Finnmark, tæret fysisk på kompaniet (Eilertsen, 2005: 204). Ramstad indikerte at pionerne ved HT var utslitte av å kjempe med den borgerlige offentligheten allerede på slutten av 1970-tallet, mens noen få, slik som Sigmund Sæverud, holdt ut noen år til. Nådestøtet for allmannastyret skulle imidlertid komme innenfra. Det var de yngre skuespillerne som ville allmannamøtene til livs, og ønsket seg en teatersjef for å 'ordne opp i rotet'. Det den yngre garde ville avskaffe, var ikke nødvendigvis HTs politiske profil, men de mange personalkonfliktene som oppstod i kjølvannet av allmannastyret (Eilertsen, 2005: 204).

Ifølge Jens Harald Eilertsen i *Polare scener: Nordnorsk teaterhistorie fra 1971-2000* (2005) egnet allmannastyret seg best til å vedta kunstneriske spørsmål, slik som HTs repertoar og kunstneriske profil. Imidlertid var det et uegnet forum for å ta opp personalpolitikk. Eilertsen beskriver dette som: «Personalbeslutningene utviklet seg til en ideologi om ikke å ta ansvar. Da kom kunsten i knipe. Teateret ble lidende» (Eilertsen, 2005: 204). I 1984 ble Bernard Ramstad HTs kunstneriske leder, mens allmannamøtet fremdeles var øverste organ. Dette skulle føre til at konfliktene tilspisset seg, og dermed stilte Ramstad et

ultimatum om at de ansatte ved Hålogaland Teater enten måtte godta ham som teatersjef med den høyeste myndighet, eller så ville han trekke seg. Det førte til at han fikk stillingen som teatersjef i 1986 (Eilertsen, 2005: 210). Et signal som tyder på at den borgerlige offentligheten anså dette skiftet av styringsmodell ved HT som en borgerlig-estetisk «seier», er at det ikke var mye kritikk å spore fra den borgerlige dagspressen. Tvert imot ble skiftet bejublet (Eilertsen, 2005: 211). Dette dødsstøtet til allmannamodellen ved HT i 1986 kan ses som et tydelig tegn på at en epoke med politisk teater var over.

Ved å sammenlikne avviklingen av de fire politiske gruppeteatrene avtegner det seg et bilde hvor det er mulig å se at alle gruppene, uansett om de var innenfor eller utenfor institusjonene, var under press fra den borgerlige offentligheten. Forskjellige taktikker ble benyttet for å presse de politiske gruppeteatrene, ut fra deres tilknytning; om de var innenfor eller utenfor institusjonene. Det borgerlige politiske presset var imidlertid mest markant ved det oppsøkende teatret ved Nationaltheatret. Som nevnt, førte det politiske presset ved Nationaltheatret til at det oppsøkende teatret ble lagt ned, samtidig som flere skuespillere som hadde vært aktive innenfor gruppeteatret ble sagt opp.

Imidlertid utartet det borgerlige politiske presset seg forskjellig i forhold til de frie gruppene Perleporten og Tramteatret, som i utgangspunktet ikke ble ansett som støtteverdige fra kulturpolitisk hold. Den manglende støtten førte til at de to gruppene måtte operere som privatteatre, slik at de var avhengige av nok billettinntekter for å overleve. Slitet for å få endene til å møtes ble til syvende og sist også de to gruppenes endelikt.

Fra kulturpolitisk hold er det verdt å merke seg at det har blitt stilt spørsmål om hvorfor det var en slik 'uvillighet' til å støtte de frie gruppene på 1970-tallet. Et av svarene finnes i det synet kulturpolitikerne hadde på de frie gruppene som en 'politisk radikal bevegelse'. Dette påvirket politikerne i negativ forstand til å 'la være' å bevilge penger til de frie gruppene. Det borgerlige presset på Hålogaland Teaters styringsform kom særlig til syne gjennom den borgerlige dagspressens avisspalter. Spesielt merkbart ble dette i forbindelse med HTs selvskevne stykker, slik som *Det e her æ høre tel* og *Dikt og førbainna løgn*. Pionerne ved teatret ble utslitt av å stå i kryssild mellom hetsen fra de borgerlige avisene og lokalpolitikerne som var uvillige til å finne gode løsninger på HTs vanskelige arbeidsforhold i

Tromsø, samtidig som aktørene ved teatret hadde lange arbeidsdager som allmannamodellen og turnélivet førte med seg. Da de fleste av den første generasjonen som hadde lagt premissene for allmannamodellen hadde forsvunnet ut av HT, ble det vanskelig for den yngre generasjonen å videreføre en modell de selv ikke hadde vært med å bygge opp, og dermed ikke ivret like mye for å videreføre.

4.5.3 *Begynnelsen på slutten for gruppeteatrene i Norge*

1986 ble et merkeår, men med motsatt fortegn av 1968. 1986 var året Hålogaland Teater fikk teatersjef og Tramteatret la opp. Det så ut til at de politiske gruppeteatrene forsvant fra Norge, og med det avtok også det antiautoritære tankegodset fra 1968 i norsk teater. Imidlertid fortsetter en del av tankegodset og gruppeteater-tankegangen fremdeles innenfor de frie gruppene i Norge, slik som hos Grenland Friteater som er tilknyttet teaterlaboratorietradisjonen. Denne gruppen er fremdeles operativ i dag.

Hva er det som gjør at Grenland Friteater har kunnet holde det gående som en fri gruppe så lenge der andre frie grupper slik som Perleporten Teatergruppe og Tramteatret bukket under? Ifølge en av initiativtakerne til Grenland Friteater, Trond Hannemyr, kan dette handle om at gruppen søkte seg ut av Oslo. Hannemyr påpeker at en av fordelene med å reise ut av byene til 'periferien' Grenland, er at dette gav gruppeteatret 'arbeidsro' (Hannemyr, 1990: 114). En viktig forutsetning for arbeidsroen var at Grenland Friteater hadde fått arbeidslokaler og driftsstøtte fra Porsgrunn kommune. En slik støtte var ikke en selvfølge for gruppeteatrene ved inngangen til 1990-tallet. I boken *Grenland Friteater: et norsk gruppeteater* (1990) har Eugenio Barba fra Odin Teatret skrevet artikkelen «Klarsyn». I denne skildrer han hvordan gruppeteaterideen hadde blitt marginalisert i Norge på slutten av 1980-tallet:

Det er så klart at det såkalte «gruppeteatret» utgjør en minoritet i samtidens teaterliv, men det er verken anomali eller et resultat av rent individualistiske behov. [...] Gruppeteatret prøver å motvirke et alvorlig forfall innen teaterøkologien. Det ivaretar kunstneriske og kulturelle verdier som er truet av vår tids utvikling innenfor majoritetsteatret. (Barba, 1990: 10-11)

En slik marginalisering av gruppeteatrene hadde skjedd gjennom endringer fra kulturpolitisk hold, delvis fremdrevet av Kulturrådet, men også av aktørene selv innenfor det frie feltet. Marginaliseringen var knyttet til et skifte i bevilgningspolitikken som gradvis kom på plass mellom 1988 og frem til 1998 (Bergsgard og Røyseng, 2001: 27). På 1990-tallet ble det et krav at teatergrupper måtte vise fornyelse og nyskaping for å «fortjene» bevilgninger fra statlig hold. En slik forståelse av å være «nyskappende» lå ikke kun i det estetiske uttrykket, men skulle også henge sammen med organisasjonsformen.

Prosjektteatermodellen ble lansert både som en nyskapende organisasjonsform, men også som en bærer av nye estetiske praksiser i teatret (Velure, 2014: 162).

Innenfor scenekunstheltet var det særlig Knut Ove Arntzen og Kai Johnsen som hadde utviklet en forståelse av hva prosjektteatermodellen innebar. Begge anså prosjektteatret som den nye kunstneriske vendingen i teatret, som beveget seg bort fra gruppeteatrenes organisasjonsformer og estetikk. Der Arntzen beskrev prosjektteatret mest ut fra det estetiske uttrykket som var rådende, har Johnsen på sin side i sterkere grad søkt å knytte an til en estetisk praksis med en ny organisasjonsform innenfor prosjektteatret (Arntzen, 1990: 6; Velure, 2014: 162). Johnsen skriver i sin artikkel «Prosjektteater – en simultan og likestilt dramaturgi» (1991) at:

I motsetningen til gruppeteatrenes organisering på 1970-tallet i varige arbeidskollektiver [...] ligger det i selve begrepet at prosjektteatret konstitueres i selvstendige og/eller enkeltstående prosjekter eller forestillinger. (Johnsen, 1991: 244)

En slik modell var dermed ikke avhengig av en kontinuitet i ensemblet, men ble organisert rundt initiativtakerne, som oftest en instruktør. Det ble dermed en forskyvning i makt fra et skuespillerkollektiv i gruppeteatrene til instruktøren/regissøren innenfor prosjektteatermodellen.

Teaterviteren Anne-Britt Gran viser i artikkelen «Å være eller ikke være institusjon – om frie grupper, prosjektteater og institusjonsteater» (1996) hvordan prosjektteatret kan føre til en mer hierarkisk organisasjonsmodell. Ifølge Gran kan prosjekter og prosjektorganisering inneholde en så stor «kime til konflikt at en flat organiseringsform kan føre til store problemer» (Gran, 1996: 22). Dette er grunnen til at flere kunstnere som har arbeidet med prosjektteatermodellen har uttrykt et behov for å ha en sterk leder «for å dra det hele i havn» (Gran, 1996: 22).

På mange måter er dette paradoksalt, da det sceniske uttrykket som både Arntzen og Johnsen forbinder med prosjektteatermodellen ble kalt for ikke-hierarkisk og likestilt dramaturgi. Ut fra en postmoderne virkelighetsforståelse var det i en slik henseende tale om å gå bort fra de enkle og tydelige motsetningene. Det innebærer blant annet å bevege

seg vekk fra en polarisert, ideologisk oppfatning av verden, slik at det blir sådd tvil om sannhetsgestalten innenfor både marxismen, liberalismen og kapitalismen. Johnsen skriver at prosjektteatret søkte å bryte med et modernistisk tankesett hvor «de store ideologier blir sammenlignet med de store historier og myter, som hadde som mål å gi helhetlige fremstillinger» (Johnsen, 1991: 244).

Dermed blir de store fortellingene dekonstruert i det nye prosjektteatret. En slik dekonstruksjon av 'sannheten' førte til en estetisk dreining innen teatret til et scenisk uttrykk som skulle illustrere omverdenens kompleksitet. Johnsen beskriver denne estetikken som et arbeid med:

[I]kke-hierarkisk *sidestilling* [sic] av de teatrale virkemidlene og skapte teaterforestillinger hvor konkrete eller unik tolkning av forestillingens innhold ikke lengre var mulig; forestillingene oppstod i spennet mellom forestillingen selv og publikums subjektive opplevelse av den. (Johnsen, 1991: 245)

Langt på vei hadde Perleporten Teatergruppe foregrepet noe av denne estetikken i sine forestillinger, siden de hadde kombinert bruken av ikke-hierarkisk historiefortelling med et mer fragmentert scenisk uttrykk i sammenheng med sin demokratiske organisasjonsform. Det som var *nytt* i den estetiske vendingen på 1980- og 1990-tallet var at det ble benyttet en organisasjonsform som ikke tok utgangspunkt i et fast ensemble, men i stedet var organisert rundt et initiativ fra en regissør eller en kjernegruppe. En slik regissør eller kjernegruppe behøvde ikke ha en tradisjonell tilknytning til teatret, men kunne like gjerne komme fra andre kunstgrener. Dermed ble det innenfor prosjektteatermodellen altså tale om en mer hierarkisk organisasjonsform for et ikke-hierarkisk scenisk uttrykk.

En slik dreining innen scenekunsten hadde ikke skapt noen problemer for «teaterøkologien», slik som Barba omtaler det, hvis det ikke hadde vært for at Kulturrådet på 1990-tallet hadde koblet sammen et nyskapende kunstnerisk uttrykk og prosjektteatret som organisasjonsmodell, for deretter å gjøre dem begge til bevilgningskriterier for den frie scenekunsten. Denne koblingen peker teaterviter Svein Gladsø på i artikkelen «Prosjektet - den ikke-institusjonelle institusjon?» (1998), der han skriver at det ble foretatt en kulturpolitisk kobling mellom modellen til prosjektteatret, som ble ansett for å være mer «effektiv», sammen med estetikken innenfor prosjektteatret, som ble regnet som

nyskapende (Gladsø, 1998: 126). Prosjektteatret ble lansert som en arbeidsmodell som i større grad kunne ta innover seg et kunstnerisk landskap i stadig endring (Gladsø, 1998: 127). Til forskjell fra dette var gruppeteater-tankegangen blant annet preget av teaterlaboratorietradisjonen, som dyrket lange arbeidsprosesser og forutsatte kontinuerlig drift (Barba, 1990: 10-11).

I tillegg til de nye kulturpolitiske føringene for det frie feltet, lå den økonomiske fordelingsnøkkelen i kulturfeltet fast. Institusjonsteatrene fikk fremdeles full finansiering, mens de ytre økonomiske rammene for de frie gruppene og den frie scenekunsten økte minimalt, til tross for at antallet frie grupper hadde økt betraktelig i løpet av 1980- og 1990-tallet (Bergsgard og Røyseng, 2001: 26). Samlet førte dreiningen innenfor kulturpolitikken, hvor det ble foretatt en kobling mellom det 'nyskapende' som et kvalitetskriterium og en mer fleksibel produksjonsmodell, til at gruppeteatertradisjonen med sitt mer langsomme, prosessuelle og estetiske arbeid, havnet i en bevilgningspolitisk klemme.

Anne Margrethe Helgesen beskriver situasjonen for de frie gruppene innenfor figurteatertradisjonen, og hvordan de ble rammet av økonomiske innstramninger sammen med kravet om å være 'nyskapende', slik: «[U]tover på 1990-tallet fikk det norske frigruppemiljøet problemer med å overleve, gruppenes økonomiske støtteordninger og den norske kommuneøkonomien gikk i oppløsning samtidig» (Helgesen, 2003: 302).²¹ Videre skriver hun hvordan de frie gruppene ble ytterligere økonomisk straffet ved at støtteordningene deres var fundert på forutsetningene av at:

[G]ruppene skulle ha store spilleinntekter, men den synkende kommuneøkonomien førte til færre spillejobber [i kommunal regi, red. admin.] og holdt forestillingshonorarene nede. Samtidig førte den økende estetiseringen til større utstyrsbehov og økte produksjonsutgifter. (Helgesen, 2003: 302)

Denne dreiningen i Kulturrådets bevilgningspolitikk sammenholdt med den sviktende kommuneøkonomien, slik Helgesen påpeker, førte til en spisset interessekonflikt innad i det frie scenekunstmiljøet. Bergsgard og Røyseng skriver i den forannevnte Kulturrådsrapporten, at bevilgningene til det frie feltet, slik støtteordningen ble utarbeidet i

²¹ Anne Helgesen viser her til at for de frie gruppene er en kommunal støtte ofte likeså viktig, som støtten fra Kulturrådet.

1982, var ment å gi driftsstøtte til faste grupper i kontinuerlig drift: «Driftsstøtteordningen var designet for et felt hvor organiseringen i grupper var mer eller mindre enerådende og i liten grad egnet til å ivareta fri scenekunst som var organisert i prosjekter» (Bergsgard og Røyseng, 2001: 26). Av den grunn ble det i det kommende tiåret et økende fokus på prosjektteatermodellen når kulturbevilgninger skulle tildeles. Når de økonomiske rammene for fri scenekunst ikke ble utvidet, ble det altså tale om en spisset interessekonflikt.

Denne interessekampen kom også til syne i Teatersentrum, som på slutten av 1980-tallet hadde endret holdning til hva som skulle anerkjennes som kriterier for støtte til den frie scenekunsten. I 1977, da Teatersentrum ble opprettet, var det viktig for organisasjonen å fremheve at de frie gruppene var profesjonelle utøvere. Imidlertid var den sceniske virksomheten til de frie gruppene for forskjelligartet til at det den gang var ønskelig for Teatersentrum å sette ned noen entydige kvalitetskriterier for gruppene. Virksomheten var vidtspennende; fra barneteater, voksenteater, dans og ballett til figurteater (Lasse, 1978: 193).

I Teatersentrums arbeid for å bedre de frie gruppenes økonomiske kår var det derfor de formelle profesjonalitetskriteriene som ble vektlagt. Kriteriene gikk ut på at teatergruppene måtte ha vært i kontinuerlig drift som et stabilt kompani, og at teaterarbeidet skulle anses som en profesjon (Bergsgard og Røyseng, 2001: 26). I 1982 kom den første bevilgningsrunden til det frie feltet, og da ble de formelle kriteriene til Teatersentrum benyttet ved tildelingene. Disse kriteriene kan en hevde var utarbeidet med forankring i et solidaritetsprinsipp, der alle grupper som oppfylte de formelle kriteriene var ansett som støtteverdige.

Som nevnt tidligere endret Teatersentrum sine kriterier på slutten av 1980-tallet. Dette var i sammenheng med at de ytre bevilgningsrammene fra Kulturrådets side ikke hadde økt. Bevilgningsmessig betydde dette at dersom alle som tilfredsstilte de formelle kriteriene skulle få støtte, ble man i praksis nødt til å redusere tilskuddet til hver enkelt gruppe (Bergsgard og Røyseng, 2001: 26). Ifølge Bergsgard og Røyseng førte dette til at det kom et «press fra de frie scenekunstmiljøet selv, om at det i tillegg til de formelle kriteriene måtte legges kvalitetsvurderinger til grunn» (Bergsgard og Røyseng, 2001: 26).

Ordtaket 'når krybben er tom bites hestene' kan se ut til å ha slått til i dette tilfellet. Solidaritetstanken som rådet hos Teatersentrum på 1970- og tidlig på 1980-tallet, falt bort på slutten av 1980-tallet til fordel for en mer elitistisk-estetisk tankegang, der kvalitetskriterier skulle ligge til grunn for bevilgning. Slik jeg har antydnet tidligere, omhandler dette motstridende oppfatninger av kvalitetsbegrepet i teatret. Tendensen er at man har beveget seg fra en mer langsom estetisk utvikling innenfor gruppeteatrene, til prosjektteatrets søken etter en mer fleksibel modell som kunne ta innover seg et estetisk landskap i stadig endring, hvor det nettopp var fokus på det 'nyskapende' som var et sentralt kvalitetskriterium.

4.5.4 Gruppeteatret videreført i nye og gamle konstellasjoner

I dette delkapittelet viser jeg hvordan det norske politiske gruppeteatret blir videreført i nye konstellasjoner etter avviklingen av Nationaltheatrets oppsøkende teater, Perleporten Teatergruppe, Tramteatret og Hålogaland Teaters allmannamodell. Slik jeg har drøftet i kapittelet 4.5.2 «De politiske gruppeteatrene 'som ble vekk'», skjedde dette i løpet av 1980-tallet. Ved avviklingen deres kan det virke som koblingene mellom et politisk meningsinnhold og bruken av kollektive arbeidsmetoder forsvant i Norge. Imidlertid er det et felt hvor tankegangen fra det politiske gruppeteatret fortsatt er i anvendelse, og det er innenfor dramapedagogikken. Mye tyder på at den norske dramapedagogikken både har bidratt til å innføre ideer fra nordiske (politiske) gruppeteatre i Norge, i tillegg til at dramapedagogikken fortsatt har opprettholdt den politiske gruppeteatertenkningen i Norge.

Nils Braanaas er en av pionerne innenfor norsk dramapedagogikk. Han var særlig inspirert av de politiske gruppeteatrenes arbeid som dramapedagog, og han har hatt stor innflytelse gjennom sin undervisning av teater- og dramapedagoger på 1960- og -1970 tallet (Bernhardsen, 2011: 28). I *Dramapedagogisk historie og teori* (1999) skriver Braanaas at: «Det var da gruppeteatrene på 70-tallet begynte å spre sine erfaringer at dramapedagogikken kom i forbindelse med nye synsmåter, metoder og teknikker i teaterkunsten» (Braanaas, 1999: 102). Det er særlig øvelseshåndbøker utgitt av Christianshavnsgruppen i København, *Gruppedramatik og gruppeterapi* (1971), Narregruppen fra Stockholm med deres *Narrenövingar* (1971) og Martha Vestlin fra Friteatern, med sin utgivelse *Teater. Skapande dramatik* (1973), som var viktige for utformingen av den norske dramapedagogikken på 1970-tallet. Braanaas hevder at de tre utgivelsene gir et godt bilde på særtrekkene ved gruppeteatrene:

[O]pprøret mot institusjonsteatret, interessen for oppsøkende teatervirksomhet, reduksjon av forfatterens og regissørens rolle i teaterproduksjonen, den radikale politiske målsettingen – og sist, men ikke minst det nye øvelsesmaterialet og det kollektive teaterdemokratiet som en form for ny livstil. (Braanaas, 1999: 102)

Det var gruppeteatrenes kobling mellom et samfunnsengasjert innhold og en individuell frigjøring, samt øvelser i gruppedynamiske prosesser, som var basis for å arbeide som et kollektiv (Braanaas, 1999: 103). I tillegg til påvirkningen fra de nordiske politiske

gruppeteatrene, har dramapedagogikken i Norge blitt påvirket av den britiske dramapedagogiske tradisjonen (Braanaas, 1999: 201).

I Storbritannia var dramapedagogikken forbundet med den alternative teaterbevegelsen som sprang ut på 1960- og 1970-tallet (Oddey, 1994: 4). Denne bevegelsen har en del likhetstrekk med utbredelsen av frie grupper i Norge. Imidlertid er betydningen av det nordiske begrepet *gruppeteater* en litt annen sammenliknet med metodene og begrepene den britiske, alternative teaterbevegelsen bruker. I Storbritannia er det ikke organisasjonsmodellen som gir navn til en teatersjanger; isteden betegnes alt teater som produseres ut fra kollektive prinsipper som 'devising theatre'. Ifølge Deirdre Heddon og Jane Milling i boken *Devising Performance* (2006) omhandler 'devising theatre' en «process of creating performance from scratch, by the group, without a pre-existing script» (Heddon og Milling, 2006: 3). Dermed blir begrepet 'devising theatre' prosessuelt. Slik jeg nevner i kapittel 4.2, «Kollektive former i teatret», kan det norske ordet 'gruppeteater' forstås som et situasjonsbetinget uttrykk, mens det engelske ordet 'devising theatre' er et verb, og dermed i større grad henviser til prosessen med å lage teater fremfor selve situasjonen det er å være en gruppe eller et skuespillerkollektiv.

Ved at 'devising theatre' kan anses å peke på teaterprosesser heller enn teatersituasjoner, har bruken av 'devising theatre' hatt en litt annen historisk utvikling enn i Norge. Det er derfor interessant å se at der hvor gruppeteatret i Norge er blitt betegnet som et situasjonsbestemt estetisk uttrykk, er 'devising theatre' i betydningen arbeidsprosess fortsatt stadig benyttet innenfor britisk samtidsteater (Heddon og Milling, 2006: 192).

Alison Oddey redegjør for hvordan de kollektive prosessene har utviklet seg i britisk kontekst i boken *Devising Theatre a Practical and Theoretical Handbook* (1994). Hun hevder at 'devising theatre' er en metode som står i opposisjon og utgjør et alternativ til «the dominant literary theatre tradition, which is the conventionally accepted form of theatre dominant by the often patriarchal, hierarchical relationship of playwright and director» (Oddey, 1994: 3). En slik motstand overfor den litterære teatertradisjonen kommer til uttrykk innenfor mange ulike teatergrupper og gruppekonstellasjoner, som innehar vidt forskjellige estetiske uttrykk. Oddey nevner grupper som The People Show,

Trestle Theatre, Belgrade Theatre-in-Education Company, Red Ladder og Welfare State International. De nevnte gruppene har et scenisk og estetisk mangfold som Oddey beskriver som:

Their work includes experimental visual performances integrating various art forms, physical mask theatre, participatory theatre-in-education programs [...] and celebratory, community-based large-scale spectacles or site-specific theatrical events. (Oddey, 1994: 2)

De nevnte gruppenes sceniske uttrykk strekker seg utover den estetikken som er blitt definert til å tilhøre de norske gruppeteatrene. En eksperimentell og visuell tilnærming til teatret har i norsk kontekst i særlig grad blitt tilskrevet prosjektteatret. Oddey bekrefter dette inntrykket når hun skriver at begrepet 'devising theatre' ikke kan knyttes til teaterkollektiver alene, men også kan omfatte en soloartist i samarbeid med andre kunstnere (Oddey, 1994: 3).

Forced Entertainment er et engelsk teaterkompani som er kjent for å kombinere 'devising theatre' som arbeidsmetode med en ikke-hierarkisk og likestilt dramaturgi. Deres regissør Tim Etchell beskriver hvordan de benytter seg av 'devising theatre' som «a mode of practice» med en struktur som tillater at de ulike aktørens innspill, visjoner, sensibilitet og intensjoner kan blande seg i det sceniske uttrykket (Etchells i: Heddon og Milling, 2006: 192). Dermed kan vi forstå 'devising theatre' som et begrep som omfatter både gruppeteatre og grupper med en estetikk som i Norge har blitt knyttet til prosjektteatret, hvor det er et visuelt og tværkunstnerisk uttrykk som vektlegges.

I norsk sammenheng kan et slikt prosessuelt begrep som ligner på begrepet 'devising theatre' knyttes til den dramapedagogiske termen «fra idé til forestilling», som særlig er blitt benyttet innenfor studieretningen musikk, dans og drama ved norske videregående skoler (Brodersen, 1995: 121). I tillegg har Torunn Kjølner benyttet begrepet 'devising theatre' mer direkte i en eksperimentell dramapedagogisk undervisning ved Århus Universitet i Danmark, og ved Akademi for Scenekunst i Fredrikstad (HiØ), der forbildene i stor grad er teatergrupper som Forced Entertainment (Kjølner, 2001: 77).

Hvis vi konsentrerer oss om teatergrupper i Norge som har benyttet lignende spillstrategier som Forced Entertainment, er det nærliggende å nevne Baktruppen, et av de mest

profilerte prosjektteatrene i Norge på slutten av 1980-tallet og frem til 2000-tallet. Camilla Eeg-Tverbak beskriver Baktruppens spillmetoder i artikkelen «Play as a Performative Act in the Work of Baktruppen (21st Century)» (2009):

[T]he troupe's working method is characterized by putting on the table thoughts and ideas about 'everything under the sun'. Apparently, these concepts serve as a pool of material that becomes more or less multifaceted collage. (Eeg-Tverbak, 2009: 69)

Baktruppen har en tydelig kollektiv og prosessuell tilnærming til scenetekstarbeidet som på enkelte måter kan minne om Perleporten Teatergruppes arbeidsmetoder. I artikkelen «Visual Performance og Prosjektteater i Skandinavia/Visual Performance and Project-Theatre in Scandinavia» beskriver Knut Ove Arntzen Baktruppen som et prosjektteater som arbeider i spennet mellom visuell dramaturgi og tekstlandskap (Arntzen, 1990: 16). Imidlertid betegner Arntzen Baktruppen som et prosjektteater på bakgrunn av deres visuelle og likestilte dramaturgi, og ikke i tilknytning til organisasjonsmodellen deres (Arntzen, 1990: 16).

Som nevnt i forrige hovedavsnitt redegjør Anne-Britt Gran for hvordan prosjektorganisering kan føre til en hierarkisk styrt arbeidsprosess. Det er imidlertid viktig å påpeke at Gran skiller mellom organisasjonsmodellen 'prosjektteater' og det estetiske uttrykket som prosjektteatrene på 1980- og 1990-tallet omfattet; den visuelle og likestilte dramaturgien. Hun betegner sistnevnte som 'performanceteater'. Dette begrepet kan innbefatte prosjektteater som organisasjonsmodell, men behøver ikke å gjøre det (Gran, 1996: 22).

I forbindelse med Baktruppen kan mye tyde på at det er det sistnevnte begrepet som er mest dekkende, særlig med tanke på at Baktruppen har bestått av en stor kjernegruppe med kunstnere som har arbeidet kollektivt sammen fra prosjekt til prosjekt. Arntzen utdyper Baktruppens arbeidsmetoder i artikkelen «Baktruppen Going Beyond Aesthetics Towards a Space for Living: An Essay on Baktruppen's First Decade 1986-1996/97» (2009). Der hevder han at Baktruppen arbeidet verkstedsbasert med ikke-hierarkiske arbeidsmetoder (Arntzen, 2009: 27).

Det er dermed klart at det ikke nødvendigvis er noen motsetning mellom grupper som betegnes som prosjektteater og bruken av ikke hierarkiske-arbeidsmetoder slik som 'devising theatre'. Performancegrupper slik som Baktruppen bidrar dermed til å videreføre bruken av demokratiske og kollektive arbeidsformer i teateret; arbeidsformer som i norsk kontekst i særlig grad har blitt tilknyttet gruppeteatrene.

Dessuten anså Baktruppen seg også som en politisk teatergruppe. I et informasjonsark om gruppen beskriver de sin politiske estetikk slik: «Baktruppen mener at teater er politisk underholdning. Med røtter i fransk teori og tysk praksis, formidler vi norsk kulturarv; som et motstykke til den kulturpessimismen som brer seg ellers i Europa» (Baktruppen, uå). Imidlertid, slik jeg viser til innledningsvis i avhandlingen, i samtalen jeg hadde med Trine Falck, så står Baktruppens forståelse av politikk i kontrast til de politiske gruppeteatrenes politiske syn.²² I det forannevnte informasjonsarket skriver Baktruppen at deres politiske synsmåte er influert av «postmoderne kjernebegreper - som tilfeldighet, fragmentering, eklektisme» (Baktruppen, i: Sceneweb.no, 2020). Som nevnt i innledningen var Falcks politiske ståsted informert av oljekrisen, høyrebølgen og Berlinmurens fall. I et slikt klima mente hun at det ikke var mulig å beholde troen på 68-ernes sosialistiske og kommunistiske utopier. For Falcks generasjon av scenekunstnere ble derfor ironien et viktig virkemiddel, sammen med en fragmentarisk og eklektisk dramaturgi (Baktruppen, i: Sceneweb.no, 2020). Regissøren Kai Johnsen beskriver denne estetiske vendingen som Baktruppen var en del av i sin artikkel «Prosjektteatret – en simultan og likestilt dramaturgi» (1991). Johnsen innleder sin artikkel med et sitat fra scenekunstgruppen Needcompany, de beskriver sitt politisk-estetiske syn slik: «I en tid da vitenskap, filosofi og religion er blandet sammen til forvirring, holder kunsten bare ut fordi den finner grunner til sin eksistens i denne forvirringen» (Needcompany i Johnsen, 1991: 243). Både Baktruppen og Needcompany kan ses i sammenheng med kunstretningen «Kleinkunst» og «small is beautiful»; kunstbevegelser som bevisst søkte seg bort fra det politisk skråsikre og agiterende, bort fra de store politiske utopiene og over til de små uttrykkene, til et tvilende uttrykk (Arntzen, 2018; Arntzen, 1991: 171; Johnsen, 1991: 243-244).

²² Trine Falck var medlem av Baktruppen fra 1988-2011. Baktruppen i Sceneweb.no. Hentet den 31. august 2020 fra <https://sceneweb.no/nb/organisation/2934/Baktruppen-1986-1-1>

Dermed er det klart at prosjektteatre slik som Baktruppen, til tross for at de har videreført en kollektiv arbeidsmåte, ikke deler det samme politisk-estetiske uttrykket som sine forgjengere. Derfor må begrepet 'gruppeteater', og spesielt begrepet om et 'politisk gruppeteater', ses som en situasjon og et tidsbestemt uttrykk i norsk forstand, da de gruppene som omtalte seg som politiske gruppeteatre ikke lenger er aktive. Dessuten ble det skapt et politisk-estetisk brudd mellom de politiske gruppeteatrene og den påfølgende generasjonen av scenekunstnere, da de to generasjonene ikke delte de samme politiske horisontene.

Imidlertid betyr ikke dette at det politiske teatret er et tidsbestemt uttrykk i seg selv. Slik jeg argumenterer for i min artikkel (3): «Dokumentarteater, Hyperteater og hverdags-eksperter: i norsk politisk teater» (2018), er det politiske teateret et gjentakende fenomen. I artikkelen viser jeg til Claire Bishop og Derek Pagets teorier om at den politiske (agiterende) kunsten og teateret står i en 'brutt tradisjon' («broken tradition»). Ifølge både Bishop og Paget har en særlig politisk kunst (gjen)oppstått i tider med politiske kriser, slik man kunne se i forbindelse med både den russiske revolusjon, i etterkant av 1968, og sist i forbindelse med den økonomiske krisen i 2008/2009 (Paget, 2010: 73; Bishop, 2012: 3).

En lignende diakron historieforståelse deles av gjesteredaktøren av *Peripertis* utgave *Dokumentarisme* (2014), Janicke Branth. Hun bruker begrepet den «tredje generasjon av scenisk dokumentarisme» om det (politiske) dokumentarteateret på 2000-tallet (Branth, 2014: 6). I samme nummer skriver Jens C. L. Led i artikkelen «Kapitalismekritiske teaterdokumentarismer» (2014) at:

[D]ele af samtidsteatrets dokumentarisme er nært beslægtet med Piscators projekt, og at iagttagelsen af samtidsteatret kan kvalificeres ved at bruge Piscators blik. Det gælder både konkrete, teateræstetiske metoder, navnlig brugen af dokumentariske indslag, og det gælder selve kernen i hans "politiske teater", nemlig tanken, at teater kan være en afgørende kraft i en omfattende samfundsændring. (Led, 2014: 11)

Selv om Led skriver fra en tysk kontekst og det tyske samtidsteatret, kan det se ut til at lignende politiske prosjekter kan antydes for de norske teaterdokumentaristene på 2010-tallet.

I min artikkel (3) deler jeg Branth's og Leds syn på det politiske dokumentarteateret i samtiden. I artikkelen viser jeg hvordan det norske dokumentarteateret kan forstås som en politisk teatertradisjon som har gjenoppstått i tre ulike perioder (1930-, 1970- og 2010-tallet). For sistnevnte periode på 2010-tallet viser jeg til Morten Traavik's kunstprosjekt *Århundrets rettssak* fra 2017 som et eksempel på et ny-politisk teater i Norge. Jeg hevder at Traavik's scenekunstprosjekt kan ses i sammenheng med den tredje bølgen av dokumentarteater i Norden som oppstod på 2000- og 2010-tallet (Watson, 2018). Av andre viktige regissører innenfor den tredje bølgen av norsk politisk dokumentarteater kan Tore Vagn Lid, Amund Sjølie Sveen og Pia Maria Roll nevnes.

4.6 Det nye politiske teatret

I dette delkapittelet vil jeg se på det ideologiske bakteppet for den nye bølgen av politisk teater, før jeg kommer nærmere inn på ulike politisk-estetiske virkemidler i forestillingene *Nordting* og *Ways of Seeing*.

Slik jeg viser avslutningsvis i forrige kapittel og i min tredje artikkel, kan det nye politiske teatret forstås som et ny-dokumentarisk teater. Den britiske teaterviteren Derek Paget skriver i sin artikkel «The ‘Broken Tradition’ of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance» (2009) at det er en tydelig sammenheng mellom et politisk teater og et dokumentarisk teater:

Oppositional theatre, whenever and wherever it comes to the fore, tends to directly confront the political circumstances within which it is located – content and form overdetermined by those circumstances. Facts and information often being at a premium at such times, documentary forms tend to flourish. (Paget, 2009: 224)

Videre hevder Paget at det politiske og sosialt engasjerte teater har oppstått i bølger, i tider med særlig stor sosial uro og ofte med støtte i politiske bevegelser (Paget, 2010: 173). Han definerer de tre ulike bølgene slik:

1. bølge: Arbeiderteaterbevegelsen på 1930-tallet.
2. bølge: Agit-Prop og de politiske gruppeteatrene som oppstod i kjølvannet av mai 1968-opprøret i Paris.
3. bølge: Kunstaktivistiske grupper (artivism) som oppstod på 2000-tallet etter invasjonen av Irak (2002) og finanskrisen (2007) (Paget, 2010: 173).

Jeg har tidligere vist at det ikke er tale om at det politiske dokumentarteateret står i en helhetlig tradisjon, hvor den ene bølgen sømløst avløser den neste. Slik Paget poengterer står hver bølge i diskontinuitet til den forrige. I min artikkel (3) tar jeg utgangspunkt i Pagets diskontinuitetsteori, og argumenterer for at en slik diskontinuitet i det politiske (dokumentar)teatret både gir fordeler og ulemper. Ifølge Paget kan det være fordelaktig for det politiske dokumentarteateret å stå i diskontinuitet, for da kan det virke som det oppstår som en ny form hver gang, mens en særlig ulempe samtidig er hvordan en slik diskontinuitet fører til at aktørene blir avskåret fra sin egen historie (Paget, 2010: 173). Som jeg demonstrerer i artikkel (3) skjer det et slikt brudd innenfor det norske politiske dokumentarteateret på 1970-tallet. Dette gjaldt spesielt Hålogaland Teaters produksjoner

som søkte å sette det dokumentariske materialet inn i en fiksjon, samtidig som de fjernet de episke trekkene, da særlig bruken av underliggjøring, fra produksjonene sine (Watson, 2017: 150).

En slik tilnærming til dokumentarisk teater står i skarp kontrast til dokumentarteateret slik det ble utviklet av Erwin Piscator på 1920- og 1930-tallet. Ifølge Elin Nesje Vestli i artikkelen «Dokumentarisk Teater» i *Teater og Filmleksikonet* (1991) blir det dokumentariske materialet i Piscator-tradisjonen brukt «direkte, i form av sitater med eller uten sitatmarkeringer og kildehenvisninger, slik at det øver strukturell innflytelse på den komposisjonelle dramaturgien» (Vestli, 1991: 131). Vestli legger montasjen til grunn når hun skal definere hva som kan kalles dokumentarteater. Hun skriver at: «Drama som bruker autentisk materiale som utgangspunkt, men ikke strukturelt innarbeider det i teksten, faller dermed utenfor genren» (Vestli, 1991: 131). Det er på bakgrunn av denne definisjonen at Vestli i 1991 kunne hevde at «dokumentarteatret hadde forlatt norske scener fra begynnelsen av 1970-årene» (Vestli, 1991: 132).

Dermed er det tydelig at det er tale om et formbrudd mellom 1920-tallets tyske politiske teater og 1970-tallets norske politiske teater. Selv om de begge benytter seg av «autentisk» materiale og dokumenter som utgangspunkt, valgte for eksempel Piscator og Hålogaland Teater ulik form på oppsettingene sine.

Formbruddet mellom det norske politiske dokumentarteateret opp mot det vesttyske teateret på samme tid, blir dessuten ytterligere forsterket. Dette skyldtes Piscators hjemkomst til Vest-Tyskland på 1950-tallet, etter flere års eksil i Sovjet, Frankrike og USA (1931-1951). Piscator skapte en kontinuitet i Vest-Tyskland i kraft av sin videreføring av montasjen og episke trekk til den nye generasjonen av dokumentarteaterskapere (Vestli, 1991: 131-132).²³

I kapittel 4.4 behandler jeg beveggrunnene for de norske gruppeteatrenes valg av estetikk, som kan ses i relasjon til Pagets diskontinuitetsteori. I mangel på en «norsk Piscator» søkte

²³ De mest kjente navn innenfor 1970-tallets bølge av tyskspråklig dokumentarteater er Heinar Kipparth, Peter Weiss og Tankred Dorst.

gruppeteatrene til ulike politisk-estetiske forbilder når de skulle skape sitt politiske teater. Hålogaland Teater hadde funnet sin mentor i Rudi Penka fra Øst-Tyskland. Dermed blir Piscator og hans innflytelse på yngre dramatikere og regissører i Vest-Tyskland et av de få unntakene som bekrefter regelen om at det politiske teateret som oftest står i en brutt tradisjon.

På liknende vis peker Led i artikkelen «Kapitalismekritiske teaterdokumentarismer» (2014) på at den nyliberale politikken som ble konsolidert etter Berlinmurens fall i 1989, også har ført til et politisk klima som har gitt et smalt rom for å skape opposisjonelt politisk teater (Led, 2014: 11). Den endrede verdensordenen etter Sovjetunionens oppløsning har bidratt til et nytt brudd mellom den forrige perioden av politisk teater og den nåværende.

I mine nærstudier av de norske politiske gruppeteatrene har jeg stadfestet opphøret av de politiske gruppeteatrene til året 1986. Slik jeg tidligere har vist, var det ikke før på 1990-tallet at en endring i Kulturrådets bevilgningsmodell skulle føre til at gruppeteateret per se, ble rammet.

Det ideologiske bakteppet for denne endringen beskriver litteraturviter Gisle Selnes i kronikken «Hvem er redd for Slavoj Žižek?» (2019) som den «anti-ideologiske ideologien», en ideologi som har bidratt til å skape et politisk klima hvor det ikke lenger er:

[T]illatelig å holde seg med en positiv visjon om et nytt og bedre samfunn. Man skal akseptere verden som den er, være kynisk, resignert og «faktaorientert», siden ethvert oppriktig forsøk på radikal endring med stor sannsynlighet vil komme til å gi etter for den totalitære fristelsen. (Selnes, 2019)

Den nyliberale politikken er en sammensmelting av liberalt demokratisk tankegods og frimarkedskapitalisme. Ifølge Selnes har Margaret Thatcher beredd grunnen for den anti-ideologiske ideologen, mens Tony Blair har videreført den med sitt «post-ideologiske» tredje venstre-prosjekt (Selnes, 2019).

Imidlertid finnes det små «lommer» av frihet innenfor den nyliberale verdensorden. En slik «lomme» viser blant annet Led til. Han hevder at de ikke-kommersielle teatrene i Tyskland har tilbudt «et rum, hvor samfundsforhold kan kritiseres frit, og hvor mulige alternativer

kan foreslås» (Led, 2014: 12), og viser til at Volksbühne under Frank Castorf (1992-2015) har vært et slikt fritt rom. Castorf har på denne måten bidratt til å gi rom for et politisk opposisjonelt teater, både gjennom egenproduserte oppsetninger og gjennom sin kuratering av eksterne produksjoner.

Når Led skal beskrive det spesifikke politiske ved det dokumentariske teateret i Tyskland på 2000-tallet, viser han til en syklisk tendens. Han hevder at samtidsteatrets dokumentarisme er nært beslektet med Piscators politiske teaterprosjekt:

Det gjelder både konkrete, teateræstetiske metoder, navnlig brugen af dokumentariske indslag, og det gjelder selve kernen i hans "politiske teater", nemlig tanken, at teater kan være en afgørende kraft i en omfattende samfundsændring. (Led, 2014: 11)

Ifølge Led er det altså tale om flere berøringspunkter mellom samtidens dokumentariske teater og Piscators teater, både i form av virkemiddelbruk og i intensjon. I det følgende vil jeg drøfte særtrekk og virkemiddelbruk i den tredje bølgen av dokumentarteater. I det siste kapitlet vil jeg fokusere på de to forestillingene *Nordting* (2014) av Amund Sjølie Sveen og *Ways of Seeing* (2018) av Pia Maria Roll. Felles for begge produksjonene er at initiativtakerne arbeider innenfor det frie scenekunstheltet, at de benytter seg av prosjektteaterformatet og at begge oppsettingene kan regnes som dokumentarteater. Ved å sammenligne de to produksjonenes virkemiddelbruk, dramaturgi og politisk-estetiske strategier, søker jeg å si noe om estetikk og virkemiddelbruk innenfor samtidens politiske dokumentarteater i Norge.

4.6.1 Fiksjon og autentisitet i dokumentariske teaterpraksiser på 2000-tallet

For å definere hva dokumentarisk teater er i dag, vil jeg sammenligne med Elin Nesje Vestlis definisjon av dokumentarteatret på 1920-tallet. Ifølge Vestli i artikkelen «Dokumentarisk teater» i *Kunnskapsforlagets Teater og Filmleksikon* (1991) kan det dokumentariske teateret betegnes som et teater som tar i bruk «empiriske fakta som belegges ved hjelp av autentisk dokumentasjon, i form av skriftlig, visuelt materiale» (Vestli, 1991: 130).

Det dokumentariske teateret på 2000-tallet benytter seg også av dokumenter i skriftlig og i visuell form, men i tillegg har det kommet et nytt dokumentarisk element – nemlig bruken av dokumentariske aktører på scenen.

I artikkel (3) fremhever jeg at «ikke-skuespillere» i det dokumentariske teateret ofte kalles hverdags-eksperter, da disse aktørene blir benyttet i oppsettingene i kraft av sin nærhet til den tematikken som tas opp (Watson, 2018: 142). Ikke-skuespillere kan være eksperter på et felt, eller personer som er særlig berørt av tematikken som behandles, enten som vitner, pårørende, talspersoner eller offentlige representanter (Diederichsen i: Dreysse, 2008: 159).

En slik forståelse av «ikke-skuespillere» finner vi særlig igjen hos det tyske kompaniet Rimini Protokoll, som har vært drivende i utviklingen av teater med ikke-skuespillere, og har utviklet begrepet 'hverdags-eksperter'. I Rimini Protokolls produksjoner blir aktørene valgt ut på bakgrunn av sin ekspertise innenfor det feltet som kompaniet ønsker å lage en performativ undersøkelse av. Begrepet 'hverdags-eksperter' relateres dermed til kompaniets dramaturgiske konsept, et konsept som fokuserer på å erstatte fiksjon med «material as subject matter» (Behrendt, 2008: 65). Pia Maria Roll har et lignende fokus i sine produksjoner, men hun benytter seg heller av begrepet 'dokumentariske aktører' når hun skal beskrive dem som står på scenen i dokumentarteaterforestillingerne hennes.

I en samtale jeg hadde med Pia Maria Roll i forbindelse med den forrige forestillingen hennes *Nå Løper vi* (2016) ved Teaterfestivalen i Fjaler, fortalte Roll om hvorfor hun er

særlig interessert i å arbeide med 'dokumentariske aktører'. For henne handler det om hvordan aktørens opplevelser, kunnskap og erfaringer har satt sine spor i kroppsuttrykk og stemmebruk:

Det handler om språket som den dokumentariske aktøren har [...] At i et menneske, når det forsøker å kommunisere så kan du lese et helt liv, du kan se på kroppsspråket og tonefallet, måten en formulerer seg på – hva som har fungert når du var to år [...] Det sitter igjen i kroppen og stemmen. (Roll, 2016)

Det blir dermed en kroppsliggjøring av aktørens levde erfaringer som fremvises på scenen. De 'dokumentariske aktørene' gjenforteller egne minner. Det kan handle om konkrete hendelser, men også om minner av de følelsene de hadde i tilknytning til hendelsene. Dermed gjenforteller aktørene historiene sine på en nyansert måte, med et detaljert kroppsspråk som for en profesjonell skuespiller er vanskelig å kunne reproducere (Roll, 2016).

Ann-Sofie Estrup Bertelsen beskriver i artikkelen «En etisk autentisitet?» (2018) at ved å bruke ikke-skuespillere på scenen, vises 'arkivet' direkte på scenen (Bertelsen, 2018: 110). Ved at det ikke kun benyttes skriftlige og visuelle dokumenter, men også autentiske aktører som står på scenen som seg selv og gir direkte vitnesbyrd om egenopplevde hendelser og erfaringer, kan vi si at innenfor den tredje bølgen av dokumentarisk teater skjer det en dobling av autentisk materiale på scenen.

Dokumentarteatret på 2000-tallet søker på denne måten å nærme seg «virkeligheten», og å skape et *virkelighetsteater*. Det er nettopp denne benevnelsen som ofte benyttes om teater som anvender dokumentariske aktører på scenen. Henriette Vedel skriver i sin Spéciale (master) i dramaturgi «Virkelighetsteatret – og teatermediets potentiale som formidler af virkelighedsiaagttagelser» (2010) at 'virkelighetsteatret' er et teater som «er baseret på – konkrete, reelle begivenheder, aktuelle forhold i samfundet, (og/eller) konkrete, reelle personers historier» (Vedel, 2010: 29).

Imidlertid iscenesetter ikke 'virkelighetsteateret' kun et autentisk materiale på scenen. Blant annet fremhever Bertelsen hvordan virkelighetsteateret bevisst leker seg med fiksjonselementer i oppsettingene for å skape en kontrast til det autentiske materialet.

Hun kaller det for en oppbygging og avvikling av illusjon og autentisitet (Bertelsen, 2018: 109). Bertelsen poengterer behovet for å skape slike kontraster i virkelighetsteateret ved hjelp av Anne-Britt Grans sitat: «Authenticity is a popular thing to stage, which is a paradox since authenticity is also seen as the unstageable, the untouched and the real (thing)» (Gran, 2010: 22). Gran påpeker i dette sitatet at autentisitet oppfattes som noe uberørt. Bertelsen tolker Grans autentisitetsparadoks dit hen at det skjer en transformasjon i publikums oppfattelse av det autentiske materialet når det iscenesettes, fordi det autentiske materialet mister sin karakter som noe uberørt idet materialet reproduseres. Ifølge Bertelsen er det derfor virkelighetsteateret søker å skape tydelige brudd mellom hva som er fiksjon og hva som er autentisk, for på denne måten å kunne skape nettopp en illusjon av autentisitet på scenen (Bertelsen, 2018: 101).

Erik Exe Christoffersen beskriver dette vekselspillet mellom autentisitet og fiksjon i virkelighetsteateret i sin artikkel «Make it real» (2018a). Han er opptatt av de danske borgerscenene, og deres bruk av ikke-skuespillere. I deres spill vektlegges det at aktørene skal «være sig selv, troværdige og autentiske, og de skal fortælle deres egen historie» (Christoffersen, 2018a: 16). Imidlertid påpeker Christoffersen at de dokumentariske aktørene likevel er del av en scenisk fiksjon, som han beskriver som en «fiktionalisering uden en egentlig dramatisk fiktion men med en fiktionaliserende retorisk strategi» (Christoffersen, 2018a: 15).

Det er særlig for å bygge bro mellom de dokumentariske aktørenes personlige og enkeltstående historier og et større allment perspektiv, at det benyttes ulike former for «fiksjoniserende» dramaturgiske strategier. Christoffersen påpeker spesielt hvordan borgerscenene og teaterkompanier som Fix&Foxy benytter seg av ulike kunstreferanser som rammeverk for iscenesettelsen av aktørenes personlige historier, slik som i *Pretty Woman* (2008) av Fix&Foxy, hvor Hollywoodfilmen med samme navn ble brukt som et rammeverk når virkelige gateprostituerte ble invitert opp på scenen (Christoffersen, 2018b: 71). I virkelighetsteateret er det altså en bevisst bruk av 'fiksjoniserende' grep for å formidle det autentiske dokumentariske materialet. Imidlertid er det slik Christoffersen peker på, tale om et *retorisk* rammeverk, hvor det er tydelig at selve det autentiske materialet ikke er fiksjon, men kun formidles via 'fiksjoniserende' strategier.

4.6.2 Mediestrategier i dokumentarteateret

En annen måte å bringe «virkeligheten» inn på scenen, er slik Morten Traavik gjør når han bruker teateret som en plattform for å iscenesette et saksfelt som om det er en nyhetssak. Traavik kaller denne formen for teater for *hyperteater* – og i likhet med eksempelvis *hypertekst* og *hyperlenker*, eksisterer samtlige *hyper*-former på flere plan samtidig. For *hyperteatret* sin del, påpeker Traavik at det som skjer i selve teatersalen kun er en del av et større prosjekt. Det virkelige og levende *hyperteateret* tar plass «in the all-encompassing reality outside and beyond these art(ificial) confines» (Traavik, 2017). For Traavik er det altså viktig at selve teaterforestillingen ikke skal betraktes som en separat enhet, men knyttes sammen med andre hendelser utenfor teatersalen. For å oppnå dette har Traavik en bevisst mediestrategi i tilknytning til de oppsettingene og installasjonene han skaper, og det er gjennom media han søker å skape tilstøtende hendelser. I artikkel (3) skriver jeg mer om Traaviks forestilling *Århundrets rettsak* (2017) hvor han spesielt benyttet seg av *hyperteateret* som metode (Watson, 2018: 146). I forbindelse med denne forestillingen brukte Traavik en bevisst, provokativ mediestrategi for å fange interessen til media. Ifølge Therese Bjørneboe kunne *Århundrets rettsak* ses som en «utvidet Dagsnytt atten-debatt» (Bjørneboe, 2017: 37). Bjørneboe trekker frem at forestillingen var dramaturgisk lagt opp som en rettsak med en «tredelt struktur, hvor første dag var satt av til aktor og vitnene hans, den andre til forsvaret, og tredje til avstemningen, eller dommen» (Bjørneboe, 2017: 37). Denne strukturen, sammen med Traaviks mediestrategi førte til at pressen fulgte forestillingen dag for dag som om det var en nyhetssak.

Dermed gis forestillingen et liv utover det øyeblikket den spilles, samtidig som den når ut til en større krets enn kun det spesifikke publikummet som har mulighet til å sitte i teatersalen. I Traaviks *hyperteater* er media hans medhjelpere fordi de formidler budskapet slik at Traavik kan nå ut til dem som i utgangspunktet ikke ville satt sine bein i hans teater. Personer med makt, for eksempel politikere og næringslivstopper, er et publikum Traavik i særdeleshet ønsker å ramme og få reaksjoner fra. Dermed blir *hyperteateret* et teater som trer inn i den offentlige debatten, og utgjør en aktør som kan spille en politisk rolle.

Et annet type teatralt uttrykk hvor det også benyttes en bevisst provokativ mediestrategi, er i de ulike kunstaksjonene (artivism) til The Yes Men. Kunstnerduoen Andy Bichlbaum og Mike Bonanno produserer ulike «etiske bløffer» (*public hoax*) hvor målet er å fremprovosere en reaksjon fra ansvarlige myndigheter og multinasjonale selskaper. Miriam Felton-Dansky kaller slike aksjoner for «viral performance», hvor kunstnere benytter seg av ny teknologi for å iscenesette politiske provokasjoner i form av «public hoaxes» (Felton-Dansky, 2012: 120). Jim Davis skriver at den «etiske bløffen» i vår samtid kan ses som en praksis av 'usynlig teater' med en etisk dimensjon (Davis, 2013: 3). Som et utgangspunkt for kampanjene sine oppretter The Yes Men ulike falske PR-nettsider for multinasjonale selskaper, og gjennom disse nettsidene får de kontakt med ulike interessenter; som konferanseorganisatorer og journalister (Veldstra, 2010: 140). Kunstnerduoen benytter seg deretter av konferansene og nyhetskanalene som en plattform for å iscenesette sitt etiske 'usynlige teater'.

Den mest kjente av The Yes Mens bløffer ble iscenesatt i 2004, i forbindelse med 20-års jubileet for Bhopal-ulykken. Duoen hadde opprettet en falsk nettside hvor de gav seg ut for å være talspersoner for Dow Chemicals, hvorpå de ble kontaktet av det britiske fjernsynsselskapet BBC. The Yes Men fikk dermed mulighet til å iscenesette sin «kunstnerisk-etiske bløff» gjennom et anerkjent mediehus. Talspersonen «Jude Finisterra» kunne formidle Dow Chemicals' uforbeholdne beklagelse for utslippet fra sprøytemiddelfabrikken i Bhopal i India, der 3787 mennesker omkom i 1984 (Veldstra, 2010: 139). Bichlbaum og Bonanno gav også lovnad om full økonomisk kompensasjon og oppreisning til de gjenlevende og pårørende av de omkomne i Bhopal (Veldstra, 2010: 140).

Til tross for at The Yes Mens «etiske bløff» ble avslørt etter bare noen timer, hadde kunstnerduoen oppnådd et av målene sine; nemlig å få satt søkelys på multinasjonale selskapers manglende evne til å ta ansvar. Dessuten bidro Bichlbaum og Bonanno til å skape et håp om en reell samfunnsendring, og et mulighetsrom for etisk refleksjon gjennom å iscenesette en *mulig* sannhet. The Yes Men presenterer altså en fiksjon som om den var en virkelig hendelse.

Pia Maria Roll i samarbeid med Marius von der Fehr, har ved flere anledninger benyttet seg av *hyperteater* og «viral hoax» som virkemiddel for å nå utover teatersalen med sitt budskap. En av de meste kjente produksjonene som anvendte slike strategier var videoinstallasjonen *Nationaltheatret beklager/NationalApology* (2016) (Nationaltheatret beklager, 2016). Roll og Fehr skapte en fiktiv hendelse, hvor en skuespiller utgav seg for å være Nationaltheatrets offisielle talsperson. I videoen kommer «Gjertrud Synge» med en beklagelse for teatrets samarbeid med det israelske Nationaltheatret Habima. I likhet med *The Yes Men*, søkte Roll og Fehr at beklagelsen skulle oppfattes som reell. Da videoen først ble publisert på nett, på YouTube og i Morgenbladet, ble den faktisk oppfattet som en virkelig beklagelse fra Nationaltheatrets side. Det tok omtrent 24 timer før «bløffen» ble oppdaget. På de 24 timene hadde videoinstallasjonen allerede klart å skape en mediestorm, samt sterke reaksjoner fra israelsk hold. Intensjonen med videoinstallasjonen var nettopp å skape debatt rundt Nationaltheatrets samarbeid med Habima, og da særlig i forbindelse med at Habima er et turnerende teater som også spiller på de okkuperte palestinske områdene (Nationaltheatret beklager, 2016).

Amund Sjølie Sveen benytter seg også av provokasjoner gjennom media i sine forestillinger, hvor elementer av *hyperteater* og «viral hoax» benyttes for å oppnå Sveens formål om å provosere makthaverne på de stedene *Nordting* settes opp. I samtale med Sveen har han meddelt at han og *Nordting*-teamet gjør aktiv research om hvert sted i forkant av hver forestilling. Gjennom å lese lokalavisene forsøker de å få en oversikt over hva som er de kontroversielle politiske sakene.²⁴ Denne informasjonen benyttes aktivt i forestillingene og gjør at *Nordting* endrer karakter fra spillested til spillested, og fra spillekveld til spillekveld. I skoleheftet til *Nordting* for forestillingene som ble spilt ved Hålogaland Teater våren 2017, beskrives *Nordting(ets)* format som et debattmøte, hvor «Sjølie og Co skal gi sin analyse av dagsaktuelle temaer» (Hålogaland Teater, 2017). Denne analysen meddeles av Sveen i form av et foredrag. Formatet 'performance-lecture' kan sies å være gjennomgående i Sveens teaterproduksjoner.

²⁴ Samtale med Amund Sjølie Sveen i *Nordting*-butikken i Harstad under Festspillene i Nord-Norge; 22-29 juni, 2019.

4.6.3 Dokumentarisk teater og det didaktiske

Formen 'performance lecture' har særlig blitt benyttet av politisk bevisste kunstnere på 2000-tallet. Denne formen er allikevel ikke en ny oppfinnelse. I artikkelen «Teaching as art – The Contemporary Lecture-Performance» (2011) skriver Patricia Milder om bruken av lecture-performance formen på 2000-tallet, samt dens historikk. Milder knytter lecture-performance formen historisk til Fluxus-artisten Joseph Beuys. I særlig grad anser hun Beuys' forelesningsserie *Energy Plan for the Western Man* (1974) som startskuddet for formen (Milder, 2011: 13). Beuys' forelesninger var en videreføring av hans arbeid med *Social Sculpture*; han importerer politiske former, eller politiske «ready-mades» inn i kunsten (Gyorody, 2017: 64). En slik politisk import var Studentpartiet (1967) sammen med «organisasjonen for direkte demokrati gjennom folkeavstemning» som Beuys stiftet i 1971 (Watson, 2017). Til de nevnte organisasjonene skapte Beuys og hans samarbeidspartnere en tilhørende visuell profil som inkluderte artefakter som suvenirer, pamfletter og eget stempel. Tanken bak disse objektene var at de skulle fungere som «props for memory» (Gyorody, 2017: 110). Artefaktene fikk en todelt funksjon, både estetisk og pedagogisk, og dermed kan objektene ses både som kunst eller «ready-mades» og samtidig som læringsverktøy.

En kan trekke paralleller mellom Beuys' Fluxus-aksjoner og The Yes Mens 'usynlige teater', ved at det er en bevisst kunstnerisk konstruksjon som iscenesettes som om den er en virkelig enhet. Gjennom virkelighetskunsten forsøkte Beuys, og seinere The Yes Men, å bruke kunsten som et middel for å oppnå samfunnsendring.

En teoretiker som særlig har arbeidet med teorier rundt kunstens potensielle revolusjonære kraft er Herbert Marcuse. Andrea Gyorody skriver i sin doktorgradsavhandling «'Object into Action and Action into Object': Joseph Beuys and the Political Work of Social Sculpture» (2017) at Beuys' arbeider kan ses i forlengelse av Marcuses tekster. Hun trekker særlig frem et sitat fra artikkelen «Art in the One-Dimensional Society» (1967) hvor Marcuse skriver om det kunstneriske språket som et

revolusjonært språk: «This implies the concept of the *imagination* as a cognitive faculty, capable of transcending and breaking the spell of the Establishment» (Gyorody, 2017: 82).²⁵ Marcuse ser dermed mulighetene for at en publikumsresepsjon av politisk kunst skal kunne bidra til en samfunnsomveltning, på lik linje med Piscator som anså sitt teater som en politisk kraft til samfunnsendring (Led, 2014: 11). Den samme forståelsen for kunstens potensiale til å ha en samfunnsomveltende kraft kan ses hos de politiske gruppeteatrene på 1970-tallet med deres direkte arbeid med de berørte parter i de dokumentariske forestillingene, samt hos Pia Maria Roll og Amund Sjølie Sveen gjennom deres bruk av 'hyperteater' og «viral hoax». Det er dermed tale om at politisk motiverte teateraktører søker å gjøre sitt teater til et instrument for politisk endring i tider preget av sosial uro og politisk opprør, slik som Derek Paget påpeker. Det politiske teateret blir på den måten i høyeste grad også et didaktisk teater.

Tidligere har jeg påpekt at Led anser denne tendensen for å være en syklisk tendens innenfor sosialt engasjert teater. Patricia Milder ser også en slik tendens hos kunstnere som benytter seg av formatet lecture-performance i samtidskunsten, og trekker i sin artikkel særlig frem kunstprosjekter som kombinerer en institusjonell kritikk sammen med «the belief that consciousness stemming from teaching and learning can lead to a new way to live in society» (Milder, 2011: 13). *Nordting* er en forestilling som tydelig kan ses i forlengelse av Milders tolkning av en politisk-didaktisk tendens i samtidskunsten (Sveen, 2017: 29).

I det følgende vil jeg gå nærmere inn på *Ways of Seeing* og *Nordting* og drøfte forskjeller i virkemiddelbruk i forestillingene. Analysen av forestillingene er basert på teateranmeldelser av *Ways of Seeing* og *Nordting*, samt egne observasjoner av *Ways of Seeing* og *Nordting*.²⁶

²⁵ Sitatet er hentet fra: Herbert Marcuse, "Art in the One-Dimensional Society," *Arts Magazine* 41, nr. 7 (mai 1967): 114, kursiv som i originalen.

²⁶ *Ways of Seeing* så jeg da den først ble satt opp på Black Box Teater 28.11.2018, neste gang var under Festspillene i Bergen, i teatersalen til Høgskolen på Vestlandet 30.5.2019, også på Teaterfestivalen i Fjaler, Fjalerhallen 19.9.2019. *Nordting* har jeg sett under Festspillene i Nord-Norge, Harstad torg 22.6.2019.

De to forestillingene, *Nordting* og *Ways of Seeing*, innehar svært forskjellig estetikk, perspektiv og utgangspunkt. Imidlertid benytter begge oppsettinger seg av projeksjoner av et «virkelig» materiale, det vil si enten dokumenter som avisutklipp, grafer og statistikk (*Nordting*), eller bilder og filmopptak av personers husfasader (*Ways of Seeing*). Det benyttes også ulike (hverdags)-ekspert og ikke-skuespillere i begge oppsettingene og disse er en integrert del av begge oppsettinger.

Et annet fellestrekk ved forestillingene er det maktkritiske blikket. Analysen av makt innebærer også en kritikk av den europeiske kolonialismen, som også innbefatter Norge som en kolonimakt (Nunes, 2018: 82; Nordting, 2018).

Imidlertid har forestillingene forskjellig geografisk utgangspunkt for denne maktkritikken. *Nordting* har slik navnet impliserer et spesifikt nordnorsk og arktisk perspektiv, hvor Sveen blant annet beskriver Nordting som «a separatist movement from the Arctic colony» (*Nordting*, 2018). Det nordnorske perspektivet i *Nordting* kan sies å være maktkritisk på den måten at forestillingen bidrar til å belyse koloniale strukturer hvor Sør-Norge i mange hundre år har bidratt til en ressursutnyttelse av «nordområdene». En slik kolonial tendens ønsker Sveen og *Nordting*-teamet å «snu» ved å løsrive Nord-Norge og gjøre det til en egen autonom stat.

Til forskjell fra *Nordting* sentrerer handlingen i *Ways of Seeing* seg rundt regjeringsmedlemmer og toppolitikere, samt aktører og økonomiske støttespillere til ulike høyreekstreme nettverk i Norge. Geografisk har *Ways of Seeing* flere utgangspunkt; personene forestillingen sikter til bor alle i Sør-Norge, nærmere bestemt på Oslos Vestkant. I tillegg til den Oslo-spesifikke konteksten, inneholder *Ways of Seeing* fortellinger satt til frigjøringskrigen i Algerie og til fristaten Rojava i Syria. Forestillingen retter blikket mot dagens rasisme og fremmedfrykt i Europa og i Norge, og knytter denne til fortidens kolonialisme (Steinkjer, 2019).

Begge forestillingene har dermed et maktkritisk blikk som retter kritikken mot den norske makteliten, men fra ulike geografiske ståsteder.

4.6.4 Nordting

Nordting er et forestillingskonsept utviklet av Amund Sjølie Sveen, Liv Hanne Haugen og Erik Stifjell. *Nordting* hadde premiere den 21. juni i 2014, under Festspillene i Nord-Norge. Forestillingen har til nå (august 2020) blitt spilt over femti ganger, på ulike steder, primært i Nord-Norge. *Nordting* er en ambulerende forestilling, og er under stadig utvikling, da den tar opp i seg lokale saker og inviterer lokale musikere, band, kor og dansere opp på scenen.

Nordtings politiske bakteppe – fiskeriopprør i Nord

Da det første *Nordting* ble satt opp i Harstad under Festspillene i Nord-Norge i 2014, hadde det bare noen måneder før oppstått en politisk bevegelse i Nord-Norge som satte fokus på den krevende situasjonen til kystfiskerne og fiskeindustriarbeiderne. Situasjonen de befant seg i hadde gradvis utviklet seg fra midten av 1990-tallet, men eskalerte i løpet av 2013 da sjømatkonsernet Havfisk fisket opp 76.000 tonn hvitfisk, hvorav bare «28 prosent av dette hamna på land. Resten blei seld på fiskebørsar og direkte til foredlingsanlegg i Kina, Baltikum og Polen i frosen tilstand» (Strøksnes, 2014:13).²⁷

Bevegelsen som oppstod kalte seg for Kystopprøret. Morten Strøksnes beskriver opprøret i kronikken «I Røkketrålen» (2014) som «den største demonstrasjonen mot storkapitalen på mange år i Norge» (Strøksnes, 2014: 12). Kystopprøret sprang ut av fiskefileteringsbruket i Mehamn på nyåret i 2014, der arbeiderne hadde gått arbeidsledige lenge til tross for at selskapet de arbeidet for, Aker Seafoods (som da var eid av Kjell Inge Røkke), gikk med store overskudd. Røkke hadde med taktiske manøvre klart å få med seg LO, Arbeiderpartiet og flere fiskeriministre fra ulike regjeringer, til å la selskapet hans ta over fiskekvoter som før hadde tilhørt fellesskapet. Strøksnes sammenligner utfallet av samrøret mellom Røkke og Arbeiderpartiet med en ny «Hansatid» i Nord-Norge (Strøksnes, 2014: 13). På denne

²⁷ Havfisk var et selskap som hadde blitt skilt ut av Aker Seafoods. I 2010 endret Aker-konsernet sin selskapsstruktur i relasjon til fiskeproduksjon, hvor Havfisk ble opprettet for å skille trålerflåten og fisket fra drift av fiskemottak og fiskeforedling på land. Sistnevnte produksjon ble samlet under selskapet kalt Norway Seafoods (Strøksnes, 2014:14).

måten setter Strøksnes på polemisk vis ressursutnyttelsen av Nord-Norge i et historisk lys, og illustrerer at det er et gjentakende fenomen.

I *Nordting* refereres det i stor grad til Kystopprøret, og da særlig til kystfiskeren Vegard Bangsund, som er en markant aktør i Kystopprøret og er kjent for sitt saftige nordnorske vokabular. I tillegg har *Nordting* et fokus på nordnorsk autonomi og kapitalismekritikk, der det særlig er oljeindustrien med Statoil (nå Equinor) og fiskemilliardærer som Røkke og co, som får smake *Nordtings* sviende satire (Aldridge, 2017; Gerhardsen, 2019a).

I min artikkel (2): «*A Good Night Out*: When Political Theatre Aims at Being Popular...» (2017) viser jeg hvordan Hålogaland Teater behandlet samme problematikk som *Nordting* i forestillingene *Det e her æ høre tel* (1973) og *Fru Carras Gevær – Rapport fra Stordjupta* (1974) (Watson, 2017). Den gangen var særlig SF-politikeren og samfunnsviteren Ottar Brox en sentral motstemme mot Ap-regjeringens sentraliserings- og industrialiseringspolitikk. Hans ankepunkt var at torske- og skreifisket var drevet som en helårsbedrift, uten å ta hensyn til at skreifisket er en sesongbetont aktivitet.²⁸ Brox mente at en slik industritankegang ikke var bærekraftig (Brox, 1966). Det var industrimagnaten bak Marabou og Freia sjokoladefabrikk og seinere Findus, Henning Throne-Holst, som var en av pådriverne for en slik fullskala industrialisering av fiskeproduksjonen. Dette var en produksjonsmetode som også skulle fordre en sentralisering av produksjonsmidlene til større tettsteder og byer i nord. Denne utviklingen – i særlig grad ideen om sentralisering av fiskeindustrien – var entusiastisk støttet av Arbeiderpartiet og deres etterkrigsregjeringer (Brox, 1966; Jacobsen, 1996).

I dagens politiske bilde i Nord-Norge ser vi at både sentralisering og ressursutnyttelse er et gjentakende fenomen; gjennom kommune- og fylkessammenslåinger, samt en fiskeripolitikk som har flyttet ressursene fra kystfiskerne i nord til store sjømatkonsern og

²⁸ Torsken kommer inn til kysten av Nord-Norge i løpet av vinterhalvåret (januar- april) for å gyte. Det er denne tiden at Lofot- og skreifisket tradisjonelt har foregått. skreifiske. (2018, 9. mars). I Store norske leksikon. Hentet 9. januar 2020 fra <https://snl.no/skreifiske>

fiskeforedlingsfabrikker i Kina og Øst-Europa. I likhet med tidligere tider bor profitørene av denne industrien i Sør-Norge (Ghanizadeh, 2019; Strøksnes, 2014).²⁹

Når Amund Sjølie Sveen og hans *Nordting*-team tar opp fiskeripolitikk, benytter de seg av folkemøte og politisk retorikk som rammeverk for forestillingskonseptet sitt. Formatet er en utvidet form for «lecture-performance», hvor sangnumre, musikkinnslag og dansenumre, samt politiske taler og publikumsdeltakelse av ulike slag gjennom allsang, votering og trimøvelser, er med på å bryte opp i selve «forelesningen». *Nordting* er en ambulerende forestilling; den settes opp i ulike byer og tettsteder, primært i Nord-Norge.

Da *Nordting* ble spilt i Hålogaland Teaters prøvesal våren 2017, beskrev teateret oppsettingen slik i forberedelsesheftet til skolene: «*Nordting* er ferskvarer og vil endre karakter fra hver gang det spilles. Hver kveld kommer nye aktuelle tema og musikalske gjester på banen» (Hålogaland Teater, 2017). *Nordting* har gjennomgående benyttet seg av et konsept der «tinget» tilpasses den spesifikke spilleplassen. *Nordting*-teamet oppdaterer seg på forhånd på lokale politiske saker, i tillegg til at de inviterer lokale musikkrefter og politiske aktører til å delta i forestillingen. Forestillingen benytter seg altså konsekvent av ikke-skuespillere på scenen. I det følgende vil jeg først se på forestillingsformatet lecture-performance, og deretter vil jeg drøfte bruken av ikke-skuespillere og publikumsdeltakelse i *Nordting*.

Et politisk-didaktisk teater: bruken av lecture-performance og ready-mades i Nordting

I et intervju med Amund Sjølie Sveen av teaterkritiker Rania Broud, i forbindelse med Sveens produksjon *Melting* (2016), spurte Broud om bakgrunnen for at Sveen benytter seg av performance-lecture som form. Sveen svarte at han i utgangspunktet er musiker, men at:

[G]runnen til at jeg havnet i teatret og begynte å jobbe med tekst, var at jeg fikk et behov for å snakke konkret om konkrete problemstillinger, og det er vanskelig i

²⁹ Eksempler på sjømatkonsern som opererer i Nord-Norge, men som har sørnorske eiere er: Havfisk og Norway Seafoods (tidligere Aker Seafoods) eid av Kjell Inge Røkke, bosatt i Asker i Akershus fylke. Lerøy Seafoods, med hovedkontor i Bergen, og Mowi Norway (tidligere Marine Harvest) som også har hovedkontor i Bergen.

musikk. Samtidig har musikk det poetiske universet hvor du kan gjøre deg dine egne tanker og reflektere fritt. (Sveen, 2017: 29)

Gjennom en kombinasjon av foredragsformen med et estetisk uttrykk er Sveens ambisjon å «skyve grensene mellom foredrag, som ikke er kunst, og det estetiske» (Sveen, 2017: 29). I midlertid påpeker Sveen at hans ambisjoner om å skyve på estetiske grenser ikke er gjort ut fra et ønske om på formalistisk vis å gjøre teateret mer virkelighetsnært, men ut fra et ønske om å belyse selve sakskomplekset. I tilfellet *Melting*, omhandlet dette global oppvarming. Det er altså tale om at kunsten har et didaktisk formål.

Patricia Milder beskriver på liknede vis i artikkelen «Teaching as art – The Contemporary Lecture-Performance» (2010) hvordan kunstnere som benytter seg av formatet lecture-performance søker å bryte med barrieren mellom kunst og liv ved å se «teaching-as-art» (Milder, 2011: 13). Hun skriver at Beuys, gjennom sine *lecture-performances* bidro til en «blurring of the line between performance and pedagogy» (Milder, 2011: 17).

Det er mulig å se en parallell mellom Beuys' kunstneriske virke med bruken av lecture-performance, Fluxus-aksjoner og import av politiske «ready-mades», til Amund Sjølie Sveens kunstneriske virke, slik som i *Brains, Bytes & Bach* (2017), *Melting* (2016), *Economic theory for Dummies* (2013) og spesielt i *Nordting* (2014), særlig da samtlige av Sveens oppsetninger er laget over lecture-performance-lesten.

Det er også mulig å trekke flere forbindelseslinjer mellom Beuys' kunstneriske virke og Sveens. Eksempelvis benytter *Nordting* seg av ulike politiske «ready-mades»; selve prosjektets utforming er et *ting*, ledet av Sveen som «Nordtingets president». Sveen kaller *Nordting* for «a separatist movement from the Arctic colony» (*Nordting*, 2018).

Tingets bruk av «folke»-avstemninger er en institusjonell kritikk av det norske politiske systemet, hvor Sveen tematiserer nordlendingenes manglende kontroll over egne ressurser som et demokratisk problem. Sveen presenterer på humoristisk vis en løsning på dette: Å løsrive Nord-Norge fra Sør-Norge, og skape et eget demokratisk organ, *Nordtinget*. Akkurat som Beuys skapte egne artefakter for Studentpartiet sitt, har *Nordting* også skapt en egen kolleksjon, som i høyeste grad kan ses i forlengelse av Beuys' idé om politiske «ready-mades».

I tilknytning til *Nordting* er det opprettet en egen nettbutikk hvor en kan kjøpe objekter som T-skjorter, hettegensere, skyggeluer, vorkaglass, flagg og klistremerker. I forbindelse med oppsettingen av *Nordting* under Fests spillene i Nord-Norge i 2019, ble det også opprettet en fysisk butikk på festivalområdet. Det kan ved første øyekast virke noe rart at den kapitalismekritiske kunstneren Amund Sjølie Sveen etablerer en egen butikk hvor det selges artefakter. Imidlertid var det helt tydelig når man entret butikklokalet at den kommersielle siden ved salget av *Nordting*-artefakter var underordnet, mens muligheten for Sveen og kompaniet til å komme i snakk med publikum om de særskilte saksforholdene i forestillingen, var det overordnede formålet med *Nordting*-butikken . I min samtale med Sveen, forklarte han hvordan han aktivt benytter informasjon om lokale politiske forhold i forestillingene. Han og kompaniet innhenter informasjonen via ulike kilder, slik som lokalaviser og offentlige rapporter, men også i samtale med publikum. Slik ble *Nordting*-artefaktene til «talking pieces» – samtalegangsettere; altså er det tydelig at objektene har et didaktisk formål.

I *Nordtings* kolleksjon resirkuleres valgmateriell fra nordamerikanske valgkampanjer. *Nordting* benytter seg blant annet av designet til Barak Obama og Donald Trumps valgkampanjer, hvor Sveen som Nordtingets president avbildes i designet til Obamas valgplakat «Hope» fra 2008. I tillegg selger *Nordtings* nettbutikk ulike *Nordting*-artefakter hvor Trumps salgord «Make America Great Again» er benyttet. I *Nordting*-versjon er imidlertid slagordet omdiktet til: «Make the North great again!» (*Nordting*, 2019).

Per Kristian Olsen beskriver symbolbruken slik i sin teateranmeldelse: «Talerstolen hans er dekket med Nordtingvåpenet. En parodi på det norske riksvåpenet. Løven har fått reinhode og reinhorn og øksen er byttet ut med hakapik» (Olsen, 2017). De nevnte symbolene går også igjen i selve foredragsdelen av *Nordting*. Ragnhild Freng Dale beskriver dette i sin anmeldelse av *Nordting* fra 2015, «Lokalglobal samfunnsteater»:

I en underholdende og lettent tone får vi servert en historie som starter ved livets begynnelse og går frem til dagens samfunn i nord. Powerpoint-foredrag, dansesekvenser og avstemninger der publikum deltar, avløses av musikkinnslag med lokale krefter, hvor blant annet mannskoret og skolens egne elever opptrer til solid applaus fra salen. Statoil-logoen er en gjenganger, først som solen som har skapt

jordens levevilkår, og siden i andre inkarnasjoner der olje spiller en sentral rolle. Også fisken som en hovedressurs i nord er et stadig tilbakevendende tema, og de mange interaktive elementene trekker publikum med inn som deltagere i Nordtingets konstitusjon. (Dale, 2015)

Imidlertid er ikke en slik resirkulering av politiske «ready-mades» uproblematisk. Den visuelle profilen, sammen med Sveen selvutnevneelse som *Nordtingets* president gir klare assosiasjoner til autoritære styresett. Et annet moment som kan gi autoritære assosiasjoner er hvordan *Nordting* benytter seg av ikke-skuespillere på scenen (som kor, korps og dansere) og tillegger disse aktørene en særlig politisk retorikk i deres opptreden; en retorikk som de selv ikke nødvendigvis står for, men som de gjøres til talerør for. Imidlertid bryter det satiriske og en selvrefleksiv humor gjennom en slik ensidig tolkning av *Nordting*. Forestillingens dramaturgi er bygget på en bevisst lek med publikum, hvor brødet er byttet ut med vodka, og sirkuset med *Nordting*-showet. Anki Gerhardsen peker også på en slik tvetydighet knyttet til de kunstneriske virkemidlene i *Nordting* i hennes anmeldelse for Nordlys: «Leker med populismens verktøykasse» (2019). I anmeldelsen spør hun om:

Hva er det Sveen vil? Vil han vekke oss, og i så fall til hva? Vil han rive Nord-Norge løs, brenne laksemerdene, kvitte seg med politikerne som ikke er til å skille fra hverandre enten de heter Høyre eller Arbeiderpartiet. Vil han kaste ut investorene og gjeninnsette sjarkfiskeren? Eller vil han vise at store folkebevegelser og brennende hjertes med brennende, gode saker også bærer viljen til det totalitære i seg? Og mener han i så fall at dette er en dyd av nødvendighet eller et farlig onde? (Gerhardsen, 2019a)

Det kan se ut til at Sveen bevisst leker seg med en tvetydighet i *Nordting*. Forestillingens didaktiske rammeverk (lecture-performance formen), sammen med en populistisk politisk retorikk, er to formater som tilsynelatende kolliderer. Imidlertid er det nettopp kollisjoner og konfrontasjoner Sveen søker å iscenesette i *Nordting*. Sveen har som en del av *Nordtings* forestillingskonsept flere aktive konfrontasjoner hvor han henger ut maktpersoner fra scenekanten; personer som ofte er tilstede i publikum og som talere på arrangementet. Disse aktørene har dermed både rolle som tilskuere og som aktører i *Nordting*.

Sympatiske aktører og antagonistisk deltakelse

Jeg har valgt å benytte termene *sympatisk* og *antagonistisk* som et begrepspar for å beskrive hvordan både ikke-skuespillere og publikumsdeltakelse benyttes i *Nordting*. Kunsthistoriker Claire Bishop er kjent for å ha definert begrepet «antagonistisk publikumsdeltakelse» i sine tekster, og særlig undersøker hun dette begrepet i artikkelen «Antagonism and relational aesthetics» (2004). Ved hjelp av Ernesto Laclau og Chantal Mouffes teorier om antagonisme diskuterer Bishop hvordan dissens versus konsensus bidrar til å skape et «demokratisk kunstverk»:

Laclau and Mouffe argue that a fully functioning democratic society is not one in which all antagonism have disappeared, but one in which new political frontiers are constantly being drawn and brought into debate [...] Without antagonism there is only the imposed consensus of authoritarian order. (Bishop, 2004: 66)

Jeg vil nå diskutere hvordan Amund Sjølie Sveen skaper et vekselspill mellom bruk av sympatiske aktører og antagonistisk publikumsdeltakelse i *Nordting*. I likhet med Pia Maria Roll arbeider Amund Sjølie Sveen med «virkelige» aktører på scenen, som står der i kraft av sine egne kunnskaper og ferdigheter. Forskjellen mellom bruken av «ekspertes» i de to forestillingene, er at Roll i høy grad benytter seg av hverdags-ekspertes i et *sympatisk* øyemed. Det er eksempelvis tydelig at fortellingene til aktørene Hanan Benammar, Sara Baban og Ketil Lund støtter opp om blikket og verdensbildet Roll ønsker å presentere i *Ways of Seeing*. Sveen benytter seg også av sympatiske aktører og hverdags-ekspertes i sine oppsetninger, i tillegg til antagonistiske aktører; den førstnevnte kategorien knytter seg som oftest til det musikalske uttrykket på scenen, mens den sistnevnte er forbeholdt maktpersoner.

Eksempler på *sympatiske* aktører og ekspertes er lokale musikere, korister og dansere som *Nordting*-teamet inviterer opp på scenen. Dette kan være elever fra den kommunale kulturskolen, korister fra et lokalt blandakor, korpsmusikanter, eller et lokalt rockeband. I tillegg til formatet av lecture-performance, er musikk og musikalske referanser det som kan sies å være *Nordtings* hovedbestanddel. Dette kan også ses i den musikalske bakgrunnen til *Nordting*-teamet: Amund Sjølie Sveen er selv utdannet klassisk perkusjonist, mens Liv Hanne Haugen er utdannet sanger og danser, og Erik Stifjell er komponist og slagverker.

Et musikalsk nummer som går igjen i samtlige av *Nordtings* oppvisninger er slagverknummer a la kompaniet The Blue Men Group. Sveen, Haugen og Stifjell spiller på oljetønner, men lager sin egen vri ved å bruke tørrfisk og hammer som slaginstrumenter. Imidlertid er de musikalske bidragene fra lokale rockeband, musikkorps, kor og danseelever fra kulturskolen vel så viktige for oppsettingen. De lokale musikkaktørene er blitt bedt om å lage en egen tolkning av kjente nordnorske slagere slik som Unit Fives «Æ e' nordlending æ» (Olsen, 2017). En annen musikalsk tolkning fra *Nordtings* side er sangen «Å eg veit meg eit land». Sangen, som kan regnes som en nordnorsk «nasjonalsang», avsynges hvert år under åpningen til Festspillene i Nord-Norge. Imidlertid har Erik Stifjell laget en nykomposisjon, hvor følgende uttalelse av Vegard Bangsund, er lagt til: «Nu får det for satan i hællvette være nok, stjæle for milliarder, og tilbyr oss dritt tilbake! Kjøss mæ medt i ræva! Vi skal ha fesken våres tilbake, arme hæstkuka» (Sandvik, 2018).³⁰ Dette sitatet har stor betydning for Kystopprøret. Anniken Renslo Sandvik skriver i avisen Finnmark at sitatet er å regne som Kystopprørets slagord (Sandvik, 2018). Når den opprinnelige sangen «Å eg veit meg eit land» blir slått sammen med Kystopprørets slagord, kan dette regnes som et kraftig symbol på ønsket om en nordnorsk autonomi.

Under åpningsseremonien til festspillene i Nord-Norge i 2019 ble sangen («Å eg veit meg eit land» med tillagt «Bangsundsk» bannskap) fremført av et stort blandakor, akkompagnert av Harstad janitsjar og metallbandet Rust, samtidig som teksten ble projisert på storskjerm slik at publikum kunne være med på allsang. I tillegg danset elever fra Harstad kulturskole, kledd i heldekkende røde «Raudåte-drakter»,³¹ i en egen koreografi til den nevnte sangen. Tone Anita Karlsen beskriver hendelsen slik i sin anmeldelse for Harstad Tidende: «Ordfører Marianne Bremnes takket også for seg, og sang tradisjon tro «Å eg veit meg eit land». Elias Blix-låten ble også fremført som avslutningsnummeret til *Nordting*, omskrevet for fisk, full av godt, nordnorsk bannskap» (Karlsen, 2019a).

³⁰ Sitatet ble først lansert på Bangsunds egen blogg, men seinere gjengitt i Avisa Østhavet (lokalavisen for Vardø og Kiberg) den 22. mars 2017.

³¹ I forestillingens foredragsdel viser Sveen til hvordan Raudåten, som er torskeyngelens viktigste føde, er truet av oljeboringen i Barentshavet. Raudåte-dansen skal dermed symbolisere et fokus på en bærekraftig og fornybar økonomisk politikk i Nord-Norge.

Et slikt opptrinn kan minne om bruken av tale- og bevegelseskor i det politiske teatret i autoritære stater slik som Nord-Korea, Kina og tidligere Sovjetunionen eller Nazi-Tyskland, hvor masseopptreden er ment å skulle representere *hele* folkets røst (Colin, 2004: 154).

Imidlertid oppstår det ved hjelp av bannskapen til Bangsund en slags ironisering over masseopptrinnene som fremføres under *Nordting*. Denne ironien kom særlig til syne da ordfører Bremnes fremførte «Å eg veit meg eit land» i fullt alvor; hun sang originalteksten fra talerstolen, mens den *nye* teksten var projisert på begge sider av henne. Da bannskapsordene kom opp på skjermen slik at publikum kunne se dem, ble det latter på torget. Publikum sammen med de inviterte musikalske gjestene var med på spøken, mens ordføreren på sin side var intetanende og ble dermed hengt ut midt på Harstad torg. Hennes opptreden blir dermed antagonistisk, mens musikerne og publikum er «med på spøken» og blir til sympatiske aktører.

En slik bruk av tale- og bevegelseskor kan gjenfinnes i Piscators politiske teater. Led påpeker at Piscator benyttet seg av talekor av arbeidere i oppsettingene sine som et speilingsprinsipp. Led skriver at det for Piscator var «af stor betydning, at disse kor faktisk bestod af arbejdere, fordi salen derved kunne se «sig selv» på scenen og ikke (kun) borgerlige skuespillere i rolle som proletarer» (Led, 2014: 14). På denne måten kan Sveens bruk av tale- og bevegelseskor ses i forlengelse av Piscators bruk, hvor det «sympatiske» publikummet skal kunne speile seg i tale- og bevegelseskolet på scenen, mens de antagonistiske aktørene ekskluderes fra «fellesskapet». Dette gjøres gjennom en bruk av politisk satire og uthenging av politikere og finansfolk fra scenekanten, og gjennom ulike provoserende «publikumsøvelser» og aktiviteter.

Teateranmelder Per Kristian Olsen påpeker en slik antagonistisk hendelse i sin anmeldelse «Vi ler godt, men det gjør vondt» (2017). Der skriver han om den famøse episoden da tidligere fiskeriminister Svein Ludvigsen ble hengt ut og forlot salen i harnisk under *Nordting* den 21. juni i 2014:

Makta har aldri likt satiren som biter der den skal, for mot fliren er selv den absolutte makt forsvarsløs – i hvert fall så lenge latteren runger. «Primitivt, plumpt og platt», sa tidligere fiskeriminister Svein Ludvigsen da han så det første *Nordting* i Harstad. (Olsen, 2017)

De antagonistiske aktørene er altså personer med makt; politikere og forretningsfolk. Sveen har helt fra unnfangelsen av *Nordting* vært bevisst på å nyttiggjøre seg av et konsept som tar utgangspunkt i en form for provokasjon av maktpersoner. Blant annet har Sveen uttalt følgende i et intervju med avisen *Finnmarken*: «[d]a jeg fikk den talerstolen, med det publikummet som er der, ministre og politikere, [på åpningsseremonien til Festspillene i Nord-Norge, Red. adm.] så tenkte jeg at jeg måtte bruke anledningen til noe viktig» (Sandvik, 2018). Dette «noe viktig» har vist seg å være en bevisst dramaturgi, hvor Sveen søker å skape ulike konfrontasjoner med de «antagonistiske» publikummerne, som altså er personer med økonomisk og politisk makt.

De antagonistiske konfrontasjonene kan foregå som «media-forspill», slik som «Equinorstøttet», hvor Sveen, Haugen og Stifjell dukket opp på parkeringsplassen utenfor Equinors hovedkontor i Harstad og serverte de ansatte bløtkake og vodkashots for å «feire» at siden forrige *Nordting* i 2014, hadde Festspillene i Nord-Norge avsluttet sponsoravtalen med nettopp Equinor (Karlsen, 2019b). Konfrontasjonene kan også iscenesettes under selve *Nordtinget*, slik det ble gjort under festspillåpningene i 2014 og 2019. Det som har muliggjort et slikt politisk provokativt rom, slik Sveen har nevnt, er at *Nordting* i begge tilfeller utgjorde en ramme for åpningsseremonien for Festspillene i Nord-Norge. Tilstede i publikum, og som talere på scenen, er det derfor samlet aktører med både økonomisk og politisk makt.

Det som går igjen i *Nordtings* antagonisme og provokasjoner er at de tar form gjennom en deling av offentligheten hvor det blir tydelig hvem som er «folket» og hvem som er «eliten». Anki Gerhardsen beskriver hvordan antagonismen kjennes hos maktpersonene, mens latteren runger hos «folket», slik: «Det er et «oss» og det er et «dem». Det er den rike, kyniske eliten på den ene siden, og det er fellesskap, verdier og småfolk på den andre. Det er latter. Det er følelser» (Gerhardsen, 2019a). En slik deling av «offentligheten» får Sveen til gjennom en effektiv bruk av retorikk, og gjennom en lek med «virkemidler og effekter vi vanligvis forbinder med forførende og populistiske strømninger» (Gerhardsen, 2019a). Gjennom en slik oppsplitting av publikum i grupper eller klasser, søker Sveen å

konfrontere de faktiske maktelitene i samfunnet, og dermed skaper han bevisst en antagonisme mellom dem med politisk og økonomisk makt og dem uten.

Imidlertid påpeker Gerhardsen at Sveens retorikk er mer enn tomme ord, da den er både faktabasert og kunnskapsmettet (Gerhardsen, 2019a). Sveen har et bevisst mål med sin retorikk, han søker bevisst å skape antagonisme ved å ramme maktelitene. Blant annet har Sveen selv uttalt at:

Jeg snakket om makt – at vi har en lei tendens til å glemme å analysere makt [...] Økonomisk makt gir politisk makt. I dag er det en klar tendens til at makt flyttes ut av politikken og over til de med penger. (Sveen, 2017: 31)

Gjennom et slikt fokus kan en se Sveens maktanalyse i forlengelse av Piscators politiske teater. Piscator hadde, slik Led påpeker i sin artikkel «Kapitalismekritiske teaterdokumentarismer», en grunnleggende marxistisk maktanalyse, som tar utgangspunkt i en antagonisme mellom de bemidlede og de utbyttede klasser. Piscator var særlig skeptisk til samtidens ideer om et folketeater som skulle samle hele folket (Volksbühne/Volkstheater), da et slikt teater ikke tok høyde for den eksisterende antagonismen mellom de forskjellige klassene (Led, 2014: 12).

Det som skiller Piscators teater og hans klasseanalyse på 1920- og 1930-tallet fra Sveens maktkritiske analyse i *Nordting*, er at Piscator ønsket å lage teater som skulle være spesielt målrettet mot et arbeiderklasse- og småborgerlig publikum, mens Sveen i *Nordting* ikke skiller mellom hvem som inviteres inn i teatret. Sveen ønsker derimot både «høy» og «lav» velkommen i sitt teater, for det er på denne måten han kan iscenesette en antagonistisk publikumsdeltakelse mellom dem med makt og dem uten. Dette til tross, slik Gerhardsen påpeker, er det helt utvetydig hvilken side Sveen og *Nordting*-teamet står på.

Imidlertid fremkommer antagonismen i *Nordting* via en tvetydig symbolikk, i det at den hevder å være et demokratisk forum, men benytter seg av populistiske politiske symboler og politisk retorikk som gjerne forbindes med autoritære styresett, slik Gerhardsen påpeker. Samtidig kan Sveens åpne provokasjoner og antagonisme i form av en deling av publikum i «oss» og «dem», i større grad forstås som et spill på folkelige bevegelser og opprør i form av aksjonisme og sivil ulydighet. Dette kan ses under *Nordting* som ble

arrangert under Festspillene i Nord-Norge 22.06.2019, hvor en av aktivitetene i tilknytning til forestillingen var en foreslått «riking-busstur» som publikum kunne delta på i løpet av festivalen. *Nordting*-teamet hadde leid en buss og skulle dra på en guidet busstur med de publikummerne som ønsket det, for å se på hvordan «de andre bor». Ifølge teateranmelder Ragnhild Freng Dale var denne bussturen «noe publikum entusiastisk stemte ja til med røde stemmeskilt [...] Bussturen skulle senere avlyses, men på denne første dagen av festivalen var det et av mange utspill som skapte forargede reaksjoner i avisen i løpet av festivalen (Dale, 2019).

Den nevnte «riking-bussturen» var altså et av flere spørsmål som ble tatt opp til votering under selve forestillingen. De ulike spørsmålene som ble stemt over spriker i alvorlighetsgrad, fra spørsmål om nordnorsk løsrivelse fra Sør-Norge, til hvorvidt det skulle serveres vodka på slutten av forestillingen. Agnar Kaarbø skriver i sin anmeldelse for Nordlys «Ta Nordting alvorlig, men ikke bokstavelig» (2019) om *Nordtings* vekselspill mellom det alvorlige, seriøse, platte og ironiske. Kaarbø beskriver «folkeavstemningen» i *Nordting* hvor komplekse spørsmål blir avgjort gjennom «stemningsdrevne avstemninger i plenum» (Kaarbø, 2019). En slik votering er ikke særlig demokratisk ifølge Kaarbø, men til tross for dette mener han at *Nordting* som politisk satire kan bidra til å holde opp et speil mot vårt liberale demokrati og «hjelp oss å se og forstå vår egen samtid» (Kaarbø, 2019). Imidlertid er ikke dette «speilet» noe Sveen alene skaper. Under en debatt ved Festspillene (i Nord-Norge i 2019) viste Sveen til at folk fra landsdelen ved flere anledninger har tatt kontakt med ham for å be om «at Nordtinget skal komme til deres lokalsamfunn. De har en lokal sak som de gjerne vil drøfte» (Kaarbø, 2019). Bakgrunnen for forespørslene mener Sveen handler om at «det er mye sinne i Nord knyttet til spørsmål om ressurser og politisk styring, men at de vanlige politiske partiene ikke er noen god arena for å drøfte alt dette» (Kaarbø, 2019). Sveen trekker særlig frem striden rundt den kommersielle driften av Nordkapplatået som en slik sak. Denne saken har særlig vært merket av at de ansvarlige politikerne har vært korruperte og inhabile (Gustavsen, 2019).

Med andre gjør *Nordting* narr av det demokratiske systemet i Norge ved å arrangere en pastisj av en folkeavstemning hvor det tydelig spilles på populisme. Avstemningen har også en klar «karnevalesk» tendens, da det er tydelig at dette dreier seg om et avtalt spill, eller

et speil som Kaarbø beskriver, hvor maktforholdene blir snudd opp ned innenfor rammene av *Nordting*-universet, innenfor tidsrammen av forestillingen.

Imidlertid bidrar *Nordting*-teamets bruk av hyperteater til å sette korrupsjon og skjev makfordeling på dagsordenen. I tillegg har *Nordting*-prosjektet en didaktisk-aktivistisk side, gjennom bruken av *Nordting*-butikken som en «talking piece» hvor «folket» kan ta kontakt med Sveen og *Nordting*-teamet for å spørre om «Nordtinget» kan ta opp deres sak. Slik blir forestillingen et politisk-dialogisk forum. Til tross for at *Nordting* resirkulerer populistisk politisk retorikk, er det tydelig at retorikken ikke oppfattes som «tomme ord» av publikum, da saksfeltene Sveen og *Nordting*-teamet behandler åpenbart opptar folk i Nord-Norge, og som tidligere påpekt er det ofte saker som har blitt trenert i det offisielle politiske systemet. Dermed kan *Nordting*-prosjektet ses som en alternativ demokratisk arena og en motoffentlighet, eller som et folkepolitisk prosjekt.

4.6.5 *Ways of Seeing*

Ways of Seeing ble først satt opp med åtte forestillinger på Black Box teater i Oslo, i tidsrommet 21-30. november i 2018. I sammenheng med de første oppsettingene var det også arrangert et diskursivt program på Black Box teatret i form av et dobbeltforedrag om rasisme og dekolonialisering, og om revolusjonene i Rojava og Algerie (Black Box teater, 2018). Konseptet bak forestillingen ble utviklet av Pia Maria Roll, Marius von der Fehr, Sara Baban og Hanan Benammar. I tillegg ble Ali Djabbari og Ketil Lund trukket inn i prosessen på et senere tidspunkt. Sceneteksten er utviklet kollektivt av alle de nevnte aktørene (Nunes, 2018: 77-78).

I essayet «Risiko og utopi i *Ways of Seeing*» (2018) av Deise Faria Nunes fremkommer utgangspunktet for forestillingen: «Arbeidet startet med en interesse for overvåking og hemmelige tjenester i etterkant av Snowden-avsløringene» (Nunes, 2018: 77). Roll uttaler at prosjektet tok form når gruppen begynte å se sammenhenger mellom de hemmelige tjenestene og gjenoppblomstringen av fascismen i Europa. Dette ble forestillingens grunnleggende konseptuelle ramme som kompaniet knyttet til «andre viktige tematiske drivkrefter: rasisme, kolonialisme og imperialismen» (Nunes, 2018: 78). I forestillingen har aktørene utviklet sine egne scenetekster, basert på egne erfaringer som er knyttet til den tematiske overbygningen. I tillegg til de personlige tekstene, har kompaniet latt seg inspirere av Frantz Fanons liv og virke (Nunes, 2018: 78).

Fanon (1925–1961) var en psykiater, filosof og forfatter fra Martinique, som er kjent for utviklingen av antikonkoloniale teorier på bakgrunn av sine erfaringer som psykiatrisk overlege ved Blida-Joinville Hospital i Algerie (1953-56) under den algeriske frigjøringskrigen fra Frankrike (1954-62). Fanon har hatt sterk innflytelse på teoretikere som Edward Said, Homi Bhabha og Paul Gilroy (Nayar, 2013). I *Ways of Seeing* flettes aktørens dokumentariske tekster sammen med tekster av Fanon. Kompaniet har også brukt tekster av andre antikonkoloniale tenkere og forfattere som Aimé Césaire og Jean-Paul Sartre. Tekstbrokker av de nevnte forfatterne utgjør i særlig grad Ali Djabbaris scenetekst (Erichsen, 2018).

I forestillingen blandes aktørenes egne tekster bevisst med andres tekster, sammen med en reproduksjon av egne erfaringer og fiktive handlinger på scenen. Videre vil jeg nå se nærmere på virkemiddelbruken i *Ways of Seeing*.

Virkemiddelbruk i Ways of Seeing

Pia Maria Roll benytter seg som nevnt av betegnelsen «dokumentariske aktører» om dem som står på scenen i hennes produksjoner. Forskjellen mellom Rolls begrep og Rimini Protokolls benevnelse «hverdags-eksperter», er at førstnevnte begrep omfatter alle aktører som står på scenen i en dokumentarteaterproduksjon, enten de er hverdags-eksperter eller ikke. I Rolls produksjoner kan det eksempelvis være en talsperson fra tidligere Statoil (Mathew Landley i *Ship O'Hoi*, 2012), eller en skuespiller som formidler sin personlige historie om å flykte fra Irak (Sara Baban i *Nå løper vi*, 2016), til aktører som kan sees i lys av et hverdags ekspert-format, ut fra Rimini Protokolls definisjon. Eksempler på sistnevnte er sykepleieren Birgit Berg og rørleggeren Claudio Manuel Leiva Espinoza som stod på scenen i *Ses i min nästa pjas* fra 2015, hvor de «satte ord på hva sosial dumping, konkurranseutsetting og markedsliberalisme betyr for dem som faktisk gjør jobben» (Skjeseth, 2015). Roll søker på liknende måte som Morten Traavik gjorde i *Århundrets rettsak*, å iscenesette ulike typer «eksperter» på scenen (Watson, 2018: 150). I min artikkel (3) deler jeg inn de ulike aktørene i dokumentarteaterproduksjoner som «hverdags-eksperter og vitner, eller offisielle eksperter og representanter» (Watson, 2018: 142).

Det er altså tale om forskjellige typer dokumentariske aktører, både dem som kan anses som offisielle eksperter og offentlige representanter, slik som Landley. Eller som Baban, som er utdannet skuespiller, men som står på scenen i kraft av sin fortelling, og ikke for å tolke og gjengi en annen persons fortelling eller en fiktiv karakter. Baban blir dermed både en profesjonell aktør og en hverdags-ekspert. Også en tredje type dokumentarisk aktør, som i likhet med Rimini Protokolls benevnelse kan kalles hverdags-eksperter, står på scenen i kraft av enten å være vitne eller selv inneha erfaringer som berører forestillingens tematikk, slik som Berg og Espinoza.

I *Ways of Seeing* er bruken av dokumentariske aktører en integrert del av forestillingens dramaturgi. På scenen står aktører som forteller sine egne historier, historier som er tett forbundet med tematikken forestillingen tar opp. Slik som Hanan Benammar, som formidler sine egne opplevelser i oppveksten med en eskalerende rasisme i Frankrike, og om hvordan lignende tendenser møter henne i Norge nå. Hennes rolle på scenen kan karakteriseres i tråd med Rimini Protokolls definisjon av en «hverdags-ekspert». Mens Ketil Lund i kraft av hans kunnskaper om overvåkning og etterretning i Norge, erfaringer han har ervervet igjennom hans arbeid i Stortingets granskningskommisjon for de hemmelige tjenester («Lund-kommissjonen»), får en dobbeltrolle som både offisiell- og hverdags-ekspert.

I *Ways of Seeing* har Pia Maria Roll benyttet seg av flere «fiksjonaliserende» dramaturgiske strategier, i tillegg til at forestillingens navn er en litterær referanse i seg selv. Tittelen *Ways of Seeing* refererer til den britiske kunstkritikeren og poeten John Bergers TV-serie og bok fra 1972 med samme tittel. Bergers bok «reiste kritikk mot den vestlige estetikken gjennom å stille spørsmål rundt skjulte ideologiske budskap i historiske malerier og fotografier» (Steinkjer, 2019). Forestillingen *Ways of Seeing* bruker tittelen som en referanse for sin egen ideologikritikk, hvor det er tale om et maktkritisk motblikk; et blikk som går imot et eurosentrisk narrativ, og gjennom personlige historier søker å sette et ansikt på mottakeren av det rasistiske budskapet som sentrale aktører på høyresiden produserer (Steinkjer, 2019). Samtidig snur forestillingen *Ways of Seeing* fysisk vårt blikk mot aktørene som produserer den rasismen Pia Maria Roll kritiserer, gjennom å vise husfasadene til disse aktørene. Roll fletter de personlige historiene fra de dokumentariske aktørene (Benammar, Baban, Lund og Djabbar) sammen med et lydbilde og en visuell utforming som peker til det spesifikke landskapet som forestillingen portretterer, som nærmere bestemt er et visuelt univers som i hovedsak kretser rundt Oslos vestkant.

Visuelt og akustisk landskap

For å illustrere dette på scenen, dras deler av trær og busker inn som scenografiske elementer, som aktørene delvis gjemmer seg bak. Tujahekkene sammen med de avbildede husfasadene fra Oslos vestkant og et lydspor med fuglekvisper, vann som drypper og blader som rasler i vinden, er sentrale, og gir en følelse av landskapet forestillingen viser til. Effekten av å ha et projisert «levende bilde» på bakveggen med virkelige trær og busker i forgrunnen gir dybde og tredimensjonal følelse til scenebildet.³² Det er tilsynelatende et fredelig område, men det faktum at aktørene ligger bak busker og «overvåker» husene gir en følelse av risiko. Risikoelementet skal jeg komme tilbake til.

Dette visuelle landskapet komplimenteres av et akustisk landskap som består av reallyster (fuglekvisper, vann som drypper osv.); det vil si lyder som er steds spesifikke og direkte knyttet til det habitus som vises til (Eigtved, 2007: 75). I kontrast til reallystene står et musikalsk lydspor. Musikken som benyttes i forestillingen er både 'live' musikk spilt av aktørene selv; sang og spill på harmonium (Baban), spill på fiolin (Benammar), og innspilt musikk. Musikken som blir fremført 'live' på scenen henter sin inspirasjon fra kurdisk folkemusikk. Baban presenterer sangen hun spiller som en sang hun har lært av bestemoren sin (Erichsen, 2018). Sangen har et gjentakende musikalsk tema, og er som et sangdikt hvor en kan dikte inn ord som passer med situasjonen og landskapet en står i. Ed Emery beskriver denne formen for kurdisk musikk i artikkelen «Music of the Kurdish diaspora: Dance for Kobane» (2015) som «the national tradition of deng bej (unaccompanied epic and improvised singing)» (Emery, 2015). Emery har intervjuet kurdere bosatt i flyktningleiren i Calais, i Frankrike. De beskriver seg selv som «reisende» og ikke som flyktninger. De er i diaspora, imidlertid eksisterer ikke den staten de søker. Av den grunn handler den kurdiske identiteten vel så mye om å skape et nytt statsprosjekt, fremfor kun å bevare eldre musikalske tradisjoner. Ifølge Emery er det i påvente av at en ny kurdisk

³² I forestillingen vises det film fra de ulike husfasadene. Imidlertid var filmen redigert slik at det eneste vi så var en lukket fasade. Det var ingen bevegelse å spore bak vinduer eller rundt husene. Den eneste bevegelsen i filmen var blader og buskas i forgrunnen av kameraet som raslet og bevegde seg i vinden. Dermed fikk jeg som publikum mer en følelse av at filmen var et *bilde*, da det ikke var en handling å spore på filmen.

stat, at kurdere i eksil holder i hevd sin kulturarv gjennom sang og dans (Emery, 2015). I *Ways of Seeing* vises det til en slik kurdisk utopi i både metaforisk og konkret forstand.

I musikken Baban fremfører forteller hun om sin reise til Rojava, som er en region i Nord-Syria, hvor det har blitt utviklet nye former for demokratisk styre initiert av de to kurdiske partiene *Democratic Union Party* (PYD) og *Kurdish National Council* (KNC) (Leraand og Westrheim, 2019). Baban selv kommer fra Nord-Irak, men for henne er Rojava et pan-kurdisk prosjekt, som hun ønsket å reise til og ta del i. Babans improviserte sang, akkompagnert av harmonium, representerer dermed reise i metaforisk og konkret forstand. Musikken står slik både konkret og metaforisk i kontrast til reallydene som er knyttet direkte til et spesifikt område på vestkanten i Oslo.

Fiksjonell tid

Et annet dramaturgisk trekk er bruken av en «fiksjonell nåtid». Historiene som fortelles og som kan dateres tilbake i tid, plasseres og gjenfortelles som om de skjer i en scenisk nåtid. Slik som Hanan Benammars fars erfaringer fra den Algeriske mostandsrørsla gjenfortalt av Ali Djabbary, og Ketil Lunds erfaringer som leder av Lund-kommisjonen,³³ som begge iscenesettes i en fiksjonell nåtid. I første tilfelle blir Benammars avdøde far spilt av Ali Djabbary, som et spøkelse som våker over sin datter. Imidlertid får vi vite av Benammar selv at faren hennes ikke meddelte sine erfaringer fra motstandskampen, men tok dem med seg i graven. Sceneteksten til Djabbary er derfor en konstruksjon av hans egne erfaringer fra eget motstandsarbeid i Iran, sammen med tekster av Frantz Fanon, Aimé Césaire og Jean-Paul Sartre, lagt i munnen på gjenferdet av Benammars far. I det andre tilfellet forteller Ketil Lund som sine erfaringer av overvåkning og norsk etterretning, gjennom flere fiktive møter med Sara Baban satt til skoglendte stier på Oslos vestkant. Lund fremhever det fiktive ved hans sceniske møter med Baban ved å fortelle at han: «*kan ha møtt Sara*» på sine mange turer i skog og mark på Oslos vestkant.³⁴

³³ Lund-kommisjonens mandat var «å granske ulovlig eller irregulær overvåking av norske borgere». Hentet fra: Dokument 1995-1996: 15 (1996). *Rapport til Stortinget fra kommisjonen som ble oppnevnt for Stortinget for å granske påstander om ulovlig overvåking av norske borgere («Lund-rapporten»)*. Oslo: Stortinget, Utvalg og kommisjoner. Hentet fra www.stortinget.no/no/Saker-og-publikasjoner/Dokumentserien/1995-19967dok15-199596/

³⁴ Min utheving, for å vise til fortellergrepet til Ketil Lund.

Sokratisk dialog

Et tredje dramaturgisk grep fra Rolls side, er å gjøre samtalen mellom Lund og Baban om til en form for «Sokratisk dialog» hvor Babans spørsmål om hvordan norske borgere blir overvåket i dag besvares av Lund, mens de spaserer rundt i scenelandskapet. Sokrates utviklet i sin tid (469-399 f.v.t) en didaktisk metode som var basert på dialog. Metoden innebærer at læremesteren istedenfor å gi svarene, stiller spørsmål på en slik måte at det hjelper studenten å svare på spørsmålet ut fra egen erfaring (Smith og Knapp, 2010: 19). I tilfellet *Ways of Seeing* er dialogen mellom Lund og Baban regissert slik at Baban tar på seg rollen som Sokrates – den naive utspøreren, mens Lund øser av sine kunnskaper og erfaringer, ervervet over et langt yrkesliv.

Ifølge Donald K. Sharpes omhandler essensen i den sokratiske dialogen det å finne «implications of a statement, its truth or its falsity, until they discover some new knowledge» (Sharpes, 2001: 59). Sokrates' intensjon med å utføre en filosofisk dialog er å kunne utfordre «superstitious beliefs and social conventions» (Sharpes, 2001: 58). I Baban og Lunds dialog er det mulig å se en liknende søken etter en erfaringsbasert sannhet, ved at den søker å etterprøve det fiendebildet som er i ferd med å skapes av sentrale aktører på høyresiden (Nunes, 2019: 77-78). Lund gjør dette ved å trekke linjer tilbake til den kalde krigen, og ved å gjenfortelle de funn som ble gjort av Lund-kommisjonen. I granskningen som ble foretatt avslørte de «tette, ulovlige bånd mellom Arbeiderpartiet og regjeringens overvåkningstjeneste i etterkrigstiden, med hensikt å kontrollere aktivitetene til kommunistiske og andre venstreradikale organisasjoner» (Nunes, 2019: 79). Lund påpeker videre hvordan liknede mekanismer benyttes for å skape dagens fiendebilde, hvor det særlig er muslimer og ikke-vestlige innvandrere som blir overvåket.

Ifølge filosofen Lars Gule er det nåværende fiendebildet skapt gjennom en radikaliseringsdiskurs «som setter et særlig fokus på muslimer og islam, med problematiske konsekvenser» (Gule, 2020). Ved at den vestlige forståelsen av terrorhandlingene løsrives fra den politiske konteksten de står i, slik som USAs intervensjon i Midtøsten, til et fokus på Islam som en drivkraft, blir Islam stemplet som en ond religion. Det siktes «inn på «de

andres», muslimenes iboende annerledeshet og ekstremisme» (Gule, 2020). Resultatet av et slikt individperspektiv kontra et politisk motivert perspektiv, ser vi i dagens fiendebilde hvor alle muslimer anses å være «tikkende bomber» og av den grunn må overvåkes.

Gjennom bruken av en «sokratisk linse» søker *Ways of Seeing* å dykke inn i spørsmålet om hvem som overvåkes og av hvilke grunner, ved å bruke Ketil Lunds erfaringsbaserte kunnskap. Når Roll velger å iscenesette Lunds erfaringer gjennom en «sokratisk dialog», settes kunnskapen hans inn i et didaktisk rammeverk.

Som nevnt gir Ketil Lunds arbeid i Lund-kommisjonen ham status som en offisiell ekspert. *Ways of Seeing* har tydelig et politisk-didaktisk prosjekt, ved å vise fram og utfordre tankesettene som ligger under dagens overvåknings- og sikkerhetspolitikk, søker forestillingen å «sprekke trollet», og få til en større debatt i samtiden om hvem som overvåkes og av hvilke grunner. Denne hyperteater-strategien vil jeg komme tilbake til senere.

En fiksjonell overvåking?

I *Ways of Seeing* kan en tydelig se en lek gjennom en oppbygging av autentisitet ved hjelp av elementer av fiksjon. Særlig er dette fremtredende i fortellingen om «overvåkingen» av de høyreekstremes hus. Selve fortellingen formidles av Hanan Benammar. Hun skildrer følelsene av å ligge i buskene og overvåke husene til personer som Tor Mikkel Wara, Christian Tybring-Gjedde og Hege Storhaug. Benammar gir oss detaljer om været og årstiden da det angitte huset ble filmet, på samme tid som filmen av huset projiseres på bakskjermen. Hennes beskrivelser av vær og natur, sammen med det tidligere nevnte lydspor med 'reallyder', gir en steds spesifikk ramme rundt opplysningene hun meddeler oss. I tillegg gir Benammar oss opplysninger om de personene som «overvåkes», opplysninger som er verifiserbare. Til sammenlikning er Lunds erfaringer i den «sokratiske dialogen» selvopplevde erfaringer, til tross for at selve dialogen er en fiksjon. I relasjon til denne «mot-overvåkingen», kan vi som publikum trekke i tvil hvorvidt Benammar og Baban faktisk har ligget i buskene og filmet husfasadene selv, og særlig om de faktisk har oppholdt seg

ved de nevnte husene i like lang tid som Benammar formidler. Vi vet heller ikke om de projiserte husfasadene faktisk tilhører de nevnte personene, men om de gjør det, forstår publikum at Benammar og Baban løper en personlig risiko ved å stå som «ansiktene bak overvåkingen» av de høyreekstremes hus. Særlig med tanke på den muslimske identiteten deres og at begge er personer av ikke-vestlig opphav. Baban og Benammar kan dermed betraktes som en personifisering av dagens fiendebilde. Det er altså tydelig at Baban og Benammar spiller at de overvåker husene til (eksempelvis) sentrale aktører i Fremskrittspartiet, men deres sårbarhet ved å iscenesette en slik overvåking er reell, og denne reelle sårbarheten som Baban og Benammar er satt i, får opptredenen deres til å fremstå som autentisk.

Som Ann-Sofie Estrup Bertelsen drøfter i artikkelen «En etisk autenticitet?» (2018) er det gjerne slik at dokumentarteateret benytter seg av hverdags-ekspertes nettopp for å dra veksler på deres personlige historier med mål om at historiene skal kaste lys over et større sakskompleks. Det som ifølge Bertelsen er det problematiske ved en slik bruk av personlige historier er at den dramaturgiske oppbyggingen dermed lener seg på noen få perspektiver som skal kunne «referere direkte til en mere omfattende og kompleks virkelighet» (Bertelsen, 2018: 110). En av de fallgruvene som trer tydeligst frem i denne konteksten er hvordan en subjektiv investering som bruken av personlige historier er, har en tendens til å redusere kompleksiteten i saksfeltet, samtidig som det at de faktiske berørte av saksfeltet selv står på scenen er autenticitetsfremmende (Bertelsen, 2018: 110).

Dette kan i høyeste grad ses i *Ways of Seeing*, hvor Baban og Benammars personlige historier sammen med deres fiktive overvåking av de høyreekstremes hus søker å peke utover de faktiske fortellingene og handlingen på scenen, til et større sakskompleks som innbefatter nåtidens rasisme og fremmedfrykt i Norge og Europa, i tillegg til fortidens koloniale maktutøvelse og nasjonalisme (Steinkjer, 2019). *Ways of Seeing* bærer tydelig preg av et vekselspill mellom et personlig og et samfunnsmessig perspektiv. Pia Maria Roll har bevisst iscenesatt de dokumentariske aktørenes fortellinger fordi de gir en autenticitet til sceneteksten, samtidig som forestillingen søker å peke utover disse personlige historiene ved å trekke inn erfaringer og teorier av Aimé Césaire, Frantz Fanon og Jean-Paul Sartre om fortidens koloniale tankesett (Nunes, 2019; Erichsen, 2018).

Det er allikevel ikke gitt at autentisiteten i spillet alene kan bygge bro mellom de personlige historiene og det komplekse saksfeltet som forestillingen ønsker å peke på. Det som gjør at *Ways of Seeing* kan ses som en forestilling som klarer å sprengne rammene for «de personlige fortellers-teater» og faktisk nå ut i samfunnsdebatten, handler særlig om bruken av «mot-overvåking» som dramaturgisk grep. Gjennom dette grepet søkte kompaniet å fremprovosere en samfunnsdebatt.

«Overvåkingen» som en dramaturgisk strategi, kan i likhet med The Yes Mens «viral hoax», forstås som en fiksjon som presenteres som en virkelig hendelse. Imidlertid har de begge til felles at de teatrale konstruksjonene deres har en etisk hensikt; *Ways of Seeing* siktet seg inn på konkrete personer med makt i Norge. Strategien fungerte i aller høyeste grad, da «mot-overvåkingen» ble oppfattet som reell av dem forestillingen siktet til. Ifølge kulturredaktøren i *Dagsavisen*, Mode Steinkjer, kom forestillingen svært nær maktens innerste smertepunkt, fordi virkemidlene traff en nerve hos «sentrale Frp-politikere samt redaktører og andre samfunnsdemagoger fra høyresidens ytre fløyer» (Steinkjer, 2019). Han hevder at forestillingen hadde blitt en levende organisme i seg selv, som søkte å øve innflytelse langt utover scenekanten (Steinkjer, 2019). I kjølvannet av forestillingen oppstod det et politisk etterspill hvor det fra politisk hold ble fremsatt grove anklager mot Sara Baban, Hanan Benammar og Pia Maria Roll. Aktørene ble blant annet anklaget for å ha utført hærverk på husveggen og bilen til daværende justisminister Tor Mikkjel Wara. Anklagene ble fremsatt og anmeldt til politiet av samboeren til justisministeren.

I etterkant skulle det vise seg at hærverket var produsert av samboeren selv. Før dette ble oppdaget, ble imidlertid kunstnerne satt under et sterkt press fra flere sentrale politikere. Blant annet la Oslo Fremskrittspartiet frem forslag om å trekke den kommunale støtten til Black Box teater, som co-produserte forestillingen, i tillegg til at det kom beskyldninger fra statsminister Erna Solberg. Andreas Slettholm kommenterer i *Aftenposten* de ulike reaksjonene fra politisk hold og skriver at «resultatet ender med å ligne en svært problematisk maktbruk overfor frie kunstnere» (Slettholm, 2019). Denne maktbruken ble av flere oppfattet som et forsøk på å sensurere et kunstnerisk uttrykk. Maktbruken gikk ikke upåaktet hen i kunstnermiljøene, tvert om ble det mobilisert til flere tverrickunstneriske

støttemarkeringer for aktørene i *Ways of Seeing*, og for vern av den kunstneriske ytringsfriheten i Norge (Norske Billedkunstnere, 2019).

Ways of Seeing klarte dermed ved hjelp av sitt dramaturgiske grep «mot-overvåking» å skape reaksjoner fra dem de «overvåket». På denne måten brøt forestillingen gjennom mediemuren og ble en aktuell nyhetssak hele våren 2019, og i dette henseende kan forestillingen ses som *hyperteater*. En annen virkning av det store medietrykket, er at *Ways of Seeing* fikk et liv utover de åtte første forestillingene som gikk av stabelen på Black Box teatret i november 2018. Forestillingen turnerte i hele 2019 til ulike festivaler og teatre over hele Norge; som Vårscenefest i Tromsø, Festspillene i Bergen, Teaterfestivalen i Fjaler og til Ålesund i forkant av Høstscenefest. Forestillingen ble også nominert til Heddaprisen i 2019.

Det er dermed mulig å betrakte *Ways of Seeing* som et prosjekt som søker å utfordre etablerte tanke sett og sosiale konvensjoner, ved at forestillingen ønsker å snu vårt blikk, og rette det mot dem som skaper de fiendebildene forestillingen kritiserer. Aktørene i forestillingen har et personlig engasjement i tematikken som iscenesettes. Som vist er Baban og Benammar selv målet for høyresidens reelle overvåking, og dermed har de en egennytte av at søkelyset kastes tilbake på de som forfølger dem. Det er denne personlige risikoen og egennyten som gjør at Baban og Benammars opptreden oppfattes som autentisk, selv om «mot-overvåkingen» i seg selv er en fiktiv hendelse.

Dette vekselspillet mellom illusjon og virkelighet gir dermed forestillingen en egen nerve som teateranmelder Lars Elton har påpekt: «Etter å ha sett *Ways of Seeing* måtte jeg bare gjøre noe» (Elton, 2019). Forestillingen treffer dermed både på et personlig og på et samfunnsmessig plan.

Slik jeg nevner innledningsvis i kapittel 4.6 er det mulig å se likhetstrekk mellom *Ways of Seeing* og det politiske dokumentarteateret på 1970-tallet, og da særlig med Nationaltheatrets oppsøkende teaters *Svartkatten* og *Pendlerne*, Hålogaland Teaters *Det er hær æ høre tel* og Tramteatrets *Deep Sea Thriller*, ved at samtlige forestillinger aktivt søkte å nå ut over teatersalen og inn i samfunnsdebatten.

Nordting ønsker også å løfte frem saker og synspunkter som ofte blir trenert i det politiske systemet, men til forskjell fra de ovennevnte gruppene, så inkluderes både sympatiske og antagonistiske aktører på scenen. Sveen og *Nordting*-teamet søker å skape politiske konfrontasjoner i teaterrommet, og slik transformere teaterrommet til en alternativ demokratisk arena.

De nevnte forestillingene fra den andre bølgen av dokumentarisk teater, har i likhet med både *Ways of Seeing* og *Nordting* en helt klar politisk agenda. De er stillingstagende i fremstillingen av sitt politiske innhold. De har alle en tydelig agiterende form og et venstrepolitisk perspektiv, og bygger sine politiske argumenter på dokumentarisk materiale som tar utgangspunkt i de undertrykte og maktesløses synspunkter. På denne måten søker teaterkompaniene å tilføre en motstemme til det offentlige ordskiftet.

Perleporten Teatergruppe er ikke agiterende på samme måten, men i likhet med både *Ways of Seeing* og *Nordting* utviser Perleporten Teatergruppe en nyutvikling når det gjelder virkemiddelbruk og form.

Felles for de nevnte teatergruppene er en søken etter å bruke virkemidler som får deres politiske budskap til å nå ut til publikum på en direkte og autentisk måte. Der hvor Perleporten særlig benyttet seg av en direkte konfronterende spillestil og en dramaturgi med vekt på montasje av fragmenter, søker Roll og Sveen å benytte seg av en dramaturgi som kontrasterer fiksjonsoppbygging og autentisitet i deres forestillinger.

5. Konklusjon

I denne avhandlingen har fokusområdet mitt vært produksjoner og estetiske virkemidler i det jeg har valgt å kalle en 'politisk estetikk' hos de fire politiske gruppeteatrene i Norge på 1970-tallet; Nationaltheatrets oppsøkende teater, Hålogaland Teater, Perleporten Teatergruppe og Tramteatret. Studiene av forestillingene deres må ses i lys av den politiske og kulturelle konteksten produksjonene inngår i, og dette har vært hovedinnfallsvinkelen min i den teaterhistoriografiske tilnærmingen til materialet. I dette henseende har jeg i størst grad benyttet Erika Fischer-Lichtes artikkel «Some Critical Remarks on Theatre Historiography» fra 2004, som utgangspunkt for å drøfte de teaterhistoriografiske problemstillingene.

Det første kapittelet (uten nummerering) er en redegjørelse for formelle aspekter ved avhandlingen. Kapittel 1 består av innledningen, mens jeg i kapittel 2 går igjennom mitt primære materiale til avhandlingen. I kapittel 3 redegjør jeg for metodene jeg har benyttet i avhandlingen, med spesiell vekt på de teaterhistoriografiske perspektivene jeg anvender. Jeg har forsøkt å forstå de politiske gruppeteatrene i et mikrohistorisk lys, og for å oppnå det har jeg benyttet en synkron historiefremstilling. Samtidig har jeg ønsket å plassere de politiske gruppeteatrene innenfor et videre historisk perspektiv, og derfor bruker jeg også et diakront historisk perspektiv i avhandlingen. Det sistnevnte perspektivet kaster lys over hvordan de politiske gruppeteatrene på 1970-tallet oppfattet og brukte teatrale konvensjoner og teorier om politisk teater fra 1930-tallet. I tillegg har jeg drøftet arven etter de politiske gruppeteatrene i dagens ny-politiske teater.

Materialet består av en kombinasjon av arkivmateriale og dybdeintervju, og i kapittel tre redegjør jeg også for mine intervju-metodiske innfallsvinkler, som er utført i tråd med intervjumetodikk innenfor 'Oral History'. I den forbindelse har jeg benyttet meg av Valerie Raleigh Yows bok *Recording Oral History* (2005), som særlig omhandler intervjumetodikk i tilknytning til humanistiske fagtradisjoner.

I kapittel fire har jeg satt de fire politiske gruppeteatrene inn i både en samtidig synkron og en diakron historisk, politisk og kulturell kontekst. Først tegner jeg et bilde av de politiske og ideologiske motsetningene som fantes innad på venstresiden på 1970-tallet. De

forskjellige politiske grupperingene hadde ulik tolkning av hendelser som studentopptøyene i 1968 og Vietnamkrigen, og de forskjellige brytningene og ideologiske fortolkningene påvirket dermed også de politiske gruppeteatrenes politisk-estetiske valg. Dernest ser jeg på forekomsten av kollektive arbeidsformer innenfor politisk teater i USA og Europa. Jeg drøfter særlig hvordan kollektive former og gruppeteaterideen oppstod i Norden. Det var tale om at de norske politiske gruppeteatrene ble påvirket av de svenske gruppeteatrene, både innenfor og utenfor institusjonsteatrene. Jeg anvender et diakront blikk på hvordan politisk-estetiske teorier har hatt innvirkning på de norske politiske teatergruppene og jeg gir også en vurdering av Brecht-Luckács-debatten i lys av det politiske teatret i Norge på 1930- og 1970-tallet.

Jeg viser til hovedtrekkene i Brecht-Luckács-debatten, og hvordan det politiske teatret forholdt seg til den klassiske avantgardens formeksperimenter versus ulike realismetradisjoner i retning av sosialrealisme eller sosialistisk realisme, som utgangspunkt for å lage teater.

Jeg kan slå fast at debattens utslag i Norge på 1930-tallet var preget av hvordan de norske aktørene særlig søkte å eksperimentere med nye modernistiske- og agiterende teaterformer inspirert av Piscator og Mejerholds formeksperimenter, sammen med den sovjetiske arbeiderteaterbevegelsens bruk av de «små formene» (*levende avis*, og bruken av tale-og bevegelseskor) i sitt arbeid med å lage et teater som stod i opposisjon til den borgerlige estetiske tradisjonen. Jeg viser hvordan de norske aktørene benyttet agiterende former gjennom hele 1930-tallet, til tross for at deres sovjetiske forbilder på samme tid måtte forlate en formeksperimenterende og agiterende praksis, og istedenfor hegne om sosialrealismen som det «rette» politisk korrekte ideal.

På 1970-tallet viser det seg motsatte estetiske tendenser hos de norske politiske gruppeteatrene. I delkapittel 4.4.3-4.4.6 viser jeg til at tre av de fire politiske gruppeteatrene i stor grad var påvirket av sosialrealismen og sosialistisk realisme som et korrekt ideal for et politisk teater. Kun Perleporten Teatergruppe, som hadde en annen politisk tilknytning enn de øvrige, søkte å lage et politisk teater som også eksperimenterte

med form. De øvrige gruppeteatrene forholdt seg på ulikt vis til 'kravet' om at et politisk teater skulle være sosialrealistisk, folkelig og gjenkjennelig.

Det politiske gruppeteatret i Norge som strakk seg lengst for å oppfylle 'kravene' til et sosial- og sosialistisk realistisk teater var Hålogaland Teater, som brukte Rudi Penkas metoder som mal i egne produksjoner, i tillegg benyttet de metodene som et analyseverktøy i oppsetningen av tradisjonell dramatikk. Til forskjell benyttet både Nationaltheatrets oppsøkende teater og Tramteatret et leilighetsperspektiv da revyformen ikke var ansett som den ideelle politisk-estetiske formen i første halvdel av 1970-tallet. Imidlertid bidro den folkelig-teatrale innflytelsen til det svenske gruppeteatret Fria Proteatern sammen med Dario Fos fortellerteater til et politisk-estetisk skifte hos HT, Nationaltheatrets oppsøkende teater og Tramteatret. De beveget seg bort fra idealet om en sosialrealistisk estetikk og over til bruken av kabaretdramaturgi og en folkelig-teatral politisk estetikk.

Et av mine hovedfunn i avhandlingen omhandler en forskyvning mellom 1930- og 1970-tallet i forståelsen av hva formeksperimentering innebærer. Den historiske avantgarden benyttet formeksperimentering i sin kunst, og anså eksperimentene for å være spesifikt politiske. Dette gjaldt særlig i relasjon til den kunsten de russiske konstruktivistene og de tyske dadaistene skapte. Til forskjell ble begrepet avantgarde oppfattet som borgerlig dekadent og elitistisk i Norge på 1970-tallet. Det var gjennom en målrettet kulturpolitisk strategi fra CIA at den tidligere forståelsen av at formeksperimentering *er* politisk, hadde blitt omgjort. Dette skjedde gjennom en målrettet støtte til abstrakt og 'apolitisk' eksperimenterende kunst. Derved ble det viktig for de politiske billedkunstnerne og for de politiske gruppeteatrene å skape kunst med et bevisst politisk meningsinnhold. Noe som av aktørene på 1970-tallet ble kalt å vekte *innhold over form*.

I kapittel 4.4 ser jeg på avviklingen av de politiske gruppeteatrene i Norge, og hvilken effekt tilbakegangen deres hadde for de andre gruppeteatrene i Norge. Jeg påpeker hvordan de institusjonelle politiske gruppeteatrene Nationaltheatrets oppsøkende teater og Hålogaland Teater, så vel som de frie politiske gruppeteatrene Perleporten og Tramteatret, alle ble påvirket av et press fra den borgerlige offentligheten.

Hva gjelder de institusjonelle gruppeteatrene var det borgerlige presset mer direkte. For Hålogaland Teaters del ga det seg utslag i manglende vilje til å imøtekomme behovene for et eget øvings- og spillelokale i Tromsø. Ved Nationalteatret har jeg vist at det var et indre press fra teatersjefen Toralv Maurstad som førte til at den oppsøkende teatergruppen ble avvirket. Jeg har også argumentert for at det var tale om en kulturpolitisk 'tilbakeholdenhet' når det gjaldt å støtte Perleporten og Tramteatrets drift, ut fra en tankegang om at de frie gruppene tilhørte en politisk radikal bevegelse.

Kulturdepartementet trakk de frie gruppenes profesjonalitet i tvil, til tross for at en egen støtteordning for dem omsider kom på plass i 1982. Dette fikk ingen innvirkning på Perleporten og Tramteatrets virksomhet, da begge grupper hadde bygget seg opp gjeld og var utslitte når den faste ordningen hadde blitt en realitet. Jeg viser også hvordan det utover 1980- og 1990-tallet ble en økning av frie grupper i Norge samtidig som bevilgningspotten fra kulturpolitisk hold ikke økte i takt med antall nye grupper. På slutten av 1980-tallet ble det kamp om midlene innad i det frie feltet. Flere av prosjektteatrene som hadde vokst fram, følte ikke at støtteordningen passet for dem, da den var tilrettelagt for gruppeteatre med kontinuerlig drift. Etter interne stridigheter i det frie scenekunsthellet ble det lagt nye retningslinjer for støtte fra Kulturrådet (på 1990-tallet), og disse skulle i større grad ivareta prosjektteatrene, på bekostning av gruppeteatrene. Retningslinjene ble tolket dit hen at støtten fra Kulturrådet baserte seg på et kvalitetsbegrep der det avgjørende premisset var at den frie scenekunsten skulle være nyskapende. Prosjektteatrene med sin langt mer fleksible organisering ble i større grad ansett som nyskapende enn gruppeteatrene som hadde større fokus på å skape et fast ensemble.

Et av mine funn er at det i takt med de politiske gruppeteatrenes tilbakegang på 1980-tallet, kan se ut til at det antiautoritære tankesettet fra 1968 ebbet ut. Imidlertid ble tankegangen fortsatt ivaretatt innenfor dramapedagogikken i Norge, særlig i form av kollektive arbeidsmetoder. Dessuten benyttet prosjektgrupper som Baktruppen seg fortsatt av kollektive former i produksjonene sine, til tross for at Baktruppens estetikk ikke kan sies å være forbundet med de politiske gruppeteatrenes estetiske praksiser.

Imidlertid, er mulig å spore en forbindelse til det politiske gruppeteatret og deres demokratiske arbeidsformer i det ny-politiske 'virkelighetsteatret', slik det har oppstått i Norge fra og med 2010-tallet. Dette behandler jeg særskilt i siste del av kapittel tre (4.6) med fokus på Amund Sjølie Sveens forestilling *Nordting* (2014) og Pia Maria Rolls *Ways of Seeing* (2018).

Analysene av *Nordting* og *Ways of Seeing* kan ses som en fortsettelse av artikkel (3): «Dokumentarteater, Hyperteater og hverdags-eksperter – i norsk politisk teater», ved at jeg setter begge forestillingene inn i en teaterhistoriografisk kontekst, der spesielt Derek Pagets teori om hvordan det politiske teateret står i en brutt tradisjon er det sentrale teoretiske rammeverket.

Andre likheter med artikkel 3 er fokuset i forestillingsanalysene og på de ulike virkemidler som knyttes til virkelighetsteatret; leken mellom bruken av fiksjonaliserende retoriske grep på den ene siden, og på den andre siden bruken av dokumentariske aktører for å fremstille en autensitet på scenen.

I tillegg har jeg i forlengelse av Morten Traaviks begrep *hyperteater* sett på ulike mediestrategier i de to forestillingene. I avhandlingen utvider jeg dette perspektivet ved å trekke inn kunstnergruppen The Yes Men, og deres bruk av «viral hoax» som er en etisk form for kunstnerisk bløff. Amund Sjølie Sveen og Pia Maria Roll deler kunstnerduoen idé om å kunne skape muligheter for reelle samfunnsendringer gjennom bruken av fiksjon som presenteres som reelle situasjoner.

I både *Nordting* og *Ways of Seeing* benyttes et slikt vekselspill mellom fiksjon og autensitet innenfor og utenfor forestillingenes univers. Hos *Nordting* er selve *tinget* en falsk demokratisk konstruksjon, en pastisj over det virkelige demokratiske systemet. Gjennom bruken av ironi og satire søker *Nordting* å komme med forslag for hvordan å gjenopprette den skjeve maktfordelingen i samfunnet ved å løsrive Nord-Norge fra Sør-Norge, og innføre Amund Sjølie Sveen som president for det hele. I *Ways of Seeing* rettes blikket mot dem som overvåker «oss» ved å skape en fiktiv «mot»-overvåking av dem i samfunnet som innehar den politiske og økonomiske makten til å foreta en reell

overvåking. Roll har sammen med Benammar og Baban søkt å fremprovosere reaksjoner og samfunnsdebatt ved å rette søkelyset mot dette maktpolitiske sjiktet.

Et hovedfunn i relasjon til det ny-politiske teateret er den gjentakende eller sykliske tendensen som har oppstått, hvor aktører slik som Sveen og Roll i sin søken etter å skape et uttalt politisk teater for i dag bevisst har latt seg inspirere av tidligere tiders politiske teater, både i form av virkemiddelbruk og i intensjon. Sveen og Roll, i likhet med Piscator, Sartz, Dalgaard, Nationaltheatrets oppsøkende teater, Hålogaland Teater, Tramteatret og Perleporten Teatergruppe, anser teateret som en avgjørende kraft i en omfattende samfunnsendring.

6. Artikkelsamling

Presentasjon av artiklene

Utover kappen består avhandlingen av fire artikler. I den første artikkelen «Norwegian Political Theatre in the 1970s: Breaking Away from the 'Ibsen Tradition'», sammenligner jeg estetikken til Perleporten Teatergruppe og Tramteatret i lys av realismetradisjonen innenfor institusjonsteatrene. Jeg ser på kulturpolitikken i Norge etter krigen, en politikk som favoriserte institusjonsteatrene og deres produksjoner. Jeg viser hvordan støtten til institusjonene stod i skarp kontrast til skattleggingen av annet teater og underholdning, slik som eksempelvis revyteatrene i Norge på 1950- og tidlig på 1960-tallet. Artikkelenes hovedanliggende er estetikken i debutstykkene til Perleporten Teatergruppe og Tramteatret: *Faren satt på første benk, moren satt på annen, Knoll og Tott på galleri og lo som bare faen* (1975) og *Deep Sea Thriller* (1977).

Med de nevnte produksjonene brøt de to politiske gruppeteatrene med Ibsen-tradisjonen. Dette gjorde de ved å hente frem teknikker utviklet på 1930-tallet i forbindelse med Tramgjeng-bevegelsen i Norge og utviklingen av den røde revyen, sammen med Perleportens særegne bruk av nummerdramaturgi, hvor de vektlegger en ikke-lineær fremstillingsform ved å bruke kollasj og en stilisert spillestil. Perleporten benyttet seg også av aksjonsteater når de avbrøt forestillingen *Jeg tar meg den frihet* på Nationaltheatret 12. mars 1977 med sin egen *Bjørneboe-aksjon*, ved å lese opp sitt eget manifest for å hedre «en død opposisjonell». De to forestillingene jeg ser nærmere på i tillegg til *Bjørneboe-aksjonen*, er Perleportens *Knoll & Tott* (1975) og Tramteatrets *Deep Sea Thriller* (1977). Disse to politiske gruppeteatrene bidrar dermed til å endre det norske teaterlandskapet i Norge på 1970-tallet, ikke minst gjennom sin bruk av kabaretdramaturgi og ikke-lineære fremstillingsformer, samt gjennom teater i form av manifest.

I den andre artikkelen, «'A Good Night Out': When Political Theatre Aims at Being Popular, Or How Norwegian Political Theatre in the 1970s Utilized Populist Ideals and Popular Culture in Their Performances» har jeg et særlig fokus på Hålogaland Teater og Tramteatret i forbindelse med ulike definisjoner av populærkulturen vedrørende politisk teater. Teoriene er i hovedsak knyttet til den venstrepopulistiske bevegelsen på 1970-tallet, en tverrpolitisk grasrotbevegelse som var særlig aktiv i forbindelse med den første folkeavstemningen om Norge skulle gå inn i EEC (nå EU) i 1972. Debattene som oppstod i kjølvannet av folkeavstemningen hadde stor innflytelse på Hålogaland Teaters oppsetninger og ideer om hva det innebærer å være et 'folketeater'. I denne artikkelen er det særlig Hålogaland Teaters forestilling *Det e her æ høre tel* (1973) som blir behandlet.

I den tredje artikkelen «Dokumentarteater, Hyperteater og hverdags-eksperter – i norsk politisk teater» utvider jeg perspektivet til også å se på politisk teater på 1930-tallet i tillegg til 1970- og 2010-tallet. I artikkelen drøfter jeg hvordan de politiske teatergruppene benytter ulike teatrale metoder og strategier tilknyttet dokumentarteatret. Jeg ser nærmere på Gunvor Sartz og det Sociale Theaters forestilling, *§245* (1930) sammen med *Svartkatten* (1971) og *Pendlerne* (1972) fra Nationalteatrets oppsøkende teater og Morten Traaviks *Århundrets rettssak* (2017). Jeg behandler forestillingene i lys av teorier om relasjonell kunst, med vekt på Claire Bishops tolkninger av Nicolas Bourriauds teorier. Jeg søker også å finne en forklaringsmodell på den brutte tradisjonen innenfor det politiske teatret i Norge, så vel som i andre europeiske land. I dette hensende benytter jeg Derek Pagets argumenter i sammenheng med Bishops teorier om det politiske teatret som oppstår i forbindelse med politiske kriser og revolusjonære tilstander, slik som den russiske revolusjonen, studentopptøyene i 1968 og den økonomiske krisen i 2009, altså det Bishop betegner som en '(re)turn of the social' i kunsten.

I den siste artikkelen «Perleporten – et post-brechtiansk teater?» behandler jeg Perleportens teater i sammenheng med deres anarkistiske livspraksis. Perleportens bruk av fragmenterte fortellinger, montasje og kollasj i forestillingene sine, sammen med sansen for en rytmisk komposisjon som et medium for å formidle sin anarkisme, ga Perleporten et særegent og unikt scenisk uttrykk i norsk sammenheng. Jeg sammenligner teatret deres med anarkistiske teatergrupper som The Living Theatre og deres bruk av spillestilen "free

acting". Videre setter jeg Perleportens særegne estetikk i sammenheng med Heiner Müllers iscenesettelser av egne skuespill, slik som *Der Lohndrucker* og Bertolt Brechts *Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, sett i lys av David Barnetts teorier om et post-brechtiansk teater.

Med de fire artiklene og den kontekstualiserende kappen har jeg presentert Nationaltheatrets oppsøkende teater, Hålogaland Teater, Perleporten Teatergruppe og Tramteatret i lys av deres politiske estetikk. På den måten har jeg søkt å sette fokus på et felt innenfor norsk teaterhistoriografi som til nå har vært lite studert.

Artikkel 1: Norwegian Political Theatre in the 1970s: Breaking away from the 'Ibsen Tradition'

NORWEGIAN POLITICAL THEATRE IN THE 1970s: BREAKING AWAY FROM THE 'IBSEN TRADITION'

ANNA WATSON

In this article I am mapping out the aesthetic strategies utilized by the political theatre groups in Norway in the 1970s. I argue that the political awakening, during the counterculture movement, created a need to break down the traditional barriers and artistic methods in Norwegian theatre, which resulted in a move away from realism and naturalistic dramaturgy, towards anti-illusionary and popular theatre forms, such as epic theatre and cabaret. In a Norwegian context, realism and naturalist dramaturgy is best represented by Henrik Ibsen's dramas. I argue that the clearest and most decisive break with Realism and the Aristotelian dramaturgy, in a Norwegian political theatre context, was made in the late 1970s, instigated by the independent theatre groups Perleporten Teatergruppe and Tramteatret. Independent and political theatre groups were provoked by the elitist attitudes of politicians and cultural policy makers, and instigated a public debate focusing on questions like 'who is the theatre for', the 'elites' or the 'people'? The theatre groups, when searching for an oppositional stage aesthetics, turned to popular theatre forms, such as cabaret and review, and stepped away from the traditional stage aesthetics and the 'Ibsen-tradition', which they saw as both antiquated and elitist. In this article I will place Tramteatret and Perleporten Teatergruppe's debut performances *Deep Sea Thriller* (1977) and *Knoll og Tott* (1975) within a historiographical and cultural-political context.

Keywords: political theatre, Norwegian, cabaret, Red Revues, agit-prop-Theatre, anti-Aristotelian theatre, independent theatre groups, cultural policy

The dominant theatre aesthetics in Norwegian theatre has been, and remains at large to be, psychological-realism and the bourgeois 'living room drama'. In a Norwegian context this tradition is best represented by Henrik Ibsen's dramas, staged at Nationaltheatret and Den Nasjonale Scene. However, throughout the 20th century there have been several attempts to break with the 'Ibsen tradition', especially among left-wing political and socially engaged theatre-makers and playwrights, such as Gunvor Sartz, Olav Daalgard, and Nordahl Grieg in the 1930s and Jens Bjørneboe and Odin Teatret in the 1960s. I argue that the clearest and most decisive break

with Realism and the Aristotelian dramaturgy, in a Norwegian political theatre context, was made in the late 1970s, instigated by the independent theatre groups Perleporten Teatergruppe and Tramteatret. Their break did not only constitute an aesthetic and dramaturgical break, but also a break in organizational terms, by breaking the hierarchy of the institutional theatre 'machine'. Perleporten Teatergruppe and Tramteatret aimed at making a political progressive theatre both in form and content. Perleporten and Tramteatret were both inspired by contemporaneous political and experimental theatre in Europe and the Scandinavia and by the historical avant-garde

experiments, and for 'Tramteatret's part the workers' theatre movement from the 1920s and 30s, in their search for a theatre that could express the social and political climate of the day.

THE 'IBSEN TRADITION'

A clear example of the continuing dominance of Ibsen's dramas and the psychological-realistic dramaturgy is shown through Ivo de Figueiredo's historical overview over Norwegian Drama from 2014, titled *Ord/Kjøtt- Norske scenedramatikk 1890-2000* [*Word/Meat Norwegian Stage Dramas 1890-2000*]. In his words, the Ibsen-norm points to dramas written in a "realistic, psychological and retrospective" vein, "with the careful use of symbols and types and where the plot circles around the individual and society, and how both inner and outer powers hinder us from becoming our selves."¹ The Ibsen-norm and tradition is, by Figueiredo, accredited to Gunnar Heiberg in his time as the theatre director at Den Nasjonale Scene in Bergen (1884-1888) and furthermore, to Bjørn Bjørnson under his direction at Nationaltheatret in Oslo (1899-1907 and 1923-1927). The two playwrights and theatre instructors set a powerful precedence of the 'correct' way of staging Norwegian dramas such as Ibsen's and Bjørnstjerne Bjørnson's, as well as the "foreign" classics, by means of "psychological-realism with a hint of naturalism."² This aesthetical tradition has been described by Figueiredo, as well as other theatre scholars, as so powerful and dominating that it has overshadowed and marginalised the attempts at establishing other styles of dramaturgy and theatre aesthetics in Norway, such as symbolism, expressionism, and epic-drama. Knut Ove Arntzen writes in his article on "Arctic Dramas and landscape-dialogues: Hamsun, Løveid, Iunker and Fosse" maps out an alternative Norwegian canon.³ Whereas Arntzen mainly focuses on the symbolist and expressionistic theatre traditions in his article, I will in this article focus on the trend within Norwegian theatre, which Arntzen has defined as: "the theatre tradition developed through Bertolt Brecht, inspired by Erwin Piscator, in traditions from the popular and

political cabaret-tradition to the epic theatre."⁴

THE EARLY BREAKS WITH THE 'IBSEN TRADITION'

As mentioned earlier, Gunvor Sartz, Olav Daalgard and Nordahl Grieg created a break with 'Ibsen-tradition' in the 1930s, by utilizing cabaret and epic-dramaturgy. Gunvor Sartz was the founder of Det Social Teater. She was inspired by Piscator's red revues and documentary theatre and is known for her staging of Piscator's play §245.⁵ Nordahl Grieg was inspired by Soviet theatre, especially Meyerhold, and in his critically acclaimed drama *Våre ære og vår makt* (1935) [*Our Honour and our Glory*] he utilizes montage and epic theatre techniques. Whereas Sartz started off working with a semi-professional cast at The Sociale Teater, Grieg was mainly working within the institutional theatres, especially with Den Nasjonale Scene and Hans Jacob Nielsen under his time as theatre director (1934-1939). However, it was the labour movement's amateur players who would conduct the most decisive break with the psychological-realistic-dramaturgy in the 1930s.⁶ These groups were known as TRAM-gjeng [group]. The first part of their name was taken directly from the Russian acronym TRAM [Teatr Rabochey Molodyozhi], which was the name of the young Soviet workers' theatre movement.⁷ It was Daalgard and Sartz who instigated the agit-prop line within the workers' amateur theatres. This contrasted with their former line, judging by their repertoire from the early 19 hundreds, which mainly consisted of farces, folk comedies, and revues, one could say that the workers' amateur theatres formerly had a character of entertainment and diversion.⁸

Sartz and Daalgard saw theatre as a political weapon, which could be used to mobilize and instruct the proletariat into taking action against their oppressors, rather than just a diversion and entertaining hobby to take the workers' minds off their hard conditions.⁹ Sartz and Daalgard were instigators of a more 'aggressive' and agitational theatre style within the workers' amateur groups. Sartz, who started working for *Arbeidernes Opplysningsforbund* (AOF) [The Workers'

Educational Organization] as a theatre secretary in 1933, met Olav Daalgard, who had just been on a trip to the Soviet Union; there, he experienced the Workers' Theatre Olympics.¹⁰ The two decided to make an infrastructure for a workers' amateur theatre based on the combination of Sartz experience with Piscator's theatre techniques and Daalgard's insight into the acting style of the Soviet TRAM-groups.

The Norwegian TRAM-groups became very popular. In their hey-day around the mid-1930s, there were 800 registered members throughout Norway.¹¹ These groups, which in Norway mainly were connected to the Labour Party's youth organisation (AUF), would meet up to agitate and entertain at union meetings, strikes, demonstrations, and at political rallies. The TRAM-groups were also a part of the Labour Party's election campaigns in 1934 and 1936.¹² The theatre groups used a combination of songs, speech- and -movement-choir, sketches, and acrobatics in their performances. The characters in the agit-prop sketches tended to be allegorical types such as the proletarian and the capitalist rather than psychological-realistic characters. The TRAM-players 'actor-training' focused on developing a set of physical and expressionistic performance skills with a weight on facial gestures, song, dance, and acrobatics.¹³ The performances seldom had a singular plot, instead they utilized a cabaret-dramaturgy, a collection of different sketches and numbers, which might or might not be connected by a common thread.

The left-wing political theatre and the agit-prop workers' theatre were naturally discontinued under the Nazi occupation of Norway (1940-1945). After the Second World War the Labour Party had left the revolutionary line in favour of a policy of collaboration across the classes, which resulted in a dismantling of the TRAM-groups.

POLITICAL CLIMATE AND CULTURAL POLICIES 1945-1979

While the Labour Party had benefitted from the agitation and agit-prop plays performed by TRAM-groups during the Labour Party's election campaigns in the 1930s, the agit-prop and epic

theatre aesthetics did not become a part of their Social Democratic cultural policies when they entered the government in 1945.¹⁴ On the contrary, governmental cultural policies mainly focused the country's sparse public cultural funds on strengthening and spreading the 'Norwegian cultural heritage', which, for the theatre's part, meant a support for the national romantic and bourgeois 'living room' dramas. According to Einar Hovdehaugen, the preconditions for post-war cultural politics were laid under the years of Nazi-occupation. He claims that the war created solidarity between people, which contributed to some extent at breaking down the old class barriers.¹⁵ Therefore, the post-war cultural policies resulted in an emphasis on the 'shared' national values in contrast to the more specific class bound culture of the 1930s.

The theatre historian, Øivind Frisvold, describes the Labour Party's cultural policymaking in *Teatret i Norske Kulturpolitikk* (1980) ["Theatre in Norwegian Cultural Politics"], as "promoting the 'best' of the bourgeois art and culture, and funding institutions that could bring this art to the 'people' at an affordable price."¹⁶ The state established cultural institutions such as Riksteatret, Riksutstillingene, and Rikskonsertene (National Touring Theatre, Exhibitions and Concerts), which presented classical plays, fine arts and classical music to the Norwegian population outside the main cities of Oslo, Bergen and Trondheim. In contrast, popular cultural forms such as cabaret and revue, masquerades, ballroom-dancing, circus, pop-music, and cinema screenings were not seen as art by the policymakers; in fact, these 'popular' cultural forms were being taxed to fund fine arts institutions such as Riksteatret and Nationaltheatret.

The cabaret and entertainment tax had been debated since its implementation in 1917. Lise Lyche writes in *Norges teaterhistorie* [Norwegian theatre history] (1991); how the cabaret theatres in the 1950s would essentially be paying the institutional theatre's governmental subsidies through the entertainment tax. When the entertainment tax was finally abolished in 1964,

many cabaret theatres had gone bankrupt due to the high taxes.¹⁷ Its abolition was argued as a technocratic problem of definition, rather than admittance of the unjustness of the tax. Arts-policy-makers argued that it had become increasingly more difficult to discriminate between theatrical productions: which production constituted entertainment and which the dramatic arts?¹⁸

Nonetheless, when the Labour Party government set down a theatre committee in 1960 (Hauge-komiteen) to advise on funding policies for the theatre, the committee kept to the traditional divide, stating that: "only theatres which uphold the classics, both Norwegian and international dramatic literature, are worthy of state funding".¹⁹

One could say that the government, with its ideals of supporting the 'shared' national cultural heritage, had a paternalistic arts-policy view. Ole Marius Hylland argues that the Social Democratic arts policy is ideological through a 'choice-framing paternalism'.²⁰ There are certain choices and types of art that are more valuable than others. Thus, in the post-war years, it is clear that commercial cultural ventures, like cabarets and professional revue theatres, were seen to be of less artistic quality than the dramatic arts. The aesthetic connected to the dramatic arts was psychological-realism and therefore, essentially: the 'Ibsen-tradition'. The 'choice-framing paternalism' also extends to the government's funding of amateur theatre. According to Ingeborg Lyche, who was the first director of the Norwegian Arts Council, the Labour Party instigated cultural policies on funding amateur theatres already in 1945.²¹ This shows that the Labour Party's commitment to amateur theatre, albeit not in a political agitational form, was not abandoned after the war. However, similar to the attitude of the theatre-committee of 1960, the Labour Party's cultural policies on the function of amateur theatre groups was to "play a role in awakening the interest [of the amateur players] for professional art on the highest quality levels."²²

THE RE-EMERGENCE OF POLITICAL THEATRE AND THE FIRST INDEPENDENT GROUPS IN NORWAY

The playwright, Jens Bjørneboe, was one of the few Norwegian authors in the 1950s and 60s to attempt a break with a psychological-realistic dramaturgy in his plays. Bjørneboe was highly inspired by the historical avant-garde's theatre experiments, especially Bertolt Brecht's anti-Aristotelian theatre, and he wrote several dramas utilising collage and *verfremdung*-techniques.²³ This aesthetic influence can be seen especially in his plays: *Til lykke med dagen* (1965) *Fuglelskerne* (1966) and *Dongery -En collage om forretningsstanden og om markedsførerens liv* (1976). Bjørneboe became an important figure for the counterculture and anarchist movements in Norway. The anti-authoritarian 68' generation were highly inspired by Bjørneboe's novels, plays, and essays criticising the Norwegian school system, the prison system, and the conformist and provincial attitudes in Norwegian society.²⁴ However, Bjørneboe's rebellious and critical attitudes were not very welcome at the institutional theatres in the immediate aftermath of the Second World War, when the focus was on reconciliation and rebuilding the country. It was not before the generational shifts at the institutional theatres with theatre directors such as Erik Pierstorff (Trøndelag Teater), Knut Thomassen (Den Nasjonale Scene), Torolv Maurstad (Oslo Nye Teater) and Arild Brinchmann (Nationaltheatret), and the emergence of the independent theatre groups in the late 1960s and 70s that Bjørneboe's plays were staged. There was a renewed interest in Bjørneboe's dramas in the late 1960s, but this was, according to Perleporten Teatergruppe; too little, too late! They staged a 'Bjørneboe-stunt' in 1977 at the Nationaltheatret to mark their righteous anger and through this, attempted to vindicate Jens Bjørneboe and his dramas.²⁵

The first independent theatre groups in Norway experienced similar difficulties to Bjørneboe, not in staging the plays they wanted but in obtaining funding altogether. Odin Teatret was established in Oslo in 1964. With a paternalistic cultural-policy firmly embedded in Norwegian

bureaucracy, where the quality criterion was seen as the 'Ibsen-tradition', there was little understanding for finding funding to a theatre group who was neither connected to a theatre institution, nor wanted to adhere to traditional theatre aesthetics. Furthermore, the fact that the group claimed to be professional, despite none of the participants having any formal theatre education, did not work in their favour. This wall of prejudism, which Odin Teatret met, and which drove the first independent experimental theatre group in Norway, perhaps since Sartz's *Det Sociale Teater*, to emigrate to Denmark (1966), would prevail within Norwegian arts funding until the late 1970s. This attitude was one of the main reasons that the first attempts at making left-wing political and socially engaged theatre since the 1930s was not to happen in the format of an independent theatre group, but was organized through mainstream theatre institutions. For example, the outreach theatre projects: *Svartkatten* (1971), *Pendlerne* (1972) and *Jenteloven* (1974) at Nationalteatret, which were instigated and protected by the theatre director Arild Brinchmann. Another political theatre initiative was formed in 1971 by a group of actors from den Nasjonale Scene and from Nationalteatret. They saw the chance to form an egalitarian and socially engaged theatre company in Northern Norway when the theatre director of Riksteatret announced that a regional theatre was to be established in Tromsø, Hålogaland Teater.

The first political and independent theatre group to be formed in Norway was Perleporten Teatergruppe, which was established in 1975. Tramteatret was founded in 1977. These two theatre groups would work from an idea of making both the content matter and their working-format mirror their political ideals. Their working process was conducted through collaboration and improvisations as well as group debates. The independent theatre groups emerging in Norway in the 1970s still encountered difficulties of getting public funding, despite a change in the arts-policy to decentralise arts funding, in what was known as the 'expanded cultural-concept' instigated by the Hellesen-

theatre-committee in 1968.²⁶ In order to influence the policy-makers and the Norwegian Arts Council, the independent groups formed their own interest organization called *Danse og Teatersentrum* in 1977.²⁷ Perleporten Teatergruppe was one of the initiators of the organization, which followed the Swedish model. *Teatercentrum* in Sweden had been formed nearly ten years earlier, in 1969, and they had more success than its Norwegian counterpart in obtaining funding for the independent theatre groups. This was due to a greater degree of corporatism in Swedish cultural policy, according to Per Magnset, where the Swedish artist organisations, especially in the 1960s and 70s, would be taken on-board when new policies were to be made.²⁸ The Norwegian independent theatre group community was much smaller than its counterparts in the other Nordic countries. In 1977, there were 16 independent theatre groups in Norway. It would take another three years before the independent theatre organisation's political campaigning gave results. Even then, in 1980, the sum granted by the government was "so vanishingly little that its neither to live or die for," writes Aslaug Bisselberg in an article in *Aftenposten* titled "Perleporten closed down - many live on."²⁹

TRAMTEATRET - THE FUN IN GETTING ENGAGED THROUGH CRITICIZING SOCIETY

Social Democratic rule in the post-war years was, by the late 1960s, increasingly felt as authoritarian and undemocratic by the radical youth. Independent and political theatre groups were provoked by the elitist attitudes of politicians and cultural policy makers, and instigated a public debate focusing on questions like 'who is the theatre for', the 'elites' or the 'people'³⁰ Not surprisingly, the theatre groups, when searching for an oppositional stage aesthetics, turned precisely to popular theatre forms such as cabaret and review, and stepped away from traditional stage aesthetics and the 'Ibsen-tradition', which they saw as both antiquated and elitist.

Tramteatret was founded by students from the University of Oslo: Liv Aakvik gathered a group of her friends - Arne Garvang, Terje Nordby, and

Marianne Krogness in 1973 - to make a theatre ensemble.³¹ In their ambitious mission statement, they wrote: "Tramteatret shall stand on the underprivileged and oppressed people's side against the oppressors. And our theatre shall be an outreach theatre, travelling throughout Norway."³² Tramteatret wanted to make socially engaged music-theatre. Their musical taste was a mix of rock, blues, jazz and protest songs à la Bob Dylan. Artistically, they were influenced by the agit-prop worker's theatre and Piscator, and wanted to update the red revue of the 1920s and 30s into a political revue on contemporary issues.³³ Several of the theatre collective's members had studied theatre history and their choice of name was in reference to the Norwegian Workers' theatre troupes of the 1930s, the TRAM-gjeng.³⁴ Thus, Tramteatret saw themselves as a contemporary workers theatre group using topical political issues and updated musical references for their agit prop theatre and red revues.

Tramteatret was a child of the Maoist movement, which was very active in the students' cultural clubs in the larger cities in Norway. The movement sprung out from a radicalisation of *Sosialistisk Ungdomsforbund*, which was the youth-party of the Norwegian Socialist Party. A split was created in 1969. The radicalised youth were fed up of the pacifistic-line in the Socialist Party. Inspired by the student riots in Paris in 1968, they wanted to create the dictatorship of the proletariat and armed revolution basing their ideas on Mao Tse-Tung's thoughts and a Marxist-Leninist party model.³⁵ The Maoist movement grew drastically under the fight against EEC the campaign leading up to the Norwegian referendum on whether to join the European Economic Community (now; Union) in 1972. What started up as a loose movement became more stringent by 1973, when all the Maoist-groups were placed under the control of *Arbeidernes kommunistiske parti* (Marxist-Leninist) (AKP m-l) [The Workers Communist Party]. AKP (m-l) would have representatives in most youth and student clubs, at workplaces, and in most NGOs, as they had at the student club at

University of Oslo, the club went under the name Rødfront (Red Front).³⁶ Even though the youth, who started rebelling against what they had seen as a stiff Socialist Party and in general had an anti-authoritarian attitude, especially towards the pillars of society such as the Labour Party, AKP, and with it the large Maoist-movement, turned into an authoritarian and centralised organization, and the ideological fundament of the movement also turned out to be as totalitarian as the ideas they at first had rebelled against.³⁷ Disillusionment started to show in the late 1970s and many of the partys members chose to quit the party. The same disillusionment hit the members of Tramteatret, they chose to leave the student club Rødfront and become an independent theatre group in 1976.

DEEP SEA THRILLER

Even though Tramteatret had decided to leave the student theatre and through that, the grip held by the Workers' Communist Party (Akp-m-l), they had no wish to leave politics behind. Tramteatret chose, for their first production as an independent theatre group, to create a red revue criticising the Norwegian oil industry. The members of Tramteatret were curious about what was going on offshore in the industry. Many rumours were circulating about the working conditions on the platforms and about illegal foreign workers being shipped in, and these workers having to work under extreme conditions for low wages. The oil industry had been steeped in secrecy and mystique. From the beginning in 1966, there had been several deaths and serious accidents, but the numbers were underreported to the Norwegian State.³⁸ Tramteatret researched the topic for one and a half years, interviewing oil-workers and environmental activists. Another important influence was Petter Vennrød's documentary film from 1976, *Oljeeventyret* [The Oil Adventure].³⁹ At the end of the rehearsal process, a special event made Tramteatret famous. On 22 April 1977, there was a serious accident at the Bravo platform in the Ekofisk oilfield, and a large oil blowout that took seven days to stop turned Tramteatret's *Deep Sea Thriller* into a more influential performance

than the theatre group had expected. The theatre critic, Steinar Wiik, from *Aftenposten* mentioned the "lucky coincidence" in his review on 13 May 1977:

Deep Sea Thriller is a piece about Norway in the Age of Oil, in a musical form. It is self-evident that oil currently is a hot topic...Thanks to the chance of circumstances; Tramteatrets performance has had the stroke of fortune to become so highly up-to-date. It is evident that oil politics are highly topical these days this would have also been the case even if the Bravo accident at Ekofisk never had happened. In addition, comes a historical perspective on Norwegian oil politics, despite it being presented in a slanted way

(which must be allowed in political theatre), it is not without a political interest. [...] It is tempting to coin the performance as being dangerously good.⁴⁰

The success of *Deep Sea Thriller* meant that a group of students without any formal theatre or music education were welcomed into theatre establishments and into the national broadcasting company (NRK) to show their productions. Tramteatret had initially planned only to stage *Deep Sea Thriller* one time, at the student theatre, but the great media attention and the favourable theatre critics led the theatre director Thoralf Maurstad to open the cabaret theatre Chat Noir to the theatre group. After playing for sold out



Deep See Thriller, Tramteatret. Beste Sanger, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo, 1984.

theatres in Oslo, Tramteatret embarked on a tour throughout Norway.⁴¹

Deep Sea Thriller consisted of 12 satirical musical numbers, looking at the relationship between the oil industry and the Norwegian state. The playwright, Terje Nordby, chose to set the scene in a mythological world, using the Norse gods as parable figures representing big business and corrupt politicians. The leading god, Odin, represented the Norwegian bourgeoisie; Thor (who is known to be a little dumb despite his great powers), represented the Social Democrats; and the half god Loke represented the international oil companies. Loke is known for his sly and tricky behaviour, always managing to get his own way by his ability to shape shift. The presentation of these Norse gods was done in a clearly vaudeville, anti-illusionary fashion with, for example, Thor's hammer being made out of silver foil.

Two contemporaneous political theatre groups inspired Tramteatret: the Swedish group Fria Proteatern and the Norwegian group Nationaltheatrets Oppsøkende Teater ("The National Theatre's Outreach Group"). Both groups used the red revue format, but their musical influences differed. The composer of the Norwegian group Finn Ludt was from an older generation than the musicians and composers of the Swedish Fria Proteatern. Ludt was inspired by Norwegian folk songs and by Kurt Weill's political theatre music, while Fria Proteatern's musical expression was influenced by a mix of contemporary popular music, such as British pop, rock, and psychedelia, together with music from the workers and protest song tradition.⁴² Tramteatret's musical influences were much closer to Fria Proteatern's, with their garage rock and reggae sound. Terje Nordby wrote the lyrics, whilst Arne Garvang composed the music.

Tramteatret's musical profile made the group highly popular. Between 1977 and 1986, the theatre group produced over 10 albums and their music topped the chart on the Norwegian 'top of the pops' *Norskstoppen* several times. As for the theatre groups political line, the popular music choice was contentious in the contemporary left-

wing political climate. As mentioned before, Tramteatret originated at the student club Rødfront, which was controlled by AKP (m-l). In the late 1970s, AKP (m-l) had decided to follow the Albanian Communist Party's guidelines when debating what the ideal music for the 'people' would be. The Albanian line prohibited all North American cultural influences, since the USA was the number one enemy of Albania and the communist dictator Enver Hoxha. Therefore, popular music forms such as rock, blues, and especially jazz were forbidden. The 'true' music of the people was decided to be traditional folk music, and music sung by socialist choirs and orchestras.⁴³ AKP (m-l)'s dogmatic and authoritarian attitudes towards what was the 'right' working class and communist aesthetics aggravated many socially engaged artists, such as Terje Nordby.⁴⁴ Hence his comment in the NRK documentary *Tramteatret - på barrikadene med pop og satire* [*Tramteatret on the barricades with pop and satire*] where he specifically pointed out that Tramteatret's aesthetics was not political in a party programmatic sense: "I would say yes, we in Tramteatret wanted to make political theatre, but it was never theatre catering to a political party line or political dogmatic theatre. There was more of a joyfulness in it, the fun in getting engaged through criticizing society."⁴⁵

This joyful criticism would not have been possible to produce if it had not been for the 'lucky' events surrounding their performance *Deep Sea Thriller*. Many important people in the Norwegian cultural sphere gave them a foot-up: such as Sigmund Sverud and Klaus Hagerup from Hålogaland Teater and Finn Ludt from Nationaltheatret together with Thoralf Maurstad from the cabaret theatre Chat Noir, giving the group members - with no formal theatre education - opportunities both for an alternative schooling, and to play at their theatres. Tramteatret made 13 red revues and four children's television series, nevertheless the theatre group had to close down in 1986, despite their vast popularity, mainly due to the lack of public funding.

PERLEPORTEN TEATERGRUPPE - MERGING
THEIR POLITICAL IDEALS INTO
PERFORMATIVE ACTIVISM

The members of Perleporten Teatergruppe ("The Pearly Gate Theatre Group"), like Tramteatret, wanted to produce socially engaged theatre, but their choice of political stance and their artistic training differed from the latter group. The members of Perleporten Teatergruppe saw themselves as anarchists and liberal socialists. They were connected to the anarchist collective in Oslo at Hjelmgate 3, a hangout place for squatters, gays, lesbians, atheists, eco-activists, and all shades of anarchists. Their social engagement was reflected in the name they picked for the theatre group, the Pearly Gate, which was meant as an atheist statement by the founding members, proclaiming that heaven should be on earth.⁴⁶ The three members, Karl Hoff, Birgit Christensen and Cathrine Telle, had been studying together on the Drama course at Hartvig Nissen's Gymnasium in Oslo. The college was in line with an alternative pedagogic tradition and was the first college in Norway to establish a course based on drama pedagogy. The members of Perleporten Teatergruppe were part of the first batch of students at this drama course (1969-1972). Their drama teacher, Maja-Lise Rønneberg Rygg, who had been an actress at Nationalteatret, stated in an interview that her professional acting background was not adequate for devising a drama college course in an alternative pedagogic spirit. Rønneberg Rygg refers to the first years of the drama course as a time "when group dynamic processes, sensitivity training, improvisational games and personal challenging exercises came as a breath of fresh air from the West."⁴⁷ Rønneberg Rygg took part in drama classes hosted by the drama pedagogy society, Landslaget Teater i Skolen, led by Nils Braanaas, who was a teacher at Forsøks-gymnaset, a college for experimental pedagogics, where he held the drama workshops in the evenings and weekends.⁴⁸ Braanaas was highly influenced by the alternative and political theatre movement in his teachings, and utilized the theatre manuals and exercise books published by political theatre collectives such as the Danish

Christianhavnsgruppen and the Swedish theatre group Narren.⁴⁹ Maja-Lise Rønneberg Rygg would directly apply Braanaas' workshop teachings in her classes.⁵⁰ Karl Hoff from Perleporten, recalls in a conversation on Maja-Lise's teaching methods and her social engagement that "she wasn't dogmatic, she was a free thinking person with a humanist philosophy. Through her way of teaching as a dialogue, we were able to understand society in new ways."⁵¹

When Hoff, Christensen and Telle graduated from college, they aspired to make their own theatre. The only problem at the time was that there was no funding or infrastructure for independent theatre groups in Norway. As before mentioned, even Odin Teatret, decided to move to Denmark in 1966, since the city of Holstebro could offer them better conditions than any Norwegian council could.⁵² Hence, the young actors in Perleporten started their theatre group in 1975 with no prospects of getting any funding. According to Hoff, it was the strong artistic conviction of the group members that kept them going throughout the eight years Perleporten Teatergruppe existed. The group was influenced by anti-illusionary theatre, such as Brecht's epic theatre, and Peter Weiss' dramas. While still at college, the group members had worked with Peter Weiss' documentary play from 1965, *The Investigation Oratorio in 11 Cantos*. Hoff tells how working with this play, set at the Auschwitz Trial, had made a lasting impression on him. Another one of Perleporten's role models was Jens Bjørneboe, though the members of the group deny any direct aesthetic or dramaturgical influences by Bjørneboe or other playwrights or theatre groups. They would coin their performances 'poetry and politics'. For them, the textual work was very important, and all the group members contributed with texts and with suggestions on how to manifest the texts on stage.⁵³ Their collective working process and the use of improvisation gave each performance multiple ideological and artistic influences, which made their work difficult to pigeonhole. If one were to compare their work or attempt to classify their performances, the closest form would be

literary cabarets of the 19th century due to Perleporten's emphasis on poetic texts and their use of a non-linear dramaturgy.

KNOLL & TOTT

Perleportens debut play from 1975, *Faren satt på første benk og moren satt på annen og Knoll og Tott på galleri og lo som bare faen* [*The father sat on the first row, the mother on the second and Knoll and Tott in the gallery laughed like hell*] was collectively written and devised by the group. The piece was a text-collage with no uniform dramaturgy, yet each part was performed in a semi-realistic mode. The performance 'painted' a picture of a Norwegian social democratic and conformist family living in the suburbs of Oslo. Through the dialogues between a young married couple, a TV presenter, a family on a car trip, and a puppet sequence with

life-sized puppets, Perleporten Teatergruppe criticised the conformity and heteronormativity of post-war Norway. The acting style was slightly stylized, portraying the figures on stage with a comic distance. The actors would change between the different textual parts with a physical gesture, e.g., making a turn on the stage before presenting the next character.

To Perleporten's great surprise, their debut performance was well received by critics and audiences alike, despite the untraditional format of the performance and the subject matter criticising the nuclear family, heteronormativity, suburban lifestyle, and social democracy. The group was considered fresh and new, their texts were well written and presented in a humorous way, which probably took the sting out of the theatre group's biting criticism of Norwegian



Rehearsing Knoll & Tott. From the left: Catrine Telle, Birgit Christensen and Karl Hoff. At the Henie-Onstad Art Center, Barum, Norway, July 1975. Photo: Stine Eriksen.

conformist society. Moreover, their poetic stage language received favourable attention from the critics.

While their next performance received more mixed reviews, nothing compares with the condemnation the group received after their 'Bjørneboe stunt' at Nationaltheatret in 1977. The stunt was organized in response to the Nationaltheatrets staging of a 'Bjørneboe collage', *Jeg tar meg den frihet* [*I take the liberty to*]. The plays director had put together parts of Bjørneboe's less controversial texts, branding the assemblage "a collage in homage to the recently dead writer". Jens Bjørneboe had been found dead the previous winter. Perleporten Teatergruppe was outraged by Nationaltheatrets treatment of Bjørneboe's legacy. In the group's opinion Nationaltheatret were 'cherry-picking' Bjørneboe's texts in order to create a less controversial and critical play. Perleporten Teatergruppe decided to arrange an anarchistic intervention in "commemoration of a dead dissident".⁵⁴ Karl Hoff writes in the theatre groups biography about their reasoning for arranging a theatre action: "To us, liberal socialists and anarchists in Oslo at the time, he [Jens Bjørneboe] was highly regarded, both as an author of novels, essays and as a playwright, and as a human being. I think it is right to say that we experienced him both as our mouthpiece a supporter and as an inspiration, yes, as a bedrock in the invisible but still felt 'house', which we defined as our community, our life."⁵⁵ As mentioned earlier, Perleporten saw Nationaltheatret's collage as hypocrisy in regards to how they had formerly treated Bjørneboe when he was still alive, and even after his death, the Nationaltheatret did not have the decency to stage one of his plays in its entirety. On 12 March 1977, the members of the theatre group were seated in the auditorium of the Nationaltheatret watching *Jeg tar meg den frihet...* At a given signal one of the group members rose up from her seat and blew a whistle. With all the commotion, the theatre director Arild Brinchmann decided to turn the lights on in the auditorium. One of the activists proceeded to read out loud the theatre group's manifesto. The manifesto compared

Nationaltheatret to grave plunderers, looting Bjørneboe's grave even before his corpse had gone cold. After this anarchistic theatre stunt, Perleporten Teatergruppe was no longer seen as a charming and fresh addition to the Norwegian theatrical landscape. Even the theatre critic, Erik Pierstorff, who initially had endorsed the theatre group, now saw them as rebels.⁵⁶ However, this stunt was just one of many performative demonstrations that Perleporten instigated either alone or in collaboration with other anarchists.⁵⁷

One could say that by Perleporten instigating and participating in political activism in the form of street theatre and 'invisible theatre', the theatre group managed to merge their political beliefs, ideals, and their 'way of life' through performative activism. Perleporten Teatergruppe produced, in all, eight performances on a tight budget. Besides their performative stunts and activism, their theatre productions could formally be compared to the literary cabarets of the 19th century. Perleporten was the first independent theatre group in Norway, but in 1983 - three years before Tramteatret - Perleporten decided to close down due to lack of funding. One of the reasons for Perleporten's demise was their resistance towards the institutional theatres, as shown by their Bjørneboe-action at Nationaltheatret. Perleporten Teatergruppe was ostracized by the official theatre world, which ultimately affected their artistic status.

CONCLUSION

Perleporten Teatergruppe's and Tramteatret's use of anti-illusionary theatre and popular theatre forms, as well as the literary cabaret and features reminiscent of Piscator's red revues, moved the boundaries of acceptable theatre aesthetics in Norwegian Theatre. The independent theatre groups of the 1970s combined popular theatre forms with political satire and epic-theatre techniques in addressing current events, which gave the mentioned theatre group's great media attention. Perleporten and Tramteatret could, through being independent groups, choose their own working structures. In accordance with their anti-authoritarian political views they chose an

egalitarian working form, where improvisation was an important feature. While Jens Bjørneboe's play scripts had been refused by the institutional theatre establishments in the 1960s, the independent theatre groups bypassed these institutions by producing their own kind of theatre. Before Perleporten Teatergruppe was created, there existed no infrastructure in Norway for creating independent theatre. Perleporten and Tramteatret, together with 16 other independent theatre groups, took the initiative of establishing their own organisation to fight for their interests, *Teatersentrum*. However, despite their efforts, the financial support from the Norwegian Arts Council was not substantial. Even though cultural policies do not make art, they do sustain and disseminate them. It is clear that the Norwegian paternalistic and centralised cultural policies have both delayed the formation of alternative aesthetics and of alternative organisational forms to the institutional theatres. Both Perleporten and

Tramteatret had to close down due to a lack of funding, but their political and anti-illusory theatre had opened a space for the coming Norwegian independent theatre groups to continue their experimentations.

Whereas Tramteatret preferred the use of popular theatre forms and Brechtian distancing effects as a means to reach their audience with their political messages, Perleporten, on the other hand, created its own political aesthetics, shedding light on the family setting through the lens of absurdism, cut-up characters, and characterizations. Yet, due to their use of poetic texts and highly stylized acting, Perleporten's performances were difficult to pigeonhole into one definable theatre form. However, Tramteatret and Perleporten Teatergruppe helped break down the aesthetic divide between the institutional theatres and the cabaret theatres by using popular theatre forms, thus breaking away from the 'Ibsen-tradition' in Norwegian theatre.

NOTES AND REFERENCES

1. Ivo de Figueiredo, *Ord/Kjøtt- Norske scenedramatikk 1890-2000*, 2014, pp. 16-17. Author's translation.
2. Knut Ove Arntzen, "Kan det skje noe nytt på Nationaltheatret?", *Spillerom* no. 4, 1986.
3. Knut Ove Arntzen, "Arktisk drama og landskapsdialoger i scenisk resepsjon: Hamsun, Løveid, Iunker og Fosse – en annerledes norsk dramatik?", *Nordisk samtidspoesi: Cecilie Løveids forfatterskap*, Ole Karlsen Vallset, ed. Oplandske Bokforlag, 2016.
4. Arntzen in Wenche Larsen's trial lecture entitled "Diskuter perspektiver på norsk scenedramatikk slik den er fremstilt i Ivo de Figueiredo, *Ord/Kjøtt- Norske scenedramatikk 1890-2000* (2014). Legg særlig vekt på fremstillingen av scenedramatikk I perioden 1967-1986 og 1986-2000." 2015, p. 9.
5. Sartz staged the play in 1930 with a group of semi-professional actors. The play was a huge success, however the owners of the theatre building were not happy to house a communist theatre group and, according to Sartz, they company was kicked out of the building in 1931.
6. When speaking about a break with psychological-realism I am aware that the cabaret and revue- and vaudeville-theatres in the largest cities in Norway in the late 19th century had "already" broken with realism in the theatre. However, since this article focuses on a left-wing political and socially engaged theatre, which the cabarets and professional revue-theatres in Norway represented, I will not go further into this topic-matter.
7. Jostein Gripsrud, "*La Denne Vår Scene Bli Flammen*": *Perspektiver Og Praksis I Og Omkring Sosialdemokratiets Arbeiderteater Ca. 1890-1940*, 1981, p. 240.
8. *Ibid.*, pp. 49-51.
9. Olav Daalgard in "Møte med kulturarbeideren Gunvor Sartz." (1983)
<http://tv.nrk.no/program/FOLA02006882/moete-med-kulturarbeideren-gunvor-sartz>, NrK.
10. Ellen Aanesen, "Møte med kulturarbeideren Gunvor Sartz."
<http://tv.nrk.no/program/FOLA02006882/moete-med-kulturarbeideren-gunvor-sartz>, NrK, 1983.
11. Gunvor Sartz, *ibid.* 26:30 mins.
12. Tor Bang, *Under Hammermerket: Hvordan Utvikler Norske Arbeiderbevegelse En Retorisk Instruksjonslitteratur På 1930-tallet?* Universitetet i Bergen, Institutt for Informasjons Og Medievitenskap, 2013, p. 42.
13. Gripsrud, *op.cit.*, p. 241.
14. The Labour Party sat in government uninterrupted from 1945 to 1963.
15. Einar Hovdehaugen, "Kulturpolitikken sett fra stortings salen" in *Kultur og kulturpolitikk: Norske kulturråd - fortid og framtid & Norske kulturråd*. Edvard Beyer, ed. Cappelen, Oslo 1985.
16. Øivind Frisvold, *Teatret i Norske Kulturpolitikk: Bakgrunn og Tendenser Fra 1850 til 1970-Årene*. Universitetsforlaget, Oslo 1980, p. 134.
17. In 1952, the two cabaret theatres, Chat Noir and Edderkoppen, payed 650.000 norwegian kroner each in tax. Lise Lyche. *Norges Teaterhistorie*. Tell Forl, Asker 1991, p. 215.
18. Frisvold, *op.cit.*, pp. 143-144.
19. *Ibid.*, p. 147.
20. *Ibid.*, p. 23.
21. Ingeborg Lyche, *Norske Kulturråd. Kultur Og Kulturpolitikk: Norske Kulturråd - Fortid Og Framtid*, Edvard Beyer, ed. Cappelen, Oslo 1985, p. 130.
22. Helge Sivertsen, "Norsk Kulturpolitikk 1945-1965," *Norske Kulturråd. Kultur Og Kulturpolitikk: Norske Kulturråd - Fortid Og Framtid*. Edvard Beyer, ed. Cappelen, Oslo 1985, p. 22.
23. Jens Bjørnebo's dramas written in an anti-Aristotelian vein: *Fuglelskerne* in collaboration with Odin Teatret (1966), *Til lykke med dagen* (1965), *Tilfellet Torgersen*. Rekonstruert av aktstykker (1973), and *Dongery. En collage om forretningsstanden og om markedsførerens liv* (1976).
24. Elsa Kvamme. *Kjære Jens, Kjære Eugenio: Om Jens Bjørneboe, Eugenio Barba Og Opprørernes Teater*. Pax, Oslo 2004, p. 97.
25. Karl Hoff, *Perleporten Teatergruppe, Gruppas historie*, 2009 <http://sceneweb.no/nb/multimedia/25339>, p. 15, accessed 5 December 2011,
26. Frisvold, *op.cit.*, p. 161.
27. Camilla Tostrup, "Danse- Og Teatersentrum 30 år." *Stikkordet*, 2007, pp. 8-9 : Ill.
28. Per Mangset, "Om Den Korporative Tradisjonen I Nordisk Kulturpolitikk – Med Særlig Vekt På Den Svenske Kulturpolitikens Historie." *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, no. 01, 2015, pp. 41-65.
29. Aslaug Bisselberg, "Perleporten Nedlagt - Mange Lever Videre. Frie Teatergrupper Søker Staten Om Støtte", *Aftenposten*, 03.11.1984, p. 37. Author's translation.
30. Finn Jor, *Kulturrevolusjon?* Gyldendal, Oslo 1968.

31. Tramteatret's membership would fluctuate during the years. However, in 1977, the group had 11 members: Arne Garvang, Magne Bruteig, Bente Gjørsum, Billy Johansson, Liv Aakvik, Anders Rogg, Terje Nordby, Mariann Krogness, Per Kjeve, Bodil Maal, John Nyutstumo.
32. Jon Arne Madsø, *Tramteatret*, <http://www.musikalske.net/tramteatret/tramteatret.htm>, 12 December 2015 [cited 19 January 2016].
33. Terje Nordby, e-mail correspondence, 13 January 2016.
34. Liv Aakvik, interviewed by Anna Watson, Kasbah Café, Oslo, 29 September 2015.
35. Egil Jensen, *Forvritingen Av Et Kommunistisk Prosjekt: En Kvalitativ Studie Av Utmeldinger I AKP (m-l)*, 2008.
36. Aavik, op.cit.
37. Jensen, op.cit., p. 16.
38. Svend og Petter Wam & Vennerød, *Oljeeventyret - En Stemningsrapport Fra Stavanger Høsten 1975*. Chateau Neuf - Studentteatret in 1976.
39. Tramteatret & Billy Johansson, Program for Tramteatrets *Deep Sea Thriller*, ed. Tramteatret, 1977.
40. Steinar Wåik, "Klassekamp med et smil", *Aftenposten*, 13 May 1977.
41. Terje Nordby, "Ti år med Tramteatret", causerie, Oslo Teatermuseum, 3 May 2015.
42. Per Ole Hagen, "Finn Ludt Og Hans Musikk Til Teaterstykkene "Pendlerne", "Det Æ Hær Æ Høre Tel", "Jenteloven" & "Æ E Ikke Aleina", Oslo, 1981. p. 3. & Alf Arvidsson, "Vänstervågen Och Populärmusiken 1965-1980", *Sociologisk Forskning* 42, no. 2, 2005, p. 5.
43. Tor Egil Førland and Trine Rogg Korsvik, *1968: opprør og motkultur på norsk*. Pax, Oslo 2006, p. 143.
44. Aakvik, op.cit.
45. Andreas Diesen, *Tramteatret - på barrikadene med pop og satire*. Norsk Rikskringkasting (NRK): NRK, 2013, 2.51 min. Author's translation.
46. Karl Hoff, interviewed by Anna Watson, over Skype: Ørje, Norway/Tvärminne, Finland.
47. Runo Hellvin and Maja Lise Rønneberg Rygg, "Fra Skuespiller Til Dramalærer," *Drama*, 2010, p. 36. Author's translation.
48. Forsoksgymnaset (1968-2003) was a college based on alternative pedagogy and an anti-hierarchical school structure inspired by the radical educator Alexander Sutherland Neill.
49. Nils Braanaas, *Dramapedagogisk Historie & Teori*, 4 ed. Tapir akademisk forl., Trondheim, 1999; repr., 2002, p. 10.
50. Runo Hellvin and Maja Lise Rønneberg Rygg, "Fra Skuespiller Til Dramalærer," *Drama*, 2010. p. 36.
51. Hoff, op.cit.
52. Kvamme, op.cit., p. 164.
53. Interview with Birgit Christensen, Oslo, 6 November 2015.
54. Author's translation of the Norwegian name of the theatre action "Omfavnelse av en dod opposisjonell", Hoff, op.cit., p. 15.
55. Ibid.
56. Erik Pierstorff, "Anarkistene i Teateret," *Dagbladet*, 15 March 1977.
57. Interview with Birgit Christensen, Oslo, 6 November 2015, & Karl Hoff, e-mail correspondence, 14 January 2016.

Anna Blekastad Watson (b. 1979, London, England) is a theatre director and deviser, theatre pedagogue and researcher in theatre studies. She holds a MA from the University of Bergen (Norway) in Theatre Studies, titled "Devising Theatre: Egalitarian Theatre between Censorship and Counter-culture," and a BA in Contemporary Theatre Practice from the Royal Scottish Academy of Music and Drama, in Glasgow. Currently she is a PhD Fellow in Theatre Studies at the University of Bergen. Her PhD project is titled "Norwegian Political Theatre since the 1970s: A Revisited History of Institutional and Non-institutional Theatre Collectives." Anna Watson has been in several collaborative theatre groups and projects. In 2010 she won a play writers scholarship from the Norwegian Arts Council, in a still on-going theatre project about contemporary fathering-roles in Norway. She has also published several articles and theatre critiques in theatre journals.

Artikkel 2: 'A Good Night Out': When Political Theatre Aims at Being Popular – or How Norwegian Political Theatre in the 1970s Utilized Populist Ideals and Popular Culture in their Performance

‘A Good Night Out’

When Political Theatre Aims at Being Popular, Or How Norwegian Political Theatre in the 1970s Utilized Populist Ideals and Popular Culture in Their Performances

ANNA WATSON

ABSTRACT

Bertolt Brecht stated in *Schriften zum Theater: Über eine Nichtaristotelische Dramatik* (Writings on Theatre: On Anti-Aristotelian Drama) that a high quality didactic (and political) theatre should be an entertaining theatre. The Norwegian theatre company Hålogaland Teater used Brecht's statement as their leading motive when creating their political performances together with the communities in Northern Norway. The Oslo-based theatre group, Tramteatret, on the other hand, synthesised their political messages with the revue format, and by such attempted to make a contemporaneous red revue inspired by Norwegian Workers' Theatre (Tramgjengere) in the 1930s. Hålogaland Teater and Tramteatret termed themselves as both 'popular' and 'political', but what was the reasoning behind their aesthetic choices? In this article I will look closer at Hålogaland Teater's folk comedy, *Det er her æ høre tel* (This is where I belong) from 1973, together with Tramteatret's performance, *Deep Sea Thriller*, to compare how they utilized ideas of socialist populism, popular culture, and folk in their productions. When looking into the polemics around political aesthetics in the late 1960s and the 1970s, especially lead by the Frankfurter School, there is a distinct criticism of popular culture. How did the theatre group's definitions of popular culture correspond with the Frankfurter School's criticism?

KEYWORDS

Political Theatre; Popular Culture & Theatre; Adorno; Gramsci; Brecht; Dario Fo; Tramteatret; Hålogaland Teater.

'A Good Night Out'

When Political Theatre Aims at Being Popular, Or How Norwegian Political Theatre in the 1970s Utilized Populist Ideals and Popular Culture in Their Performances

INTRODUCTION

The political movement of populism and left-wing political theatre might seem uneasy bedfellows today. However, in Norway, in the late 1960s and the early 1970s, this was a natural connection. In this article, I will shed some light upon the short-lived socialist-populist movement in Norway and its influence on political theatre. Furthermore, I will discuss how political theatre groups viewed and utilized concepts of popular and folk culture and popular theatre forms in their productions, and how these interpretations of popular and folk culture are connected, or not, to the socialist populist movement. I will focus on the Northern-Norwegian regional theatre, Hålogaland Teater (HT), and the independent theatre group, Tramteatret. Hålogaland Teater and Tramteatret both set out to make a popular and political theatre that could be the mouthpiece for political change for the communities that they served. However, their concepts of popular theatre and their ideas of what constituted a 'people's theatre' had different inspirations and aesthetic outcomes. While both of the groups political awakening was influenced by the populist movement, the two companies differed

greatly in artistic schooling, aesthetics and, to a certain degree, in the organisation of their theatre companies.

In this article I will look closer at Hålogaland Teater's folk comedy, *Det er her æ hore tel* (This is where I belong) from 1973, together with Tramteatret's performance, *Deep Sea Thriller* from 1977, to compare how they utilized ideas of socialist populism, popular culture, and folk culture in these productions.

HÅLOGALAND TEATER

The consensus-driven theatre, Hålogaland Teater, was established in Tromsø in 1971. The actors, who mainly came from the two national theatre institutions in Oslo and Bergen, had sized upon the opportunity of running the new regional theatre, which the government had granted for the Northern region.¹ The young and politically motivated actors saw this opportunity of running Hålogaland Teater as a possibility to create a 'people's theatre', a theatre for the working- and agrarian- classes and not for the bourgeoisie. The theatre company was connected to various parties on the left: from the Norwegian communist party (Norges Kommunistiskeparti, NKP), the socialist party (Sosialistisk Folkeparti), and to the Maoist Party, Arbeidernes Kommunistiskeparti-marxist-leninister (AKP(m-l)). Hålogaland Teater was run collectively between the years 1971-1986.² However, despite the theatre group having a formal structure of consensus, there were always some group members who were more influential than others, and one such member was Klaus Hagerup. He was a part of the first generation of actors and playwrights who travelled up to Northern Norway in 1971, and stayed with the theatre until the late 1970s. Hagerup, who was both an actor and playwright for the group, was also in the repertory working-group, and through his role there, he managed to influence the rest of the collective in a major way. Hagerup was a member of AKP(m-l), and even though there were

¹ Hålogaland Teater is a regional theatre institution, which is still running today. However, the theatre abandoned their consensus leadership model in 1986 due to internal strife. Since then, the theatre has gone over to a more traditional leadership model of having an employed theatre director.

² The company still runs today as an institutional theatre. However, it is now (since 1986) lead by an artistic director.

no formal structures of censorship within AKP(m-l), Hagerup was clearly influenced by their political dogma. This is most evident through Hagerup and Hålogaland Teater's choice of using a social realistic style of theatre as well as Brecht's later theatre theories.³

TRAMTEATRET

Tramteatret was founded at a AKP(m-l) summer camp in 1973, and continued making protest songs and red revues as a part of the Student Theatre Society at the University of Oslo. The founding members were Liv Aakvik, Terje Nordby, and Arne Garvang. Garvang had started off his political theatre career in the EEC No-campaign in 1972 as one of the musicians in the cabaret *Et Syngespill mot EEC* (a Cabaret against the EEC).⁴ The Oslo Student Society was also dominated by AKP(m-l), making Tramteatret a definite child of the Marxist-Leninist movement in Norway. However, these close ties between the party and the group members were reduced in 1976 when the members wished to form an independent theatre group. Liv Aakvik has, in an interview we had in September of 2015, explained how the local branch of the AKP(m-l) attempted to ban the theatre group members from establishing an independent theatre group with threats of exclusion from the party if they decided to go independent. She has also cited Carlos Wiggen as being one of the theatre groups 'midwives'. Wiggen was the conductor of the Red Choir in Oslo. In this capacity he attempted to reinstate and teach the methods used within the workers theatre movement before the Second World War. Tramteatret was inspired by his teachings in choosing red revues and epic forms of theatre, when creating their performances.⁵ However, this form of aesthetics was not popular with the leadership of AKP(m-l), who preferred a more social realistic style of acting.⁶

³ Klaus Hagerup, interview, Oslo, 8 November, 2015.

⁴ The EEC stands for European Economic Community, today known as the EU.

⁵ Interview with Liv Aakvik, Oslo, 29 September, 2015.

⁶ Vercoe 1973.

SOCIALIST POPULISM

The connection between socialism and populism is rare as populism, as a political movement, tends more often to be connected to the right, and even to the far right. This was the case in the 1960s and 70s and even more, perhaps, today.⁷ However, in 1966 the sociologist Ottar Brox was, according to Tor Bjørklund, the first to instigated populism in Norway. Ottar Brox's interpretation of the term *populism* derived from the Latin term 'populous', meaning 'people'. Brox used the term of 'populous' as a signifier for the opposite of 'the elites'. If we look to the equivalent of 'people' in the Norwegian language, it is the word 'folk'. And in the adjective 'folkelig' we can see the same opposition as in 'people vs. elites', since 'folkelig' connotes something that is un-snobbish – a culture or a way of living that derives from the 'people'.⁸ However, due to Brox's definitions of 'populism' and 'the popular' being so closely related to concepts of 'folk culture', which cannot be wholly compared to 'popular culture', I will attempt to demonstrate both the similarities and differences between folk culture and popular culture in relation to political theatre and especially in connection with Hålogaland Teater's and Tramteatret's own interpretations of folk culture and popular culture.

HOW POPULISM IMPACTED NORWEGIAN POLITICS

In 1966, when Brox wrote his greatly influential book: *Hva skjer i Nord-Norge? En studie i norsk utkantpolitikk* (What is happening in Northern-Norway? A study in Norwegian regional politics), the term *populism* was new in Norway and was not taken up by any other political party or movement. Ottar Brox was a part of the socialist party, Sosialistisk Folkeparti (SF, the Socialist Party), and had managed to turn the parties' regional politics from merely copying Arbeiderpartiet (AP, the Labour Party), which had an aim of creating economic growth and of mass industrialisation of the rural Norwegian districts, in order to lift these regions up to the same standards of wealth as the towns and cities of Norway. According to Brox this was conducted through an elitist and techno-

⁷ Selstad 1977, 170.

⁸ Bjørklund 2004, 410.

cratic ruling. In addition, these political policies, in Brox's opinion, would lead to overproduction and the desolation of Northern Norway. In *Hva skjer i Nord-Norge?*, Brox proposed ways of countering AP's industrial policies through ideas of greater local autonomy, focusing on sustainability in production through maintaining traditional fishing and farming practices.⁹ Brox was writing from a Northern-Norwegian context, a region that had, for decades, been seen as a "problem", an underdeveloped and poor region. In Morten A. Strøksnes' book (2006) with the same title as Brox's, Strøksnes describes the politics of southern Norway towards the Northern regions as a form of orientalism. In Norwegian literature, stemming from the mid nineteenth century, Northerners are described as: "more superstitious, spontaneous, venereal, irrational and less civilised and cultivated than people from other places in the country."¹⁰ According to Strøksnes, it is these cultural attitudes towards Northerners which underlied the Labour Party's elitist and technocratic political policies in the three most northern counties in Norway. The AP's main aim was to eradicate what they saw as the highly primitive living conditions of the Northern-Norwegians, a population which for the most part was mainly living off a combination of seasonal fishing and farming, and who lived in small communities along the coast. AP's answer to this "problem" was to make a plan of urbanisation and industrialisation. This plan was known as the *Landsdelsplan for Nord-Norge*, (Regional Plan for Northern Norway), and in it, it was clearly stated that in order to modernise the region, the government aimed at moving the population into larger centres, which would contain no less than 1000 inhabitants. AP wished to dismantle the small-scale farming and fishing, replacing it by large collective farms, and fishing done by large trawlers, in addition to supporting the setup of industry, mining, and shipping companies in order to maximise income and increase the GNP of the inhabitants of Northern Norway.¹¹

⁹ Strøksnes 2016, 9.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Brox 1966, 10.

Arbeiderpartiet, which had governed Norway since 1935, (excluding the years of Nazi occupation, 1940-45), had, in their eagerness to build a social democratic state in the spirit of Keynes, adopted a class-collaborative line, bringing their policies more in line with a centre-right political stance, both in their cultural policies and, as before mentioned, in their district and industrial policies. The Norwegian historian, Jens Seip, coined the post-war politics of AP as being “a one-party state”. Even though there was a formal opposition to the Labour Party, Seip pointed out that AP had “absorbed all political power” and thus made it difficult for the opposition to form an alternative governmental constellation.”¹² However, by the late 1960s, this social democratic elitism gained a left-wing oppositional resistance, especially among students. While the resistance was not only confined to the growing student population, popular resistance movements grew out of a variety of political, counter cultural, and grassroots organisations. For example, the anti-hierarchical student movement, various anarchist groups, ecological, and environmental organisations, the youth wings in all but Høyre (the Conservative Party), to the ‘mother’ parties, such as Senterpartiet (the Farmer’s Party), the Kristelig Folkeparti (Christian Democrats), and Sosialistisk Folkeparti, and lastly various grassroots and local organisations, such as farmer’s interest groups and their youth wing, Bondeungdomslaget and Noregs Ungdomslag, and the language-movement Noregs Mållag, which under other circumstances would not naturally have collaborated. However, they found one common cause that could join them all: the fight against Norwegian membership of the European Economic Community (EEC).¹³ The arguments that the dispersed parties and organisations could agree upon rallied around local autonomy and democracy, tapping into the fight for national independence dating as far back as to the creation of the Norwegian constitution in 1814, and the break with the Swedish union in 1905.¹⁴

¹² Seip 2001, 260. “Det fins en annen type (ettpartistat) hvor ett parti har oppsugd all politisk makt” [...] “Hvor det riktignok er en opposisjon, men hvor dens utsikter til å bli regjeringsdyktig er meget små.”

¹³ Bjørklund & De Europeiske 1982, 110.

¹⁴ *Ibid.*, 118.

This joint movement crossing party lines, named *Folkeaksjonen mot EEC* (the peoples action against the EEC), was founded in 1970, and was especially active in the run-up to the EEC referendum in 1972.¹⁵

However, the movement quickly died out and dispersed after the referendum, despite a victorious result. According to Tor Selstad in his article "Populismens vekst og fall" (1977) (The growth and fall of Populism), there was little to unify such a dispersed political movement, especially since the organisers of the populist movement kept to more anarchistic organisational structures, with no attempts at creating a central committee or a political party that could front populism as a political alternative. This resulted in a reinstatement of the left-right axis in Norwegian politics after the EEC-referendum. However, even though the populist movement died out, the renewed political interest and national and regional sentiment, which had developed from the joint fight against the EEC, was not totally lost. There were several political parties and interest organisations who profited from this political engagement amongst the younger generations.¹⁶

AKP(M-L) NATIONALISM AND FOLK-CULTURE

One of these party projects was the Maoist party AKP(m-l). The party had started off by criticising both *Folkeaksjonen mot EEC* and the populist-movement for their nationalism, accusing them of running errands for the capitalist classes by invoking the making of the Norwegian constitution in 1814, and the dissolution of the union with Sweden in 1905 as symbols of local autonomy and democracy. The Maoists would not use these symbols of liberation, due to the mentioned movements having been, at the time, led by the land-owning and capitalist classes in Norway. However, since the populists, together with the

¹⁵ Norgeshistorie.no, Dag Axel Kristoffersen, «Norges nei til EF i 1972». Retrieved 23 May, 2017 from <http://www.norgeshistorie.no/oljealder-og-overflod/artikler/1945-norges-nei-til-ef-i-1972.html>. The Norwegian Labour Party, which was in government, was surprised by the result of the referendum. There was a slight majority (53,5) against joining the EEC. The Labour Party had initiated negotiations for joining the EEC, and had not expected such opposition to their (technocratic) ruling.

¹⁶ Selstad 1977, 170.

cross-party network of *Folkeaksjonen mot EEC*, had such success with the former tactics, the Maoist party adopted their nationalist strategy and, according to Lars Kjetil Køber, took it even further. In many ways, it seems like AKP(m-l) carried on the ideals of the socialist populist movement when it died out after the 1972 referendum. 'The people', similar to the populist movement's definition, were the farmers and fishermen of the rural districts of Norway.¹⁷ AKP(m-l) wanted to mobilise the people of the districts together with the workers of the cities and towns for the forthcoming revolution. The only trait that AKP(m-l) had not adopted from the socialist populist movement was their anarchistic form of organisation. AKP(m-l) was a hierarchical party, using democratic centralism as their organisational form. As Køber points out, no dissent or divergence from the party's official politics would be tolerated by the party leadership.¹⁸

THE CULTURAL POLITICS OF THE MAOIST-MOVEMENT

Interestingly, a similar move occurred in literature, music, and theatre, which AKP(m-l) supported, as had happened in their political strategy – that is to say, a move from an international to an increasingly national focus. This national focus on culture that AKP(m-l) promoted and supported, predominantly meant making art and culture synonymous with folk culture: traditional music, folk-song, literature, and theatre with a connection to rural communities, and promoting the use of local dialects as a base for the language on stage. This traditional and rural connection in the arts and culture was to act as a bulwark against the more urban forms of culture, which AKP(m-l) deemed as imperialist and capitalist, such as pop and rock music.¹⁹ AKP(m-l)'s harsh resistance towards popular music, for instance, caused problems for Tramteatret, who were predominantly inspired by, and wished to perform different types of popular music, such as rock, blues, and reggae in their red revues.²⁰ In contrast,

¹⁷ Mork 1998, 64.

¹⁸ Køber 2002, 186.

¹⁹ Mork 1998.

²⁰ Interview with Terje Nordby, Oslo, 29 April 2016.

Hålogaland Teater's focus on folk culture and social realist theatre was highly praised by the party.

This is evident from the cultural journal *Profil*, which was taken over and edited by AKP(m-l) between 1970 and 1980. The journal focused especially on Nationaltheatrets Oppsøkende Teater (The National Theatre's Outreach Group) and on Hålogaland Teater. Jahn Thon describes how the journal followed the two companies' productions by "summing them up, interviewing the playwrights and the actors and discussing theoretical questions related to the productions."²¹ Hålogaland Teater's production, *Det er her æ høre tel*, was especially followed and commented on. One of the debates around this production revolved around the use of social realistic aesthetics in the performance and the traditional portrayal of women's roles. The author and conductor, Carlos Wiggen, wrote a critique of Hålogaland Teater's performance for the journal, where he attacked the theatre company's Brecht-interpretation, and especially the lack of *Verfremdung* in the performance.²² One of the editors of the journal, Eli Vercoe, defended Hålogaland Teater's reactionary portrayal of women and social realistic aesthetics by accusing Carlos Wiggen of being a bourgeois city-dweller (from Oslo) with no knowledge of the reality and the cultural tastes of the (Northern-Norwegian) people portrayed in the performance. On the issue of the lack of *Verfremdung*, Vercoe defended Hålogaland Teater and Klaus Hagerup's choice of utilizing the later theories of Brecht (dialectic theatre). In contrast, Wiggen was shot down in flames for bringing up the pre-war Brecht-Lukács-debate on Marxist and working-class aesthetics. He was made to feel that he was behind the times for adhering to Brecht's anti-Aristotelian theories on the epic theatre, for the reason that Brecht had moved on since then, and in his later performances such as *Die Gewehre der Frau Carrar* (Señora Carrar's Rifles, 1937) he had gone over to a social realistic style of theatre. In addition, in Vercoe's opinion, social realism was to be preferred since it was more 'folkelig'

²¹ Thon 1995, 186.

²² Wiggen 1973, 49.

(popular in the sense of non-elitist).²³ This debate shows how the populist movement's ideals had been turned reactionary by the AKP(m-l).

The debate around Hålogaland Teater's performance, *Det er her æ høre tel* in *Profil*, clearly shows AKP(m-l)'s aversion towards experimental and urban forms of culture.

Jahn Thon, in his analysis of the "Maoist-period" of the journal, describes how AKP(m-l)'s cultural tastes can be seen as being nostalgic and conservative.²⁴ However, by hiding behind Brecht's later theatre theories, such as Verco does, AKP(m-l) could uphold that their preferred aesthetic, social realism, was more modern than the experimental and avant-garde forms of theatre, such as Brecht's epic theatre, together with their arguments that traditional and folk-culture was more liked by 'the people' of the districts, and that the urban popular culture were imperialist. This could be one of the explanations for the lack of mention and praise of Tramteatret by AKP(m-l) and *Profil*. Despite the initial support for the theatre group, Tramteatret endorsed more urban forms of popular culture in their performances and, in addition, one of their early mentors was Carlos Wiggen, whose preference for epic theatre was not in line with AKP(m-l)'s cultural politics.²⁵

In the following, I will look closer at some definitions of popular culture, and how they correspond with the aesthetic choices in Hålogaland Teater's folk comedy *Det er her æ høre tel* from 1973, together with Tramteatret's performance *Deep Sea Thriller* from 1977.

DEFINITIONS: POPULAR CULTURE VS. POLITICAL THEATRE

Within the field of political theatre there has been a tradition of theatre practitioners and theoreticians endorsing popular culture and popular theatre forms, such as from Commedia dell' arte, pantomime, street and market theatre, to twentieth century cabarets and revues. Inspired by these traditions were theatre directors such as Meyerhold, Piscator, Bertolt Brecht, and Joan Littlewood.

²³ Vercoe 1973, 50.

²⁴ Thon 1995, 186.

²⁵ A. Berg 1977, 46.

More contemporary theatre makers who also have endorsed popular culture are Dario Fo and John McGrath, and in Norway: Hålogaland Teater and Tramteatret.

However, the definitions of popular culture and, within this wider term, the definition of popular theatre are not straightforward. For what makes theatre popular? Is the definition purely numerical, or is there a quality judgement embedded in the term 'popular'? Is popular theatre a style of theatre? Are there certain aspects within popular culture that are more applicable, lending themselves more easily to political theatre than others? Holt N. Parker writes in his article, "Towards a definition of popular culture" (2011), of the troubles he has had in finding an accurate definition of popular culture.²⁶ Parker has, by discussing several terms and comparing them, especially the terminology found in John Storey's book, *Cultural Theory and Popular Culture* (2009), come up with some useful pointers to what popular culture is and what it is not, and where the terminology stems from. I will use three definitions from Parker's article which are closely related to political theatre as a framework for discussing how Hålogaland Teater and Tramteatret wanted to identify themselves with popular culture, or utilize strategies from popular culture in their performances.

POPULAR CULTURE IS THE CULTURE THAT 'ORIGINATES FORM THE PEOPLE'

The definition of popular culture, which lies closest to populism, and especially Brox's brand of socialist populism, is popular culture seen as originating from 'the people'.²⁷ The 'people', in this definition, are seen in Marxist terms as a 'resisting people'. The supporters of this definition of popular culture turn to 'folk-culture' for inspiration, seeing the production of arts and crafts, traditional music, theatre, and dance as the ideal, precluding more urban and industrial forms of culture. What is defined as *popular* is not seen in terms of how many people consume a cultural product, but rather by *who* produces and consumes it. In this definition, 'the popular' is connected to 'the people' in the same way as

²⁶ Thon 1995, 186.

²⁷ *Ibid.*, 153.

Ottar Brox defined populism – ‘the people’ are in opposition to ‘the elites’. Therefore, a cultural product is popular if it is produced and consumed by the non-elites, and seen to be a product or an event that ‘resists’ the elites.²⁸

This definition clearly fits Hålogaland Teater’s (HT) audience approach. In an article from 1977 titled “Om arbeidet på Hålogaland Teater” (About the work at Hålogaland Teater), Klaus Hagerup writes about their aims with their work and for whom they were making theatre: “We are talking about a resisting people, a resistance in the meaning of popular resistance.”²⁹ Hålogaland Teater defined the idea of ‘the people’, in line with the populist writings of Ottar Brox, as being the oppressed people of Northern Norway.

They would fulfil their ideals of making such a theatre by portraying the “most burning conflicts in Northern-Norway at the time,” in addition to speaking ‘Northern-Norwegian’ (dialects) on stage.³⁰ Hålogaland Teater’s language practice thus contrasted the theatre institutions of the south, which used the standard east Norwegian dialect on stage. In this way, the Hålogaland Teater picked up the populist movement and AKP(m-l)’s district politics as their ideal for making a ‘peoples theatre’.

HÅLOGALAND TEATER – NOT ‘OF THE PEOPLE’, BUT ‘FOR THE PEOPLE’

Holt N. Parker points out that the definition of popular culture seen as ‘originating from the people’ becomes problematic when the idea of ‘the popular’ and ‘the people’ are defined by someone else than ‘the people’.³¹ This was precisely the case in relation to Hålogaland Teater: all the actors, except one, were born and had grown up in southern Norway, mainly around the Oslo-area. Only Nils Utsi came from Northern Norway, growing up in the county of Finnmark. All of the actors had been educated at Teaterskolen, the national theatre school in

²⁸ Parker 2011.

²⁹ Hålogaland Teater 1977, 4. Original quote: “Vi snakker om et kjempende folk og en kjempende betydning av *folkelig*.”

³⁰ Hålogaland Teater 2000. Original quotation: “Vi ville lage et folketeater for Nord-Norge, hvor vi skulle ta for oss de mest brennende konfliktene i den nordnorske samtiden” [...] “Man ville være nær samfunnets puls, ta opp problemstillinger som folk var opptatt av og tale folkets språk.”

³¹ Parker 2011, 153-54.

Oslo. And despite expressing a strong will to bridge the gap between the stage and stalls by using Northern-Norwegian dialects on stage,³² there is no way of getting around the fact that the actors who founded Hålogaland Teater had been handed the task by the Ministry of Culture, through the artistic director of Riksteatret (the National Touring Theatre) Erling Hjelmtveit.³³ This created a lot of conflicts in the beginning, especially since cultural activists from Northern Norway had been working to establish a professional theatre of their own since 1946 without getting any funding.³⁴ A central figure in this work was the socialist and cultural activist Lars Berg from Tromsø. His aim was to found a professional theatre in Tromsø where the actors would speak in Northern-Norwegian dialects. Berg worked tirelessly on this until his death. In 1967, only two years before his death, he wrote the following opinions of how the people of Northern Norway have been neglected and oppressed:

Northern Norway is an underdeveloped region and should preferably remain as such. Therefore, all our youth have to leave, and the ones we need the most, do not come back. In relation to theatre, we are given productions from the south – and it is with the performances, as with trade, we get ready-made products from Oslo, and what could we do but receive the little we were given, and gratefully keep quiet.³⁵

Lars Berg did not see his vision come true within his lifetime, and when Tromsø and the three Northern-Norwegian regions finally got their theatre, it ended up being run by southerners who were attempting to speak in a Northern-Norwegian dialect. In this respect, it is clear that the first generation of actors at Hålogaland Teater had adopted AKP(m-l)'s ideals more than the populists approach, when wanting to create a 'people's theatre', *'for the people'* rather than *'of the people'* of Northern Norway. However, the theatre managed to

³² Torrissen 2017.

³³ Interview with Klaus Hagerup, Oslo, 8 November 2015.

³⁴ Eilertsen & Røe 2005, 45.

³⁵ Original quotation: "Nord-Norge var den underutvikla laandsdelen og skulle helst være det. Ungdommen vår måtte ut, og den vi trong mest, kom ikkje igjen. Når det gjalt teater måtte vi få framsynigane sørfra. Det var med dem som med handelen, vi fekk feridgvarer frå Oslo, vi hadde vel bare å ta imot, og så tie stille."

change their approach to their audiences by 1973 when they staged the folk-comedy, *Det e her æ høre tel*.

HÅLOGALAND TEATER'S DET E HER Æ HØRE TEL

During the next couple of years, from 1971 to 1973, Hålogaland Teater struggled to find their feet and their audiences. Their first performance, Brecht's *The Threepenny Opera*, received critical acclaim. However, the audience was truly absent from the stalls. Only sixteen people, including both paying and invited guests, turned up for the premiere.³⁶ *Adressavisen* describes the situation on 29 October 1971: "It is claimed that the reason behind the audience failure is partially due to the fact that many people are scared away by the word opera (!) But – is not *The Three Penny Opera* more known than that? Perhaps not – Brecht is not popular reading, and will probably not become such either."³⁷ One could deduce from this that the audiences communicated what they felt about being 'educated' by not attending the theatre. Hålogaland Teater had forgotten to research the theatrical tastes of 'the people' they wanted to reach out to.

After the low audience attendance at *The Three Penny Opera*, Hålogaland Teater searched for new material to make a performance that would be more in tune with 'the people' of Northern Norway. They searched for signs of 'a resisting people' to devise a play from. The perfect story appeared in the form of a news bulletin reporting that the villagers of Senjahopen had started a tax-strike. The villagers were attempting to pressure their local councillors to keep their promise of building a road that would connect the road-less coastal village to the mainland in order to secure the villagers access to food, medical supplies, hospitals and higher education, also in the winter when the sea was too stormy

³⁶ Jens Harald Eilertsen, "1970-tallet: En rødglødende stjerne", Retrieved from <http://www.ht.tr.no/index.php/article/articleview/3287/1/565>, d.n, uploaded 27 October, 2016

³⁷ Unknown theatre critic, "Tolvskillingsopera på nord-norsk turné – Ros til ensemblet-ris til (det fraværende) publikum" *Adressavisen*, 29th of October, 1971, 5 " Original quote: "Det påstås at publikumssvikten delvis kan skyldes at mange skremmes av ordet opera (!) Men – er ikke "Tolvskillingsoperaen" bedre kjent enn som så? Kanskje ikke – Brecht er ikke folkelesning, og vil vel ikke bli det."

for travel. The local council had promised such an infrastructure. However, due to the Government's *Regional Plan for Northern Norway*, the road-construction had been wilfully delayed. The village of Senjahopen did not consist of the mandatory 1000 inhabitants, which the *Regional Plan* cited as the minimum, so despite local politicians seeing the need for such a road the villagers were striking for, the politicians hands were tied due to governmental orders.³⁸

Hålogaland Teater had now found their story and their 'resisting people', so the company travelled out to interview the inhabitants in Senjahopen. When the company proceeded to choose the format in which to present the story in, they could have drawn inspiration from Nationaltheatrets Oppsøkende Teater performances *Svartkatten* (The Sacking) in 1971, and *Pendlerne* (The Commuters) in 1972, and create a red revue.³⁹ However, the actors and playwright at Hålogaland Teater wanted to avoid the disjointed and direct agitational propagandistic style of red revues, instead they wanted their performance to have more of an Aristotelian narrative. The company had not left Brecht totally out of the picture; their main inspiration when devising new plays was still Brecht. However, it was the later Brecht and his post-war theories of a *dialectic theatre*, together with Rudolf Penka's method of fusing Brecht and Stanislavsky, that the ensemble utilized.⁴⁰ Klaus Hagerup and several of the other actors at Hålogaland Teater had first encountered Penka at a Nordic theatre seminar in Stockholm in 1967, called the Vasa seminar (after the Finnish city where it was first held). At this seminar, Penka, who was a theatre pedagogue at the Ernst Busch Theatre School in East Berlin (then a part of the GDR), had demonstrated his synthesis of Stanislavsky and Brecht through showing a scene from *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (Mr Puntila and His Man Matti.) In this scene, performed several times, Penka demonstrated how one could interpret a scene in order to

³⁸ Ketil Zachariassen, "Rethinking the Creation of North Norway as a Region." *Acta Borealia* 25, no. 2, 2008: 130-131

³⁹ Interview with Janken Varden, Copenhagen, 7 December, 2015. Varden was the the artistic diector of the outreach group from 1969-1973.

⁴⁰ Interview with Klaus Hagerup, Oslo, 8 November, 2015.

accentuate the class conflict by the use of *social gestus*.⁴¹ This demonstration left a lasting impression on the actors who later were to form Hålogaland Teater. Penka was invited to work with Hålogaland Teater and the Norwegian Theatre Academy several times during the 1970s.⁴² It seems very likely that *Mr Puntila and His Man Matti* was the model for Hålogaland Teater's *Det e her æ høre tel* (1973).

Brecht's play can be characterized in German as a *Volksstück*, a 'play for the people', a term which is not easily translatable into English. However, a Scandinavia derivative of *Volksstück* is *folkekomedien*, 'comedy for the people/folk-comedy'.⁴³ *Folkekomedien*, in difference to other comic theatre forms such as revue, cabaret and vaudeville, is a narrative based play with a singular plot, which unfolds during the performance.⁴⁴ In difference to the 'refined' *salongkomedie* set in the homes of the bourgeoisie, *folkekomedien* tends to be placed in rural settings, revolving around characters from the working and lower classes. In addition, *folkekomedien* tends to contain more burlesque types of humour with the use of slapstick and physical gags. By using the format of *folkekomedien* Hålogaland Teater was using a form of popular theatre well known to their audiences, and could therefore safely say that their theatre was a 'people's theatre', also in relation to the increase of people attending the theatre. The performance, *Det e her æ høre tel*, was shown 56 times and seen in total by 21.000 people.⁴⁵ At the same time, Hålogaland Teater's ideological analysis was embedded in the form of theatre they had chosen by using the Penka-method together with Brecht's interpretation of the *Volkstück* when constructing the play. Interestingly, Brecht has criticised his own work for not being burlesque enough, a criticism that can also be pointed to Hålogaland Teater's production of *Det e her æ høre tel*.⁴⁶

⁴¹ L. Berg 1967, 203.

⁴² Solgård 1982, 59.

⁴³ Hagerup 2006, 58.

⁴⁴ Hagnell 1980, 55.

⁴⁵ Indahl & Hall-Hofsø 1976, 53.

⁴⁶ Fo 1972, 292.

Det e her æ høre tel is mostly performed in a socialist realist vein and less in a comic or burlesque way – where the villagers of the fishing community are portrayed as the heroes, while the outsiders, the two characters representing bureaucrats and experts from southern Norway, are the villains of the play. The former characters were performed in a realistic mode in contrast to the latter characters, who were performed in a more burlesque and theatrical style. The play tells the story of how the fishing community went on a tax-strike. The play has a happy ending, where the villagers' fight ultimately grants them the long sought-after road to the mainland. The conflicts of the play are on two levels, both within the community: the difficulties of persuading all the members of the community to join the strike, and on an outer level: the villager's resistance to the experts from the south.⁴⁷

As mentioned before, *Det e her æ høre tel* was criticised by Carlos Wiggen for its lack of dramatic suspension and for the sentimental portrayal of the villagers. In addition to the choice of music, which did not contrast this romanticised portrayal of the fishing community with the use of compositions for accordion and guitar, inspired by folk music, there is little to be seen of Brecht's *Verfremdung*. The exception is the calypso inspired tune, which the two Southern bureaucrats sing, where the lyrics are based on the text of the *Regional Plan for Northern-Norway*.⁴⁸ This tune is performed in a very comic way, only accompanied by the bureaucrats themselves beating on rhythm sticks.⁴⁹

As mentioned before, Klaus Hagerup was very influential in the theatre company, through his capacity of being the playwright. In an interview I had with Hagerup in Oslo on 8 November 2015, he told me that shortly before writing *Det e her æ høre tel*, he had been studying Mao's text "On Contradiction", a text which apparently Brecht himself had seen as central and had used in his theories relating to 'dialectic theatre'. Hagerup had utilized both Mao and Brecht's interpretation of dialectics when writing the play – seeing the central

⁴⁷ Høyer 1983, 92.

⁴⁸ Wiggen 1973, 49.

⁴⁹ Hålogaland Teater in Einarsson 1974.

conflicts in the play as a form of “simple (Maoist) dialectics”. In hindsight, Hagerup has himself criticised his play and the conflicts within it for being “to shallow.” He thought that the characters and their conflicts were not psychologically in-depth enough. However, at the time, and for the target audience, Hagerup thought that the play worked well.⁵⁰ Therefore, the performance, *Det e her æ høre tel* can be described more in the vein of Brecht’s “un-burlesque” *Volkstück* or a community play, and less of a (folk) comedy, in the sense that the performance had given a community a voice, but included long descriptive passages that were not particular funny, nor meant to be so. Its popularity could be ascribed to the fact that the community of Senjahopen, and many similar communities in Northern Norway, felt that Hålogaland Teater took them seriously and mirrored their struggles on stage.⁵¹

POPULAR CULTURE SEEN AS A BRICOLAGE

Returning to Parkers definitions of the popular, his next definition: “popular culture seen as a bricolage” is related to the former description of seeing popular culture as a ‘culture of resistance’. Whereas the former definition could be said to view popular culture and ‘the people’ in romantic terms, the latter definition looks at the actual makeup of popular culture. This definition looks at how cultural elements are used and recycled within popular culture in the way of bricolage: whereby elements of high culture and/or dominant culture are refashioned by the ‘popular audiences’ to express their way of life, or a community’s hopes and desires.⁵² Popular culture seen as a bricolage is mainly accredited to Antonio Gramsci. He sees the capability of ‘collective’ adaptation and refashioning of cultural expressions as the basis for creating an alternative cultural

⁵⁰ Interview with Klaus Hagerup, Oslo, on the 8th of November, 2015

⁵¹ Haugen 1985, 9.

⁵² Indahl & Hall-Hofsø 1976, 53. Parker problematizes Marx and the Marxists’ tendencies to romanticise ‘folk-culture’, seeing it as synonymous with a pre-modern culture, a culture untarnished by capitalism. He writes: “This romantic concept of “the people” is of course, far from any historical reality: folk products have never been created in isolation from the centres of urban culture nor from elite culture. That was true for Hesiod as for Theocritus, for Vergil as for the English ballads.”

hegemony. In Gramsci's theories, the stress is laid on the receiver, the audience, and how they translate and adapt the cultural expressions. Even though Gramsci has not made a theory that looks at popular culture specifically, his theory of *hegemony* looks at how the ruling elites reinforce their power and world view through culture and culture-producing institutions. Gramsci, therefore, considers culture a strong vehicle for developing ideas and identities, looking to how subaltern groups have formed their own communities with their own culture of resistance through a bricolage of cultural expressions, both containing elements of high and low culture. The Gramscian theory of *hegemony* and of the *organic intellectuals* has, since the 1970s, been used especially within the field of cultural studies, where the focus is shifted from the cultural producer to the cultural receiver. Cultural theoreticians look for the ways that the powerless receive the dominant culture.

TRAMTEATRET – AND 'THE PEOPLE'

Tramteatret identified with the 'people' they played for, the members were all from working-class backgrounds, and in their revues and their TV-series they always sided with the working class and the oppressed youth, while their biting sarcasm and criticism was directed towards the elites and the powerful in society.⁵³ In their radio and TV-productions for young people, the aesthetics could be seen as nonsensical and playful, though their politics and critique of capitalism lay as an undercurrent in the work. Yet, this was done without any form of didactics. Terje Norbye describes Tramteatret and their members as having a non-dogmatic inclination: "we never thought: lets make political theatre in a correct way, so as to influence people. It was a mix of wanting to make political theatre, together with the aim of reaching out to our audiences, while having fun!"⁵⁴ The difference between Hålogaland Teater and Tramteatret is clearly in their disposition and their status in relation to their audiences. While the actors

⁵³ Walliss & Newport 2014, 73.

⁵⁴ Interview with Terje Nordby, Oslo, 29 April 2016, Original quote: "vi tenkte aldri: nå skal vi lage politisk teater for å gjøre det riktigst mulig for å kunne påvirke folk. Det var en blanding av at vi ville lage politisk teater og vi ville nå ut til folk, og ikke minst ville ha det gøy!"

of Hålogaland Teater were the strangers from the south that had to familiarize themselves with the language and the culture of their audiences, Tramteatret had an approach to making theatre that is more similar to a rock band, where the members create the performances and the music that they like, and hope that the audience will agree with. Tramteatret did not see theatre as a dogmatic tool, but rather as a playground where they could express their own opinions on politics together with performing the humour and the music they liked.

TRAMTEATRET'S ATTEMPT AT SUBVERTING POPULAR CULTURE

The members of Tramteatret were of a younger generation than the actors at Hålogaland Teater. It may seem like the older generation saw the importance of connecting with their audiences through a more nostalgic and culturally conservative aesthetics through their use of the folk-comedy genre as their primary influence. In contrast, the members of Tramteatret were more inspired by contemporary and urban cultural expressions, and products of 'the culture industry', they wanted to make theatre utilizing the music and the films they liked. Their choice of name for the theatre group had historical, and perhaps nostalgic overtones, since they adopted the name Tram(Teatret), which was the name of the agit-prop amateur players of the union movement and the Labour Party's youth organisation in Norway in the 1930s.⁵⁵ However, the members of Tramteatret have stated that there was less of a sense of nostalgia over their name choice, and more of a tribute to these former agit-prop players.⁵⁶ Tramteatret did not see themselves as re-enactors of an old tradition, but rather as a group adapting and building upon an older theatre form, by seeking inspiration for making their political revues, which dealt solely with contemporary issues. This is evident in their choice of topic matter for their debut performance as an independent theatre group, *Deep Sea Thriller*, a political revue about the effects of drilling for oil in the North Sea.⁵⁷ The title of the revue was taken from the oil platform Deep Sea Driller, which was the first platform within Norwegian territory to be

⁵⁵ Lohne 1977, 35.

⁵⁶ Tramteatret 1978, 19.

⁵⁷ *Deep Sea Thriller* premiered on 27 April 1977.

involved in a serious accident.⁵⁸ It was not only the theme of the revue that was topical, but also their references to contemporaneous popular culture. For example, the poster of the performance, which was painted by Billy Johansson, bears a close resemblance to the poster of the Hollywood film, *The Towering Inferno* (1974). Both posters show buildings engulfed in flames and have an apocalyptic feel to them. Even though apocalyptic fiction is most often seen as having Christian connotations, in the instance of *Deep Sea Thriller*, the apocalyptic is more in line with the secular, which John Walliss refers to in his essay, "Apocalypse at the Millennium," as a form [...] of cautionary tale of what could happen in the future.⁵⁹ *Deep Sea Thriller* definitely can be interpreted as 'a cautionary tale' of what could happen with the Norwegian oil industry if continuing in the way it had by the time the performance was staged in 1977. In the matter of preserving nature and the fishing stock in the North Sea – Tramteatret was in line with populist politics. However, their aesthetic choices were not of folk culture and social realism: as mentioned they had more of an appetite for urban forms of popular culture and theatre. Tramteatret was highly inspired by the farce and comedy of Monty Python, whose humour can be described as "impatient with the old formal rules", with their characters portrayed in a surrealistic and absurd way. The absurd comedy of Monty Python is a combination of language driven non-sense together with physical gags and unexpected juxtapositions. This unexpected and surreal type of humour acts in similar ways to the estrangement techniques of both Brecht and Dario Fo, one laughs at the obvious and everyday made surreal.⁶⁰ Tramteatret used this type of surreal juxtaposing in both their revues and in their radio- and TV-shows. Sometimes just as silly nonsense, but mostly as a way of making a political satirical point, such as when the playwright Terje Nordby chose to make an allegorical sketch for *Deep Sea Thriller* using the Norse gods to represent the different interested parties within the oil industry in Norway. Tramteatret also used other popular

⁵⁸ Vinnem 2011.

⁵⁹ Hebdige 2012, 33.

⁶⁰ Free 2013, 82.

cultural references in *Deep Sea Thriller*, such as detective-series, evening news programmes on TV, and the popular music quiz-show: *Kontrapunkt*.⁶¹ What all the references have in common is the framework of popular and common cultural references either from older folklore or from programmes aired on the Norwegian State Television (Norsk Rikskringkasting; NRK). Despite using figures from Norse mythology, which can be seen as folkloric – the way these figures were portrayed, in a cabaret-like and slapstick style – does not connote sentimentality or social realism. As is common for revues, there was not one single plot, but many sketches, which were all connected to a criticism of the different aspects of Norwegian oil exploration. However, as mentioned before, one through line in the revue was the use of TV-references, especially TV-Programmes aired on Norwegian State Television, which was the only TV channel in Norway up until the late 1980s. When looking at Tramteatret's use of the NRK-programmes in *Deep Sea Thriller*, there are two aspects that seem clear. Firstly, that these references form a common ground between the theatre group and the audience that would make the audience feel at home with the performance. A typical trait of revues is that the sketches start from a common understanding to then present a twist, or a surprise, which gives a new angle to the commonplace. This twist in *Deep Sea Thriller* can be seen as the facts and information about the oil industry and the Norwegian Government's (The Labour Party) and their handling of the oil exploration, which to most people was little known, the linking of the well-known and the unknown, could act as a bridge, and bring the audience in sympathy with Tramteatret's controversial message. Tramteatret had been researching the topic of Norwegian oil exploration for nearly two years before the premiere of *Deep Sea Thriller*. The group had been in contact with environmental groups as well as oil workers, and they had seen the critical documentary film *Oljeeventyret* (The Oil Adventure) by Wam & Vennerød, which NRK refused to broadcast.⁶² Secondly, the way Tramteatret juxtaposed their song lyrics with references taken from the State TV-channel,

⁶¹ Tramteatret 1977, 9.

⁶² Interview with Liv Aakvik, Oslo, 29 September, 2015

like in the sketch *Ingenting* (Nothing), it is clear that Tramteatret is critiquing NRK. In *Ingenting*, the group sings a song about the lack of information that had been broadcast on the effects of oil exploration. This song is juxtaposed with an actor playing a news anchor from the evening news programme on the State channel speaking nonsense. This combination aimed to infer that NRK omitted important information from their news, which, in effect, since they were the only TV-channel, meant censoring the news.⁶³

The mix of references between the fictional-historical and the real together with a vaudeville style of acting was not a staple comedy-diet in Norway, and this made Tramteatret stand out.⁶⁴

Tramteatret's approach to popular culture is clearly one of a bricolage, where they mix both older cultural references, such as the workers agit-prop theatre, together with contemporary cultural expressions, the music genres of rock and reggae. In addition, they mix folklore with references taken from mass produced products of the 'cultural industry', such as Hollywood films and TV-series. This approach to making political theatre clearly worked, and made Tramteatret very popular. However, this popularity came with a cost. In the next definition of popular culture, I will address the Frankfurter School's Marxist critique of popular culture and the 'culture industry'.

HORKHEIMER AND ADORNO'S CRITIQUE OF POPULAR CULTURE

Key members of the Frankfurt School, Max Horkheimer and Theodor Adorno are known for their Marxist critique of popular culture. In their opinion, popular culture is synonymous with 'mass-culture' in the sense of commercialised and commoditized 'culture industry'. Horkheimer and Adorno argued that mass-produced culture – whether popular or not – was a threat to class-consciousness and the communist revolution. Their theories and antagonisms towards the working classes ability of free thought were built on the analysis of the mass produced culture and propaganda developed under the Nazi-regime in Ger-

⁶³ hobbyhumoristen 2016.

⁶⁴ Leinslie 2013.

many and within the Northern American culture industry of the cold war era.⁶⁵ Adorno criticised the mass produced and popular culture's bias towards choosing entertainment and comedy over tragedy, and for the content of the cultural artefacts which tended to portray reality as a 'prearranged harmony', and by this eliminating all negative elements and all possibilities for critical thought.⁶⁶ Adorno and Horkheimer focus on analysing the contents and dissemination of the popular novel, TV-programmes, and popular music, all forms of culture which are mass-produced and (if popular) massively consumed.⁶⁷ In Adorno and Horkheimer's opinion, high culture and the fine arts were the best tools of education against the perils of capitalism.

However, Horkheimer and Adorno's support of the fine arts, classical music, and tragedy was contentious amongst many left-wing and socialist theatre-makers in the 1970s, since the mentioned forms of culture were seen as both carrying and deriving from the values of the bourgeoisie, something that they actively worked against. Even though the socialist populist movement and AKP(m-l) could agree upon Adorno and Horkheimer's views on the perils of mass-produced culture and 'the culture industry', they did not share their condemnation of the masses as being gullible receptacles of the capitalist cultural industry (for example, Hollywood). Their understanding of the people was in a more positive and perhaps 'romantic' vein. In many ways, the socialist populists, and the Maoists especially, bypassed Adorno and Horkheimer's critique of popular culture by simply reclassifying popular culture – from mass-produced and mass-consumed culture to the culture seen as 'originating from the people'. In contrast, the supporters of 'popular culture seen as bricolage' criticised all parties (Adorno, Horkheimer, the socialist populist, and the Maoists) for excluding and bypassing urban and mass-produced forms of popular culture as a possible vehicle of resistance and political analysis. In their opinion, it is possible to use what is popular and widely accessible, therefore what 'the people'

⁶⁵ Swingewood 1977, 13.

⁶⁶ *Ibid.*, 1977.

⁶⁷ Nordby 2003, 41.

know and enjoy, in conveying an oppositional political message and in attempting to subvert the dominant powers. However, due to the mechanisms of capitalism and the cultural industry, which Adorno and Horkheimer pointed out, the effect of the subversion through popular culture can easily be dissipated. This is evident in the way that the culture and fashion industry has managed to absorb and commercialize most of the subcultural movements in Western Europe and North America – like the hippie and punk- movements. Joseph Chiara describes how corporations have seen the chance to tap into rebellious youth movements and subcultures, and thus create new markets and increase their profits: “It becomes increasingly difficult for subcultures to keep their identities while they are becoming encompassed in popular culture.”⁶⁸ For oppositional political movements, attaining popularity and becoming a part of popular culture therefore acts both as a blessing and a curse. Although the wide-spread attention that popularity gives helps to spread the oppositional political message, the corporation’s commodification of the counter culture – through the fashion, music, and film industries – tends to remove the original oppositional message from the counter-cultural signifiers (such as the clothing and music which the members of the counter culture identify with) in order to make them ‘sellable’. By this, the counter culture loses its subversive power – since anyone can buy into its style. Yet, for political theatre groups such as Tramteatret, the dangers of becoming a part of popular culture is in the balancing act between keeping ones original ideals and integrity intact, and, at the same time, using the popular along with the entertainment industry as tools to make profits in order to earn a living and reproduce political theatre. As Horkheimer and Adorno point out in their theories on the ‘culture industry’, capitalist production values are not in favour of subversive political messages, which makes Tramteatret’s balancing act, a hard one.

⁶⁸ Joseph 2012, 49.

TRAMTEATRET – BECOMING POP-IDOLS

In many ways Tramteatret can be described as a theatre group of a 'do-it-yourself' spirit, being autodidacts and having no formal music, or theatre education. However, this was not an easy undertaking in Norway in the 1970s when there was no infrastructure or funding for independent theatre groups.⁶⁹ One of the main reasons that Tramteatret managed to survive financially as an independent theatre group in Norway for almost ten years is due to their sudden fame. Unexpectedly, Tramteatret became popular over night after the premiere of *Deep Sea Thriller* in April 1977. When the members of the theatre group search for reasons for their sudden fame, which for a group of amateur actors with political views to the far left was not a given, they pin it to two main aspects. Firstly, 'lucky timing', as the premiere of *Deep Sea Thriller* came only two weeks after the first major blowout accident on the Norwegian continental shelf, the Bravo-blowout, on 22 April 1977, which resulted in an oil spillage of over 20 tons.⁷⁰ Since 'all eyes' were on the accident – and Tramteatret had created a revue - *Deep Sea Thriller*, on the topic of the oil industry, with its 'cautionary tale of the Norwegian oil-adventure, was given a flying start.

Secondly, their playful take on political events drew a large audience, they appealed to a much wider audience than they themselves had expected. Initially, Tramteatret thought that their revue would only appeal to radical students. Consequentially, perhaps due to the fame they had grabbed by their lucky timing, they were given the chance to make radio-programmes and TV-series for young people, and this made the theatre group a household name in Norway.⁷¹ The group also did well on the musical charts, getting several number one hits with the music from their cabarets and TV-series. Another source of in-

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Kristin Øye Gjerde, "Bravo-utblåsningen", *Kulturminne Ekofisk*, Norsk Oljemuseum, NetPower Web Solutions AS, 2002-2004. Accessed 13 November, 2016. http://www.kulturminneekofisk.no/modules/module_123/templates/ekofisk_publisher_template_category_2.asp?strParams=8%233%2376817841581196211031%23854&iCategoryId=486&iInfold=0&iContentMenuRootId=1011&strMenuRootName=&iSelectedMenuItemId=1167&iMin=361&iMax=362#.

⁷¹ Op.cit., 43

come for the group was the large number of concerts they played. The group toured venues all over Norway on the popular entertainment circuit, where they were booked to headline the entertainment at fun fairs and local festivals. The income from the box office, record sales, and the TV-series was crucial to the group, without which they would not have survived. In 1978, one year after their debut, the group applied for funding from Kulturrådet (the Norwegian Arts Council), and were only given a meagre 15.000 Norwegian kroner (NOK).⁷² In contrast, Hålogaland Teater was given a budget of 705.000 NOK in their first year of operation (1971).⁷³

However, according to Liv Aakvik, the group's fame was not only a blessing, it also caused conflicts. Whereas before the group became famous, they had a strong focus on the political message in their productions, Aakvik saw a decline in the group's political analysis as the 1980s ascended. The constant media attention, interviews in the papers, and entertainment programmes together with the extensive touring, resulted in money in the coffers, but it also restricted the group from taking the time to develop their artistic skills and political analysis. Due to their teenage idol status, it was also much harder for the theatre group to be taken seriously by funding bodies such as the Norwegian Arts Council. The problem of getting funding from Norsk Kulturråd was not particular to Tramteatret, but was general for all the independent theatre groups in Norway. The Norwegian cultural funding system was biased to the institutional theatres and their classical theatre repertoire. The cultural policies of Arbeiderpartiet had, since their class collaborative line after the Second World War, focused on the dissemination of high culture and the national canon to 'the people' through funding the institutional theatres and Riksteatret (the National Touring Theatre). In difference, the independent groups, when they appeared in Norway during the 1970s, were most often reckoned to be low culture and amateurish by the funding bodies due to the theatre groups lack of formal theatre education. In addition, the Norwegian state had a long practice of seeing entertainment and

⁷² Nordby 2003, 42.

⁷³ Parker 2011, 152.

revue theatre as forms of culture to be taxed by the state, and not supported through funding.⁷⁴ This placed Tramteatret in a double bind, both due to their status as an independent group and in relation to their chosen theatrical form, the revue. This made the theatre group appear amateurish, in the eyes of Kulturrådet. However, as it was playing revues, Tamteatret should, according to Kulturrådets opinion, be able to finance its own productions through ticket sales; therefore, Tramteatret was not worthy of being fully state funded.

This turned into a vicious circle, where the group members could not afford to take the time needed for making more artistic and politically refined productions, resulting in extensive touring and productions of what they mastered well, TV-series for young people and more light-hearted cabaret and revues, which, in Liv Aakvik's opinion, were getting less politically affective. Both the exhaustion and the group members differing ambitions led to the group splitting up in 1986.⁷⁵ In some ways Adorno and Horkheimer's analysis of the 'culture industry' being an enemy of class-consciousness fits Tramteatret. Even though Tramteatret's socialist politics did not prevent them from becoming popular, the entertainment industry did not support the group's need for reflection, education, and artistic development. The cons of being able to reach a wide audience were weighed down by the strains of constantly having to produce. However, the audience feedback that Tramteatret were given, especially after they closed down in 1986, was that many people had grown up with Tramteatret, that they had felt an identification with the group, and that Tramteatret's take on politics was dearly missed.⁷⁶

CONCLUSION

Hålogaland Teater interpreted popular theatre and populism to be the culture and way of life of their audiences. An audience made up of oppressed but 'resisting people', living in the districts of Northern Norway. Through their political theatre work, their aim was to be a mouthpiece for their audience, and by

⁷⁴ Frisvold 1980.

⁷⁵ Interview with Liv Aakvik, Oslo, 29 September, 2015

⁷⁶ Interview with Terje Nordby, Oslo, 29 April, 2016

lifting up their problems and opinions bring them onto the national agenda. However, Hålogaland Teater had a rocky start reaching out to their audiences and in making the ideal 'peoples theatre' due to the fact that the theatre company were reproducing the colonial structures, which the Northern-Norwegians were oppressed by. Nonetheless, through their performance, *Det er her æ høre tel*, Hålogaland Teater managed to make theatre that became popular with their preferred audiences. The performance utilized the popular resistance against the Labour Party's *Landsdelsplan for Nord-Norge*, (Regional Plan for Northern Norway), which had been the focal point of criticism in Ottar Brox's book *Hva skjer i Nord-Norge? En studie i norsk utkantpolitikk*.

While Tramteatret's Arne Garvang was initially a part of the populist movement through *Et Syngespill mot EEC*, Tramteatret did not, in the same way as Hålogaland Teater, embrace the regional and nationalist ideals of socialist populism and the Maoist-movement. Tramteatret was more inspired by urban forms of popular culture, which in fact went against the preferences of AKP(m-l). While the Maoist party embraced the aesthetics of Hålogaland Teater, Tramteatret was discouraged from becoming an independent group and from using their preferred style of music and theatre. However, Tramteatret defied the AKP(m-l), and managed through 'lucky timing' with their red revue, *Deep Sea Thriller*, to reach the news headlines. Through this favourable media attention, the group managed to gain popularity and a wide audience. However, the popularity that Tramteatret gained would also act as a curse. They would suffer under the contradiction of their pop-idol status, which allowed them to play for large audiences and turned them into a household name through their children's television productions. The money from ticket and record sales together with TV-fees, however, was not enough to sustain the theatre group in the long run. When applying for funding through the Norwegian Arts Council, their independent theatre and pop-idol status made the group come across as amateurish and undeserving of state funding. Tramteatret, therefore, had to solely rely on earning money through the entertainment industry, the production values of which do not support a theatre company's need of further education.

Even though the two theatre groups saw their theatre as being informed by popular culture, they approached this in different ways. Whereas Hålogaland Teater tended to use the folk-comedy and social realism as their model, Tramteatret chose the red revue and political satire as their format. Despite their different approaches to popular culture, where Hålogaland Teater can be seen as fitting the definition of popular culture as 'originating from the people', and Tramteatret's theatre can be seen to use a bricolage of popular cultural references in their red revues, both groups attempted to defy Adorno's and Horkheimer's critique of popular culture. Adorno and Horkheimer claim that it is impossible to make political and working-class conscious art and culture through the means of popular culture and the culture industry. Hålogaland Teater managed to bypass this criticism by reclassifying what is seen as popular culture, from mass-produced and urban forms of culture, such as music and film – to regional traditional forms of art and culture, such as the folk-comedy – culture and arts that are in line with the ideals of Ottar Brox's socialist populism. Tramteatret attempted to create political and popular theatre precisely by using the forms of popular culture which Hålogaland Teater had discarded. However, Tramteatret became trapped in the mechanisms of the 'culture industry' – which Adorno and Horkheimer had criticised – leading to Tramteatret's demise.

References

- Berg, A. 1977. "Intervju med Tramteatret." *Tidsskriftet Profil-Tidsskrift for folkets kultur* 5. 46-47
- Berg, L. 1967. "Epistel." *Gymnasavis i Troms*. (page 46 in Eilertsen, J. H., & Røe, O. 2005.)
- Bjørklund, T. 2004. "Norsk populisme fra Ottar Brox til Carl I. Hagen." *Nytt norsk tidsskrift* 21:3-4, 410-420.
- Bjørklund, T., & De Europeiske. 1982. *Mot strømmen: Kampen mot EF 1961-1972*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Brox, O. 1966. *Hva skjer i Nord-Norge? En studie i norsk utkantpolitikk* 39. Oslo: Pax.

- Eilertsen, J. H., & Røa, O. 2004. *Teater utenfor folkeskikken: Nordnorsk teaterhistorie fra istid til 1971*. Stamsund: Orkana.
- Eilertsen, J. H., & Røe, O. 2005. *Polare scener: Nordnorsk teaterhistorie fra 1971-2000*. [Stamsund]: Orkana.
- Einarson, E. 1974. "Oppsøkende teater." *Vindu mot vår tid*. Norsk Rikskringkasting (NRK). Broadcasted on Norwegian Broadcasting Company on the 10th of January, 1974. URL: <https://tv.nrk.no/serie/vindu-mot-vaar-tid/FOLA08001073/10-01-1974>
- Fo, D. 1972. "Om satire og det groteske." T. Hind & C. Mailand-Hansen (Eds.). *Revolution/teater: Teori og praksis*. København: Røde hane.
- Free, D. 2013. "The Beatles of Comedy: Monty Python's Genius Was to Respect nothing." *The Atlantic Monthly*, Jan/Feb 2013, 82-89
- Frisvold, Ø. 1980. *Teatret i norsk kulturpolitikk: Bakgrunn og tendenser fra 1850 til 1970-årene*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hagerup, K. 2006. "Litt om Brecht, syttitallet, Hålogaland teater og hvordan det ble slik." *Norsk Shakespeare og teater-tidsskrift*. 3-4/2006, 58-61
- Hagnell, V. 1980. *Brechts "Puntila" i öst och väst*. Trondheim: Tapir.
- Haugen, K. H. 1985. "HT-noe nytt?" Eksampaper. Universitetet i Oslo. Oslo.
- Hebdige, D. 2012. *Subculture: The Meaning of Style*. New York & London: Routledge.
- hobbyhumoristen (Producer). 2016. *Tramteateret - Ingenting* [TV-broadcast] Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=2E1GAnr-XSk> (16.06.2017)
- Høyer, J. 1983. "'Teater for Folket" Hålogaland Teater i 1970-åra – institusjon, estetikk og politikk." Hovedfagsoppgave i Nordisk – Historisk-filosofisk embets-eksamen, Universitetet i Tromsø, Tromsø.
- Hålogaland Teater. 1977. "Om arbeidet på Hålogaland Teater." *Tidsskriftet Profil-Kamp for Folkets Kultur*, 4/1977, 4-9.
- Hålogaland Teater. 2000. *Tilbakeblikk ved et nytt millenium. Vår historie*. Retrieved from <http://halogalandteater.no/index.php/om-oss/var-historie/tilbakeblikk-ved-et-nytt-millenium>.
- Indahl, G., & Hall-Hofsø, B. 1976. *Et nordnorsk folketeater: Etablering av landsdelens første profesjonelle teater: Rapport fra interimstyret i Hålogaland teater 1971-1976*. Tromsø: HT.
- Joseph, C. C. 2012. "The use of Subcultures in the Fashion Industry." MFA-thesis Savannah College of Art and Design, Savannah College of Art and Design Digital Collections Retrieved from <http://ecollections.scad.edu/iii/cpro/DigitalItemViewPage.external?lang=eng&sp=1001543&sp=T&sp=Pall%2CRu100001%40%2CQthe+use+of+subcultures+in+the+fashion+industry+site&suite=def>

- Køber, L. K. 2002. "Marxisme og union: ML-bevegelsens nasjonale argumentasjon i EEC-kampen 1969-1972." *Arbeiderhistorie*, 184-199.
- Leinslie, E. 2013. "Tramteatret." Retrieved 5.6.2017 from *Danse- og teater-sentrum* <http://sceneweb.no/nb/organisation/5063/Tramteatret-1976-6-15>.
- Lohne, M. a. J., Viggo. 1977. "Deep Sea Thriller. Årets teaterutblåsning." *Verdens Gang* 8.11.
- Mork, R. 1998. "Med bunad for revolusjonen: ML-rørsla og det nasjonale." *Arbeiderhistorie*, 63-79.
- Nordby, T. 2003. "Bjørnedans på roser: Ti år med Tramteatret." T. N. Nordby, John (Ed.). *Tramteatret's Scrapbook: Program til gjenforeningsturneen*. Oslo: Idetrykk.
- Parker, H. N. 2011. "Towards a Definition of Popular Culture." *History and Theory* 50:2, 147-170. doi:10.2307/41300075.
- Seip, Jens Arup (1963). *Fra embetsmannsstat til ettpartistat og andre essays*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Selstad, T. 1977. "Populismens vekst og fall." *Kontrast: Tidsskrift for politikk, kultur, kritikk* 2/3. 170-175.
- Solgård, K. E. 1982. "Arbeidsformer i teatret: En vurdering av Brecht og Rudi Penka." *Tidsskriftet Profil-Kamp for Folkets Kultur* 2/3. 58-62
- Strøksnes, M. A. 2016. "Hva skjer i Nord-Norge?" *Plan* 3-4, 80-87.
- Swingewood, A. 1977. *The Myth of Mass Culture*. London: Macmillan.
- Thon, J. 1995. *Tidsskriftets forståelsesformer: Profil og profiler 1959-89*. Oslo: Cappelen akademisk forl.
- Torrissen, W. (2017). "Staging Cultural Identities as Political Performance: Hålogaland Teater, North Norwegian stage language and the emancipation of North Norwegian identities." *Nordic Theatre Studies* Vol 28, No 2. 6-35.
- Tramteatret. 1977. "Program for Tramteatrets Deep Sea Thriller." Tramteatret (Ed.) Oslo: Tramteatret.
- Tramteatret. 1978. "Program for: Hvem er Redd for frøken Lunde? – En musikkrevy." Tramteatret (Ed.) Oslo: Tramteatret.
- Vercoe, E. 1973. "Spontane innsigelser – eller "kartet og terrenget"." *Tidsskriftet Profil-For Folkets Kultur* 4-6/1978, 50-51.
- Vinnem, J. E. 2011. "Deep Sea Driller Ulykken" *Store norske leksikon*. snl.no, URL: https://snl.no/Deep_Sea_Driller-ulykken.
- Walliss, J., & Newport, K. G. C. 2014. *The End All Around Us: Apocalyptic Texts and Popular Culture*. New York & London: Routledge.
- Wiggen, C. 1973. "Kritikk av "Det er her æ høre tel"." *Tidsskriftet Profil-For Folkets Kultur* 4/5/6. 49-50.

AUTHOR

Anna Blekastad Watson is a theatre director and deviser, theatre pedagogue and researcher. She holds a MA from the University of Bergen (Norway) in Theatre Studies, titled: "The egalitarian theatre – Devising theatre: between censorship and counter-culture" and a BA in Contemporary Theatre Practice from the Royal Scottish Academy, Glasgow. Currently she is Ph.D. fellow in Theatre Studies at the University of Bergen. Her PhD-project is titled: "Norwegian Political Theatre since the 1970s: A Revisited History of Institutional and Non-institutional Theatre Collectives". Anna has been in several collaborative theatre groups and projects. In 2010 she won a playwriting scholarship from the Norwegian arts Council, for a theatre project about contemporary fathering-roles in Norway – "Supermann vs fallen engel". She has also published several articles and theatre reviews in theatre journals, such as *Norsk Shakespeare og Teatertidskrift*, *Peripeti* and *Nordic Theatre Studies*. Between 2015 and 2017 Watson was assistant editor of *Nordic Theatre Studies*.

Artikkel 3: Dokumentarteater, Hyperteater og hverdags- eksperter: i norsk politisk teater 1930-2017



Artikkel

Dokumentarteater, hyperteater og hverdags-eksperter - i norsk politisk teater

Dokumentarteater, hyperteater og hverdags-eksperter – i norsk politisk teater – 1930-2017

Af Anna Blekastad Watson

I denne artikkelen vil jeg undersøke bruken av ikke-profesjonelle aktører, relasjonell estetikk og hyperteater innen norsk politisk teater, med vekt på dokumentarisk teater i tre ulike tidsperioder: 1930-tallet, 1970-tallet og 2010-tallet.

Den engelske teaterviteren Derek Paget hevder i sin artikkel, "Acts of Commitment: Activist Arts, the Rehearsed Reading, and Documentary Theatre" (2010), at dokumentarteatret er "part of a 'broken tradition' of activism that tends to (re-)surface in difficult times." (Paget, 2010) – Finnes de samme mekanismene av diskontinuitet innen det norske dokumentarteatret? De tre valgte periodene representerer tider med sosial og politisk uro, som har resultert i en utvikling av både radikale politiske bevegelser, og politisert kunst og teater, i Norge, så vel som i Europa. Jeg legger særlig vekt på følgende norske produksjoner: Gunvor Sartz og det Sociale Theaters – §245 (1930), Nationalteatrets Oppsøkende Teater – *Pendlerne* (1972), *Svartkatten* (1971) og Morten Traaviks – Århundrets rettsak (2017). De ulike periodene og produksjonene vil jeg se i lys av samtidige europeiske produksjoner og politisk-estetiske teorier, med særlig vekt på produksjoner og teorier av Erwin Piscator, Bertolt Brecht og Rimini Protokoll. I tillegg vil jeg benytte meg av litteratur som ser direkte på en deltakende og relasjonell kunst, blant annet av Jacques Rancière og Nicolas Bourriaud.

Hvordan definere dokumentarteater

Carol Martin skriver i artikkelen "Bodies of Evidence" (2006) at dokumentarteatret til forskjell fra andre former for teater, særlig fiksjonsteater, benytter seg av "a specific body of archived material: interviews, documents, hearings, records, video, film, photographs, etc." (Martin, 2006:9) Janelle Reinelt tar opp Martins definisjoner i "The Promise of Documentary" (2009), hun ser nærmere på balansegangen mellom det 'virkelige' materialet, i form av dokumenter, lyd og videoopptak, og aktører på scenen som representerer seg selv, sammen med den kunstneriske fremstillingen og iscenesettelsen av det 'virkelige' materialet i dokumentarteatret. Hun nevner at det mellom aktørene på scenen og tilskuerne dannes en slags 'virkelighets'-kontrakt. "Spectators come to the theatrical event believing that certain aspects of the performance are directly linked to the reality they are trying to experience or understand. This does not mean they expect unmediated access to the truth in question, but that the documents have something significant to offer" (Reinelt, 2009:9). Denne 'virkelighets'-kontrakten kan sies å stå i motsetning til fiksjonskontrakten innenfor det som tradisjonelt benevnes som realistisk og naturalistisk teater.

Utfra Reinelt sin teoretisering rundt dokumentarteater kan det virke som om det er et markant skille mellom dokumentarisk teater på den ene siden og fiksjonsteater på den andre. Men et slikt skille mellom det dokumentariske og fiksjonen i teatret overskrides, særlig av gruppeteatrene på 1970-tallet, som tenderer til å behandle det dokumentariske stoffet de har samlet inn og sette det inn i en helhetlig fiktiv fortelling (Hålogaland Teater, *Det er her å høre tel*) eller i en rekke med mindre sketsjer (Nationalteatrets Oppsøkende Teater, *Svartkatten* og *Pendlerne*). Bruken av fiksjon i eksempelvis *Det er her å høre tel*, står i skarp kontrast til det dokumentarisk teater på 1920 og 1930-tallet som i særlig grad benyttet seg av episk dramaturgi og fiksjonsbrudd, mens Hålogaland Teater søkte å forene Brecht og episk dramaturgi med realisme og den aristoteliske dramaturgien

ved å benytte seg av en syntese mellom Brecht og Stanislavskij, også kjent som Penka-metoden. (Hagerup, 2015). Selv om gruppeteateret Nationaltheatrets Oppsøkende Teater ikke på samme måte som Hålogaland Teater søkte å spille i en realistisk spillestil, så hadde begge grupper til felles at de kun bestod av profesjonelle skuespillere, og at de omarbeidet det dokumentariske stoffet til innenfor et fiktivt rammeverk. Det kan av den grunn se ut til at det politiske dokumentarteateret på 1970-tallet, særlig i Norge, bryter med den tidligere eksperimentelle estetikken som ble utviklet på 1920- og 30-tallet. Slike brudd kan ha sammenheng med den diskontinuiteten som Paget beskriver i sin artikkel "Acts of Commitment...". Jeg vil i fortsetningen se nærmere på hvordan en slik tradisjon i bruddstykker påvirker estetikken innen det politiske dokumentarteateret i de angitte periodene.

Virkelighetsteater, ikke-profesjonelle aktører og hverdags-eksperter

I britisk kontekst betegnes nyere dokumentarteater som "reality theatre". I Norge benyttes gjerne "betegnelser som doku-drama, reality teater, eller virkelighetsbasert teater." (Hyldig, 2015). Mens i Danmark, i følge Henriette Vedel, har betegnelsen 'virkelighetsteater' – som er direkte oversatt fra det engelske begrepet – blitt en anerkjent sjangerbetegnelse for dokumentariske teaterpraksisene de siste 20 årene. Men begrepet 'virkelighetsteater' er ikke ensbetydende med dokumentarteater, men inkluderer det i høyeste grad. Vedel definerer 'virkelighetsteater' som teater som "er basert på – konkrete, reelle begivenheter, aktuelle forhold i samfundet, (og/eller) konkrete, reelle personers historier." Sammen med dette dokumentariske eller "virkelige" materialet som 'virkelighetsteater' er basert på, så tenderer også denne type teater til å ha en bestemt form og dramaturgi, hvor "virkelige mennesker" blir benyttet på scenen. (Vedel, 2010:29) Mens fiksjonsteateret søker å bruke profesjonelle skuespillere på scenen for å høyne kvaliteten på spillet, søker dokumentarteaterskapere å benytte seg av de 'virkelige personene' som deler av sine egne 'virkelige' erfaringer på scenen. Når regissører velger å bruke ikke-profesjonelle aktører på scenen, i kraft av den autentisitet de representerer, blir sceneuttrykket nødvendigvis et annet, enn om profesjonell skuespiller "lever-seg-inn-i-rolle" til en 'virkelige' person.

De ikke-profesjonelle aktørene eller dokumentarteater-aktøren blir ofte benevnt som hverdags-eksperter. Den tyske trioen Rimini Protokoll (Daniel Wetzel, Helgard Haug og Stefan Kaegi) beskriver hvordan de arbeider med ikke-profesjonelle skuespillere: "It's about co-operating with the specialists [...] because we don't expose people but delegate something to them that they are better at doing than we are." (Haug in: McKechnie, 2010). Men Rimini Protokoll skiller mellom de ulike typer av ikke profesjonelle aktører på scenen, mellom "expert, person affected by the subject matter, witness, representative." (Diederichsen in: Dreyse, 2008:159). Aktørene blir invitert inn i teaterprosjektet utfra ulike kriterier, enten på bakgrunn av deres personlige erfaringer og kunnskap, eller som vitner til en sentral hendelse, mens den siste kategorien (representatives) peker på personer som er invitert på scenen i kraft av deres rolle i samfunnet og/eller deres offisielle ekspert-status. Vi kan derfor skille mellom hverdags-eksperter og offisielle eksperter. I denne artikkelen vil jeg derfor skille mellom de ulike ikke-profesjonelle aktørene på scenen, og mellom hverdags-eksperter og offisielle eksperter og representanter.

En tradisjon i bruddstykker

I følge Derek Paget, så oppstår politisk og sosialt engasjert teater i bølger, i tider med særlig stor sosial uro og ofte med støtte i politiske bevegelser. Paget nevner særlig tre separate bølger av dokumentarisk og politisk teater:

1) Arbeiderteaterbevegelsen på 1930-tallet.

- 2) De politiske gruppeteatrene som oppstod i kjølvannet av mai 1968-opprøret i Paris.
- 3) De kunst-aktivistiske gruppene (artivism) som har oppstått på 2000-tallet etter invasjonen av Irak (2002) og finanskrisen (2007).

Men de tre nevnte bølgene står i diskontinuitet til hverandre, og dette ser Paget som både en styrke og en svakhet ved det politiske og sosialt engasjerte teatret. "The strength comes from documentary theatre's repeated ability to reappear as new and excitingly different; weakness follows from the way practitioners – especially young ones – are cut off from their own history." (Paget, 2010:173) Det som skjer når det politiske teatret oppstår i diskontinuitet er at utøverne alltid må tilegne seg teknikker og kunnskap som sjeldent blir overlevert direkte. Denne diskontinuiteten står i skarp kontrast til "continuity of the tradition of stage naturalism that typifies mainstream Western theatre. Modifying itself seemingly effortlessly, naturalism sails on through crisis after crisis." (Paget, 2009:224) Ved å følge Pagets teorier omkring dokumentarteatret, er det tydelig at diskontinuiteten bidrar til at formen kan oppstå som 'ny' hver gang, med ulike virkemidler og dramaturgi, men denne diskontinuiteten bidrar også til at politisk teater og dokumentarteatret fremstår som en tradisjon i bruddstykker, i motsetning til 'mainstream Western theatre', som gjør det vanskelig å se forbindelseslinjer mellom hver periode. Claire Bishop har utviklet en liknende teori i sin kritikk av Nicolas Bourriauds *relasjonell estetikk*, hvor hun ser både den politiske og relasjonelle kunsten som en gjentakende fenomen: "In Western European perspective, the social turn in contemporary art can be contextualised by two previous historical moments, both synonymous with political upheaval and movements for social change: the historic avant-garde in Europe circa 1917, and the so called 'neo' avant-garde leading to 1968." (Claire Bishop, 2012:3) Mens Bourriaud hevder i sin bok *Relasjonell estetikk* (1998) at det på 1990-tallet er tale om et skifte bort fra kunstverket sett som et "monumentalt" verk, og over til et relasjonelt verk. Og det er nettopp det at verkene fra 1990 og 2000-tallet er blitt *relasjonelle* som skiller dem fra tidligere tiders politiske kunstbølger. Imidlertid påpeker Bishop en 'blindhet' hos Nicolas Bourriaud. Ifølge Bishop er Bourriaud "at pains to distance contemporary work from that of previous generations." (C. Bishop, 2004:54) Bishop fremholder at det ikke er snakk om at samtidskunsten er mer relasjonell eller sosial nå enn før, men at det snarere er tale om en "social return" innen kunstpraksiser på 1990 og 2000-tallet. Hun viser nettopp til performancekunst og til politisk teater som eksempler på den immaterielle og relasjonelle kunsten.

En liknende 'blindhet' kan ses hos Knut Brynhildsvoll. Han viser til et brudd, eller skifte mellom 1930-tallet og 1970-tallets dokumentariske teater. Brynhildsvoll skriver i boken *Dokumentarteater*, at det tidlige dokumentarteater var et politisk tendensiøst teater. "De politisk-dokumentariske stykkene er stort sett tesestykker, dvs. de søker å bevise en påstand og belegge denne med beviskraftige dokumenter fra den historiske virkelighet." (Brynhildsvoll, 1973:27) Men den virkeligheten som de tidlige dokumentariske stykkene gjengav var, i følge Brynhildsvoll: "et manipulert utsnitt av virkeligheten. [...] denne manipulererte virkelighets fremstillingen er i agitasjonens øyemed i tillegg tilsiktet." (Brynhildsvoll, 1973:27) Dette står i kontrast til dokumentardramaene på 1960 og 70-tallet, som Brynhildsvoll hevder har en utilsiktet tendens.

Sammenlignet med [...] Piscator og hans ensembles bevisst tendensiøse kombinasjon av autentiske og fritt oppfunne scener, gjør de moderne arvtagere seg større umak med å fjerne feilkilder i den historiske overleveringen, for på denne måten å nå fram til den usminkede virkelighet. Det nye dokumentarteater er sprunget ut av et sterkere behov for objektivitet enn sin forgjenger. (Brynhildsvoll, 1973:28)

Brynhildsvoll relaterte denne ulikheten mellom tilsiktet og utilsiktet tendens til tyske samtidige dramatikere av dokumentardrama, slik som Peter Weiss, og Heinar Kipphardt, og ikke direkte til de

norske gruppeteatrene som Nationaltheatrets Oppsøkende Teater og Hålogaland teater. Det er allikevel flere sammenfallende punkter i det som Brynhildsvoll kaller en utilsiktet politisk tendens, mellom de tyske dramatikerne og de norske gruppeteatrene. Det er tydelig at Brynhildsvoll søker å distansere dokumentarteatret og det politiske teatret i hans samtid fra det foregående politiske teatret, på samme måte som Bourriaud søkte å distansere relasjonell kunst fra foregående politiske kunstbevegelser.

På lik måte som Bourriaud og Brynhildsvoll, viser den polske teaterviteren Anna R. Burzyńska til ideer om brudd eller snarere en progresjon i hennes påstand om at: "The nineteenth century was a century of actors. The twentieth century was a century of directors. The twenty-first century is a century of spectators." (Burzyńska, 2016:9) som hun skriver i innledningen til boken "Joined Forces – Audience Participation in Theatre". Burzyńska viser blant annet til påvirkning fra Jaques Rancières tekst: *Den emansiperte tilskuer* (2009), og til ny teknologi som tillater større deltakelse, i samfunnet så vel som i teatret, som belegg for sine påstander. Ideen om en progresjon og tiltakende andel av publikumsdeltakelse i teatret blir imidlertid avkreftet av Clair Bishop. Hun viser til at publikumsdeltakelse og idealet om den *aktive* publikummer har vært en viktig komponent innen det politiske teater helt fra 1920-tallet, særlig gjennom Walter Benjamins teorier. (Claire Bishop & Barthes, 2006:11) På mange måter bekrefter Burzyńska, Brynhildsvoll og Bourriaud, Bishop og Pagets påstander om at det politiske teatret og kunsten står i en tradisjon av diskontinuitet, hvor kunsten og teatret innenfor hver periode tilsynelatende må "finne opp kruttet på nytt". Jeg søker derfor å se hvordan de tre generasjonene av teaterkompani og regissører har benyttet seg av relasjonell estetikk og dokumentariske elementer, og hvordan diskontinuiteten mellom generasjonene slår ut i deres estetiske valg.

Hyperteater og hybrid-teater

Benevnelsen *hyper-* er særlig blitt benyttet innenfor litteraturen, visuell kunst, foto og innenfor dataprogrammering, imens samme benevnelse i teateret er av nyere dato. *Hypertekst*, er et konsept innen semiotikk, hvor hyperteksten henspiller på en tidligere litterær tekst, slik som James Joyces *Ulysses* er regnet som hyperteksten til Homers *Iliaden*. (Genette, 1997) En annen *hyper-* definisjon er *hyper-realismen* som er en retning innen visuell kunst, som har blitt utviklet i forlengelse av pop-art og fotorealismen. Innen *hyper-realisme* søker kunstnere å gjenskape en fotolikhhet innen skulptur og billedkunsten. (Roelstraete, 2010) Morten Traavik henter inspirasjon fra flere av *hyper-* benevnelsene når han skaper sin egen metode som han kaller *hyperteater*. På nettsiden traavik.info har Traavik publisert en tentativ definisjon av hva han selv betegner som *hyperteater*:

Hyper as in the original Greek prefix "over-", "more than" or beyond, but still resting firmly on the notion and work methods of theatre, play and performance. [...] As in the hypertext or HTML – any web article full of linked references or *hyperlinks* to other articles, websites, pictures etc – the hypertheatre takes place not primarily in front of paying audience in theatre black boxes or gallery white cubes. It might employ these spaces for part-documentation of the larger project, but the real and living hypertheatre performance takes place, in the all-encompassing reality outside and beyond these art(ificial) confines. (Traavik, 2017)

Traavik drar altså inspirasjon til sitt konsept av *hyperteater* fra dataprogrammering, og den greske originale betydningen av ordet *hyper*. Det som samtlige nevnte *hyper-*formene har til felles, er at de søker å henspille på noe utover seg selv, de viser til en annen 'virkelighet' utover galleriets 'white cube' eller teaterets 'black box'. Traavik ser på *hyperteater* som en metode som også innebefatter de offentlige diskusjonene som skjer i for- eller etterkant av teaterforestillingen, i media og i politiske fora. Traavik søker med sitt *hyperteater* å gjøre teatret om til en alternativ demokratisk arena. Regiassistent Ragnhild Freng Dale beskriver noe av ideene til Traavik i artikkelen "Miljørettsak i isen" (2017), hvor et viktig

moment var valget av spilleplass for Århundrets rettsak (Kirkenes i Nord-Norge). Den teatrale rettsaken ble flyttet nærmere de berørte partene av tematikken i stykket (oljeboring i Barentshavet). Dale kaller denne strategien for ”flytting av makt”. (Dale, 2017a:32) En kan si at Traavik på denne måten søker å arrangere en større offentlig debatt gjennom provokasjonene hans performative verk skaper, og knytter dermed sin kunst direkte opp mot samfunnet og opp mot en samfunns-nytte slik som tidligere tiders avantgarde kunstbevegelser også har søkt å gjøre. (Claire Bishop, 2012)

Dokumentarteatret i Norge på 1930-tallet

Knut Brynhildsvoll skriver at dokumentarteatret har ”sine umiddelbare røtter i 1920-årenes politiske teater.” (Brynhildsvoll, 1973:24-25) Han nevner særlig Erwin Piscator, og hans produksjon *Trotz Alledem* (Tross alt) (1925), som Piscator selv kalte et dokumentardrama. (Piscator, 1970) Til tross for dette, kan ikke Piscator sies å ha enerett på dokumentariske former i teatret på 1920-tallet. I Sovjetunionen hadde det vært en stor oppblomstring av politisk og agitatoriske teaterformer i etterkant av oktoberrevolusjonen i 1917. Både profesjonelle, men også arbeider-teatergrupper søkte å lage teater som kunne skape et nytt Sovjet. Ut av disse nye ”små” formene, kan særlig to sies å være dokumentariske: ”den levende avis” med sine sketsjer som både illustrerte, men også harselerte med nyhetene, sammen med ”rettsaksteatret” (agitsud) som både var basert på fiktive men også reelle rettsaker. (Mally, 2000:48) Disse formene for politisk teater spredte seg til andre europeiske land og til USA.

Flere norske teaterregissører og dramatikere ble inspirert av Piscators proletariske teater og det sovjetiske agitatoriske arbeiderteateret. Gunvor Sartz reiste ned til Tyskland og observerte Piscators teater på slutten av 1920-tallet. (Aanesen, 1983) Mens en hel delagasjon av norske kunstnere, dramatikere og skuespillere fikk delta på den internasjonale arbeiderteater-olympiaden, som ble arrangerte av Meyerhold i 1933, og fikk i den forbindelse se en rekke forestillinger, både av amatørerne som deltok i olympiaden, men også sovjetiske profesjonelle produksjoner, på de ulike scener i Moskva. (Dalgard, 1973) De ulike sovjetiske nyvinningene innen teatret inspirerte Nordahl Grieg og Hans Jacob Nilsen til å lage agiterende teater, ved hjelp av dokumentariske virkemidler ved Den Nationale Scene i Bergen. *Vår ære og vår makt* fra 1935, er et av de mest kjente oppsettingene. Mens Dalgard og Sartz iverksatte et apparat for en arbeiderteaterbevegelse i Norge. Gjennom Arbeidernes Opplysnings Forbund (AOF) ble det opprettet et stort antall lokale teatergrupper, som fremførte agitatoriske stykker, røde revyer og tale- og bevegelseskor i forbindelse med fagforeningsmøter, demonstrasjoner, streiker og valg møter for Arbeiderpartiet. (Jensen, 2002) I følge Brynhildsvoll var det politiske teatret på 1920 og 30-tallet i stor grad et revolusjonært teater som ”gikk til angrep på et gammel, borgerlig samfunn, som ikke ville ta opp i seg visjonene om en ny, sosialistisk fremtid.” (Rühle i: Brynhildsvoll, 1973:158-159) Selv om både Dalgard og Sartz kan sies å ha revolusjonære intensjoner, og søkte å lage et agiterende og oppildnende teater sammen med amatørerne i AOF, så hadde ikke lederne i Arbeiderpartiet, slik som Martin Tranmæl og Håkon Lie den samme intensjonen. Arbeiderpartiet hadde brutt med den revolusjonære linjen i 1927, men de oppfordret allikevel AOF til å fortsette sitt arbeiderteater, da de anså det agitatoriske teatret som et godt valgkamp-verktøy på 1930-tallet. (Dalgard, 1973)

Ikke-profesjonelle aktører i mellomkrigstidens dokumentarteater

I relasjon til bruken av ikke-profesjonelle skuespillere på scenen, kan en se et markert skille på 1930-tallet mellom teaterinstitusjonene, som utelukkende benyttet profesjonelle skuespillere, slik som i oppsettingen *Vår ære og vår makt* ved Den Nationale scene i Bergen, og Ernst Tollers *Hoppla vi lever* i Johanne Dybwads regi, på Nationaltheatret i 1928.

Mens i de politiske og dokumentariske stykkene fremført utenfor institusjonene, slik som gjennom AOF, var det kun amatør-skuespillere som spilte. Et av de få unntakene var det frie kompaniet som Gunvor Sartz opprettet i 1929, Det Sociale Theater. Teaterkompaniet bestod både av profesjonelle, arbeidsledige skuespillere og amatørspillere.

Da Gunvor Sartz, sammen med Det Social Theater, satte opp § 245 i 1930, begynte forestillingen med at en lege foreleste om "fosterfordrivelse". Hadde § 245 blitt satt opp i dag, kunne vi ha kalt denne legen for en "hverdags-ekspert" eller en "offisiell ekspert". Den gang ble oppsettingen kalt for et dokumentarstykk og agitasjonsteater, mens vi i dag mest sannsynlig ville ha kalt samme forestilling for politisk teater og/eller et virkelighetsdrama og dokumentarteater. Forestillingen var en adaptasjon av Carl Credés § 218, som Sartz hadde sett oppført i Piscators iscenesettelse på Piscator-Bühne i 1929. Forestillingen hadde "navn etter en paragraf i straffeloven som forbød leger å utføre svangerskapsavbrudd der det ikke forelå svært strenge medisinske kriterier." (Gripsrud, 1977) Den tilsvarende norske loven hadde paragraf nummer 245, og av den grunn kalte Sartz stykket for § 245, når hun omsatte det til norsk. Skuespillet viste de alvorlige konsekvensene denne loven hadde på kvinners liv, særlig for arbeiderklassekvinnene.

I følge Jostein Gripsrud i artikkelen "Sartz og Piscator om abort i tivoli" (1977) var det knyttet stor spenning til hvordan Det Sociale Teater ville utføre Piscators sceneeksperimenter. Særlig bruken av film og bildeprosjeksjoner var nytt innenfor teater i Norge. Sartz benyttet Nanna Brock sine opptak av de fattigslige arbeiderkvarterene i Oslo som bakteppe for skuespillet. I tillegg til film og bildemateriale som ble projisert på scenen, så var også veggene i salen "behengt med tegninger og plakater." (Evensmo i Aanesen, 1983) Gripsrud skriver videre at Sartz, som Piscator, søkte å veksle mellom bruken av dokumentariske elementer, slik som "orienterende filmstubber og lægeforedrag", mellom de enkelte teaterscenene. (Gripsrud, 1977:31) De dokumentariske elementene var ment å skulle rive i stykker fiksjonen, og gjøre den til et eksempel på en virkelighet. Sigurd Evensmo hevder at Sartz og Det Sociale Theater lyktes med dette i sin teateranmeldelse i Arbeiderbladet. Han skriver at: "I de to timer som følger, slipper ikke skuespillet, som veksler mellom sal og scene, sitt publikum. To av tilskuerne har besvimt under skuespillet. Det var under scenen hvor konen ligger bak et forheng og forblør i et lite skittent rom. [...] Dramaet om skuespillet om paragraf 245, er ikke endt. I teaterets foaje og på gaten fortsetter diskusjonen." (Evensmo i Aanesen, 1983) Sartz kalte selv oppsettingen for et debattstykk. Til tross for Sartz egen merkelapp på stykket, fremkommer det ikke av det tilgjengelige materialet, om det ble arrangert en debatt som en del av forestillingen. Forestillingen benytte seg av den teknologien som var tilgjengelig på 1930-tallet, blant annet film og bildeprosjeksjon, og søkte med dette å bryte med fiksjonsteatret. Også legeforedraget om fosterfordrivelse i starten av forestillingen bidro til å skape fiksjonsbrudd. Men selv om Sartz benyttet både profesjonelle og amatører på scenen, så kan en ikke tale om en bruk av dokumentariske aktører på scenen, da skuespillerne på scenen, profesjonelle så vel som amatører, spilte roller i det fiktive dramaet av Carl Credé. Derimot er det tydelig at regigrepet med å bruke en lege til å forelese om fosterfordrivelse er et bevisst valg for å forsøke å vise til reelle hendelser som ligger til grunn for fiksjonen i § 245. Det er mye som tyder på at den omtalte legen er det første eksempelet på bruk av offisielle eksperter i norsk dokumentarteater.

§ 245 skapte store diskusjoner i ulike norske aviser. Det var et markant skille mellom de konservative (særlig Aftenposten og Morgenbladet) og de sosialistiske avisene, slik som Arbeiderbladet. Teaterkritikere i de konservative avisene mente at teateret *kun* var politisk agiterende og dermed ikke kunst. Mens de sosialistiske avisene slik som Arbeidet, mente at forestillingen nådde frem til publikum med sitt budskap. Sartz var også bevisst på at forestillingen var et stykke agitasjonstea-

ter. Hun forteller i et intervju fra 1983 at, ”politisk agitasjonsteater, det hadde vi jo ikke hatt her hjemme. Og hele forestilling var jo bygget på agitasjon, for å vise virkningen av abortloven, og urettferdigheten som ble resultatet av den. (Sartz i: Aanesen, 1983) Det er dermed tydelig at Sartz søkte å skape en offentlig debatt, gjennom § 245. Det som imidlertid gjør det vanskelig å sette merkelappen *hyperteater* på produksjonen, er at Sartz ikke på samme måte som Traavik i Århundrets rettsak har søkt å inkludere den offentlige debatten som en del av det kunstneriske verket. § 245 agiterer for å oppheve den strenge abortlovgivningen, men Sartz er ikke ute i offentligheten og kommenterer media-utspill, eller søker å inviterer media til å spille en aktiv rolle innenfor rammen av det kunstneriske verket.

Dokumentarteatret i Norge på 1970-tallet

I motsetning til den positive holdningen til agitasjonsteater fra Arbeiderparti-ledelsen i mellomkrigstiden, hadde Arbeiderpartiet skiftet kurs i løpet av andre verdenskrig. I etterkrigstiden var det ”samarbeidslinjen” som gjaldt. Den politiske enigheten på storting mellom Arbeiderpartiet og de konservative partiene (slik som Høyre og Kristelig folkeparti) hadde en stor effekt på kulturpolitikken. Mens det før krigen hadde vært et større fokus på å skape en særegen arbeiderkultur, eksempelvis gjennom opprettelsen av Folketeatret, ble fokuset flyttet i etterkrigstiden, hvor Arbeiderpartiregjeringen valgte å støtte ”det beste av den borgerlige kulturarven,” med særlig stor vekt på klassisk dramatik. Det var altså lite som skilte Arbeiderpartiets kulturpolitikk fra Høyre sin. Den eneste forskjellen bestod i Arbeiderpartiets søken om å gjøre den ’borgerlige kulturarv’ til allemannseie, gjennom å bevilge statsstøtte til de norske teaterinstitusjonene. (Frisvold, 1980:133) Det var først i etterkant av mai-opptøyene i Paris 1968, at en ny bølge av politisk teater utviklet seg. I Norge varte denne politiske bølgen til midten av 1980-tallet. Den norske dramatikerens Jens Bjørneboe, sammen med teatergrupper som Nationaltheatrets Oppsøkende Teater og Hålogaland Teater begynte å produsere dokumentariske drama tidlig på 1970-tallet, og da særlig etter inspirasjon fra den tyske ny-dokumentarismen, og dramatikere som Peter Weiss. (Arntzen, 2011)

Oppsøkende teater for ’folket’

I Norge hadde ungdomsopprøret på slutten av 1960-tallet sammenfalt med et distriktsopprør, som fikk sitt store høydepunkt rundt folkeavstemningen om medlemskap i European Economic Community (EEC, i dag bedre kjent som EU) i 1972. I den forbindelse skaptet det en tverrpolitisk bevegelse imot medlemskap i EEC, som i høy grad dyrket en bygderomantisk estetikk. (Mork, 1998) Det at *folket*, som de politiske gruppeteatrene oppsøkte, var bygdefolk, påvirket også i stor grad den relasjonelle estetikken. Mens den politiske agitasjonen på 1920 og 30-tallet hadde fokusert på problemene til proletariatet i de større byene og tettstedene i Norge, så var folket på 1970-tallet ansett som småbønder, fiskere og bygnings- og industriarbeidere fra mindre tettsteder. (Hagerup, 2015) Det at de politiske gruppeteatrene slik som Nationaltheatrets Oppsøkende Teater (NOT) reiste rundt til mindre tettsteder i Norge, og ønsket å ta side med det publikummet de spilte for, fordret at gruppeteatret også tok på alvor og innlemmet utkant- og bygdekulturen i sine produksjoner. (Watson, 2017) NOT hadde som en del av prosessen med å skape sine dokumentarforestillinger reist ut og ”snakket med folk”, på skoler, arbeidsplasser, i brakkebyer og på lokale kneiper. (Eggen, 1987:7) Når de reiste på mindre plasser var det også lite med hotell, og skuespillerne ble derfor ofte innkvartert privat, det ble av den grunn også naturlig å spise hos vertskapet og delta på ’bygdefestene’ i bygda. På denne måten ble NOT godt kjent med dem som seinere skulle bli deres publikum, når de reiste rundt med sitt oppsøkende teater. En skuespiller som var engasjert i flere av de politiske gruppeteatrene på 1970- og 1980-tallet, var Helge

Jordal. Han spilte både for Nationaltheatrets Oppsøkende Teater og for Hålogaland Teater (HT). Jordal beskriver hvordan de oppsøkende teatrene utviklet egne metoder for å skape sitt *røde folketeater*, særlig ved HT:

Hver gang vi hadde de store turneene, så reiste vi gjerne med en oppsøkende barneforestilling og gjerne med underholdning for gamlehjem, også en hoved-forestilling på alle de større stedene. Dit inviterte vi teaterkontaktene våre. Det var alltid stappa fullt. Vi underholdt litt, også fortalte vi hva vi hadde problemer med, og etterpå kunne vi dra i gang en diskusjon om hva som var viktig å spille, akkurat da, i Nord Norge. Eller vi kunne vise noen scener så de kunne få kommentere, for at vi skulle få tilbakemeldinger på om de syntes dette var ”riktig”. Det ble diskusjon om hvordan den kunstneriske formen burde være, og selvfølgelig om innholdet. Så var det fest! (Jordal, 2014)

Jordals kommentarer viser til hvordan det oppsøkende teateret skapte en relasjonell ramme rundt forestillingene sine. Til forskjell fra dokumentar- og virkelighetsteater i dag, hvor den relasjonelle estetikken gjerne er innbakt innenfor rammen av selve forestillingen, så ble forestillingene på 1970-tallet oftest vist som en egen separat del, med påfølgende diskusjon og bygdefest.

Pendlerne

I 1972 satte Nationaltheatrets Oppsøkende Teater (NOT) opp debattstykket *Pendlerne*. Stykket var basert på dokumentarisk materiale fra arbeidere, primært fra bygden Nord-Odalen i Hedmark fylke, som bodde og arbeidet på brakker i Oslo-området. Formen skuespillet tok var lik på 1920- og 30-tallets røde revyer, med ulike sanger/sketsjer som beskrev livet på ”brakka”, sammen med satiriske sketsjer som beskrev myndighetenes og industriernes stordrifts og sentraliserings-politikk, som førte til at så mange arbeidere måtte dra fra sine hjem, og arbeide i de større byene. (Kaldal, 1990) Til forskjell fra Det Sociale Theaters oppsetting § 245, så var det ingen hverdags-eksperter med i *Pendlerne*, den var i helhet spilt av profesjonelle skuespillere og musikere fra Nationaltheatret. Selv om det ble benyttet ”eksperter” som en del av handlingen, var disse fiktive eksperter, karakterer som NOT gjerne harselerte med, som var inspirert av samtidens politikere – og da i populismens ånd – for å vise at de var ’for folk flest’ og ikke for byråkrater eller de sentrale styresmaktene. (Watson, 2017)

Som nevnt forut, sto det dokumentariske teatret på 1970-tallet i kontrast til den første bølgen av politisk dokumentarteater på 1920- og 30-tallet, da den tenderte mot å sette det dokumentariske materialet inn i en fiktiv ramme. I dette henseende er det tydelig at det her er tale om et brudd heller en videreføring av en politisk teatertradisjon, da de norske politiske gruppeteatrene på 1970-tallet, og da HT i særdeleshet, søkte seg bort fra Piscator og Brechts episke dramaturgi og bruk av fiksjonsbrudd, og valgte heller benytte seg av sosialrealisme og Penka-metoden i deres bearbeidelse av det dokumentariske materialet. Selv om NOT ikke brøt med den episke dramaturgien i like stor grad som sine kolleger i HT, da de benyttet den røde revy-formen – som var direkte inspirert av Piscators politiske teater og de sovjetiske TRAM-gruppenes ’levende aviser’ – var det også hos NOT tale om å skape en lukket teatral hendelse på scenen, som kun ble brutt når skuespillerne og musikerne deltok som debattanter og ordstyrere i debattmøte som fulgte forestillingen.

Det er nettopp igjennom NOTs bruk av debattmøter som virkemiddel at en kan se deres dokumentariske teater som relasjonelt. Deres forestillinger var bevisst lagt opp som debattstykker ”med open diskusjon med og mellom publikum som ei ”andre akt”.” (Eggen, 1987:8) Dramatikeren Arnljot Eggen beskriver den unike kontakten gruppeteatret fra Nationaltheatret fikk med de pendlende arbeiderne, både i forprosessen, men også i forbindelse med visningen av *Pendlerne*: ”Premisane gjekk også ut på at pendlarne, avgrensa til dei i bygg og anlegg, sjølve skulle komma til orde gjennom stykket. [...] Vi drog sjølve ut i brakkeleirane i og omkring Oslo og til pendlarbygder, var

kjend med miljøet og møtte forteljarar som gav oss historier og språklege uttrykk til scenisk bruk.” (Eggen, 1987:7) Og debatten gikk varmt for seg på ”landsens lokale, bedriftskantiner, brakkebyar og der det elles var samla folk som kjende pendlartilværet på kroppen eller på annan måte var involvert i problematikken.” (Eggen, 1987:8) Eggens refleksjoner over prosessen med å skape *Pendlerne* sammenfaller her med Jordals erfaringer med teaterturneene med Hålogaland Teater. Medlemmene i gruppeteatret NOT hadde et direkte ønske om å nå ut til en annen del av befolkningen enn den som vanligvis frekventerte Nationaltheatret, ved å oppsøke dette publikumet direkte, og ta opp deres problemer. Skuespiller Kjell Kjær beskriver ideene bak det oppsøkende teater: ”som basis for å gjøre noe som kalles oppsøkende teater, eller besøksteater, er at alle teatersosiologiske undersøkelser viste det, en i grunnen hadde en sterk fornemmelse av, at teatret var forbeholdt utdannelses og økonomisk sett, dem som tilhører, en privilegert overklasse i de store tettsteder, og ikke nådde utover den glassklokka som teatret er.” (Kjær i: Einarson, 1974) Den relasjonelle estetikken i *Pendlerne* kan altså ses på flere plan. Oppsettingen er ment å søke identifikasjon med publikumet, gjennom å oppsøke, og ta opp problemstillinger som opptar målpublikumet. Publikum får komme til orde både i forprosessen, gjennom intervju som gruppeteatret foretok, og som en del av forestillingen, i forbindelse med debatten i ”andre akt”.

Forløperen til *Pendlerne* var *Svartkatten* (1971). Mens *Svartkatten* ikke var regnet av regissøren og aktørene selv å ha like god kunstnerisk kvalitet som *Pendlerne*, så førte forestillingen til stor oppslutning blant publikum, og til en opphetet offentlig debatt. *Svartkatten* var på samme måte som *Pendlerne* dokumentarteater i rød revy-format. Regissøren Janken Varden beskriver prosessen rundt *Svartkatten* slik: ”Mens vi satt der og teoretiserte og tenkte [...] så ”eksploberte” Vestfossen og papir- og celluloseindustrien. Nedleggelse, oppsigelser. Midt foran øyene for oss. Vi sa: ”Yes! Dette må vi gripe fatt i!” (Varden, 2015:7) Dette falt imidlertid ikke i god jord med direktørene av fabrikkene, bank og næringslivstopper, eller med Arbeiderparti-regjeringen og fagforeningstoppene i LO. Allerede før forestillingen hadde premiært var det en større polemikk i flere aviser. (Andersen, 1971) Denne polemikken gjorde at den oppsøkende forestillingen som i utgangspunktet var myntet på arbeidsledige papirarbeidere fra bygdene rundt Drammensvassdraget, fikk en nasjonal oppmerksomhet. Varden beskriver det slik, ”Jeg tror aldri jeg kommer til å glemme premieren på Vestfossen. [...] hele Oslo-pressen var jo der, så det var en sånn voldsom sensasjon.” (Varden, 2015:7) På lik linje som med § 245, kan ikke *Pendlerne* eller *Svartkatten* kalles *hyperteater*, da de store debattene i media, særlig forut for *Svartkatten*, kom noe overraskende på gruppeteatret. (Varden, 2015:7) Dermed er det tydelig at mediedekningen av *Svartkatten* ikke var sett på som en del av det oppsøkende teatrets dramaturgi. Allikevel vil en kunne se noen likhetspunkter mellom regigrepene i Århundrets rettsak og i *Svartkatten* og *Pendlerne*, i relasjon til at publikumsdeltakelse er sett som en del av forestillingens dramaturgi. Et annet element som sammenfaller mellom Varden og Traaviks regi er ideen om å oppsøke sitt publikum, eller ’flyttingen av makt’, som Traavik kaller det.

Dokumentarteatret i Norge på 2000-tallet

Toril Goksøyr og Camilla Martens, Pia Maria Roll, Tore Vang Lid, og Morten Traavik, kam sies å være en del av en ny generasjonen av dokumentarteater-skapere i Norge, som oppstod på slutten av 1990-tallet. På samme måte som inspirasjonen kom fra Tyskland til Norge på 1960-tallet, er også tyske dokumentarteaterskapere forutsetningen i dag. Slik som Rimini Protokoll, som har vært drivende både ved å utvikle nye dokumentariske former igjennom bruk av ny teknologi, men også med deres bruk av ulike former for publikumsdeltakelse i sine forestillinger. (Hyldig, 2015) Det samme gjør Morten Traavik i Århundrets rettsak (2017), som utspilte seg under Barents Spektakel, som er en årlig scenekunst

festival som finner sted i Kirkenes i februar måned. Den var utformet som en iscenesatt 'generalprøve' på en kommende rettssak (november 2017) som er initiert av Natur og Ungdom og Greenpeace. De to miljøvernorganisasjonene har reist et miljøsøksmål mot den norske staten i forhold til deres vedtatte planer om å bore etter olje i Barentshavet. Til grunn for søksmålet legger organisasjonene grunnlovens "miljøparagraf", som sier at: "Enhver har rett til et miljø som sikrer helsen, og til en natur der produksjonsevne og mangfold bevares. Naturens ressurser skal disponeres ut fra en *langsiktig og allsidig* betraktning som ivaretar denne rett også for etter slekten." [mine uthevinger]. Videre står det eksplisitt at staten har ansvar for å gi borgerne: "kunnskap om naturmiljøets tilstand og om virkningene av planlagte og iverksatte inngrep i naturen". (Greenpeace Norway, 2016) Da Morten Traavik iscenesatte denne rettssaken, ble representanter eller vitner fra begge sider invitert. For saksøkerne: miljøvernorganisasjoner, sameaktivister og biologer. Og for de saksøkte ble oljeministeren, statsministeren, og representanter for oljeindustrien invitert, men de takket alle nei. Som nevnt i dagsavisen, fikk publikum rollen som jury, og på rettssakens siste dag stemte juryen om staten skulle få foreta den planlagte boringen etter olje i Barentshavet, eller ei. (Dale, 2017b) Det er altså tale om en relasjonell estetikk i Århundrets rettssak, hvor publikum har en avgjørende rolle i utfallet av forestillingen. I tillegg blir fiksjon og virkelighet blandet sammen ved at forestillingen benytter seg i sin helhet av ulike eksperter og representanter. Det er rammeverket rundt som er teatralt, slik som amfiet og scenen som var bygget av is og lyssatt, og gav forestillingen en mer trolsk stemning, enn om den hadde vært satt opp i en 'black box', eller i en ordinær rettsal. (Tode, 2017)

Traavik nøyer imidlertid seg ikke bare med å sette opp Århundrets *rettssak* i et uvanlig scenerom, men søker også å sprengte teatersalens vegger ved å benytte seg av *hyperteatret* som metode. Denne metoden kommer særlig til syne i Traaviks mediestrategi. Redaktøren for Norsk Shakespeare og teatertidsskrift, Therese Bjørneboe, beskriver Traaviks mediestrategi som en spenningsdramaturgi i hennes omtale av Århundrets rettssak, hvor den tredelte strukturen av forestillingen "hvor første dag var satt av til aktor og vitnene hans, andre til forsvaret, og tredje til avstemmingen, eller dommen [...] fikk pressen til å følge forestillingen dag for dag – som en nyhetssak". (Bjørneboe, 2017:37) Traavik får dermed media til å rapportere og kommentere teaterforestillingen som om det er noe som skjer i 'virkeligheten'. Denne spenningsdramaturgien og blandingen mellom virkelighet og fiksjon resulterte blant annet i at dommen som ble avsagt på den tredje dagen av publikum i rollens som jury, ble rapportert av journalister som om det var 'det nordnorske folks' dom. "74 av publikum på «Århundrets Rettssak» stemte for at det er imot grunnloven å bore mer i Barentshavet. [...] – Det betyr at utvinningsplanene må stanses med umiddelbar virkning. Det er ingen mulighet for å anke dommen fra folkedomstolene videre, annet enn via folkets vilje, sa regissør Morten Traavik, og fikk jublende applaus." (Mækellæ, 2017) Ved å inkludere publikum som jury, så har Traavik latt de berørte få komme til orde. På denne måten søker Traavik å skape et politisk opposisjonelt rom, hvor publikum selv kan være med å påvirke staten og regjeringen, uten at Traavik selv har tatt stilling i saken. Det at forestillingen gir rom for meninger og handlinger som står i opposisjon til den offisielle norske oljepolitikken, gjør at forestillingen kan ses som en politisk opposisjonell oppsetning. Traavik har søkt å gjøre teatret om til *agora*, et demokratisk forum, og omgår på den måten å selv ta 'side i politikken' selv om teatret han lager er høyst politisk.

Konklusjon

I denne artikkelen har jeg søkt å svare på hvordan norsk politisk dokumentarteater i tre ulike perioder, 1930, 1970 og 2000-tallet, forholder seg til fiksjonsbrudd, relasjonelle virkemidler og hyperteater, samt politisk agitasjon på scenen. Under relasjonelle virkemidler har jeg særlig sett på bruken av dokumentaraktører, eller ulike eksperter og representanter på scenen. Jeg har også sett på i hvilken grad Gunvor Sartz,

Nationaltheatrets Oppsøkende Teater og Morten Traavik har involvert publikum i sine produksjoner. Ved å se teatret i de tre periodene som en tradisjon i diskontinuitet, slik Paget og Bishop hevder, som en stadig tilbakevending av politisk og sosial kunst, er det mulig å se hvordan de nevnte regissører og teatergrupper bidrar til å skape et teater som tilsynelatende virker nytt, men som med nøyere ettersyn kan ses i sammenheng med teatret i de foregående politiske teaterbølgene. Slik fremtrer det et bilde av det politiske dokumentarteateret i Norge som både står i forhold og i kontrast til hverandre.

Gunvor Sartz og det Sociale Theater søkte å bryte med fiksjonsteatret og den fiktive fortellingen i § 245, ved å benytte seg av eksperter (en leger som foreleser om fosterfordrivelse) og dokumentariske filmmateriale. Sartz kalte selv § 245 for et debattstykke. Forestillingen fikk stor oppmerksomhet i mediene, og dette har bidratt til at forestillingen har sprenget seg ut av teatersalen og inn i samfunnsdebatten. Nationaltheatrets Oppsøkende Teater ville heller sette det 'virkelige' materialet inn i en fiktiv ramme. De benyttet seg av revyformatet. Mens det ligger en usikkerhet rundt de relasjonelle virkemidlene i § 245, fremkommer det tydelig at NOT faktisk engasjerte sitt publikum i debatt, om enn ikke som en del av selve forestillingen, men adskilt som en "andre akt". Et annet element som gjør NOTs produksjoner relasjonelle, er at de er oppsøkende, at de reiser til små tettsteder, skoler og arbeidsplasser, og at de baserer forestillingen på dokumentarisk materiale som er samlet inn via intervju. Morten Traavik involverer også publikum i Århundrets rettsak, da gjennom en tredje akt, hvor publikum får avgi sin dom i rollen som jury. Mens Sartz benyttet seg av fiksjonsbrudd i § 245, og NOT omgjorde dokumentarisk materiale til sangnumre og sketsjer, så kan en si at Traavik lagde en virkelighets-kontrakt med sitt publikum. I Århundrets *rettsak* er et virkelig søksmål gitt en teatral ramme, ved hjelp av et amfi og scenerom laget av is.

Til felles har de nevnte teatergruppene og regissørene tatt opp dagsaktuell tematikk i sine teaterproduksjoner, og ved dette søket å nå ut til de berørte parter. Der forestillingene skiller seg fra hverandre, er i deres valg av "virkelighets-dramaturgi", i relasjon til publikumsdeltakelse og mediestrategi – om det anses som en integrert del av forestillingen, eller ei. Hvor Sartz ikke har søkt en aktiv publikumsdeltakelse, eller selv tar del i den offentlige debatten, har NOT inkludert publikumsdeltakelse i den påfølgende debatten. Imidlertid kom medias interesse for *Svartkatten*, som en overraskelse på gruppeteatret. Til forskjell søker Traavik bevisst å inkludere både publikum og media i Århundrets rettsak, gjennom den dramaturgiske metoden som Traavik selv benevner som hyperteater.

Samtlige produksjoner kan derimot ses som direkte politiske, da teatergruppene/regissørene har søkt å direkte påvirke samfunnsdebatten. Mens skuespillerne og regissører i Det Sociale Theater og i NOT har tatt side i politikken, søker Traavik å la publikum selv få ta side, uten å vise til en klar tendens i Århundrets *rettsak*. Dette viser tydelig at dokumentarteateret i Norge på 1930, 1970 og 2000-tallet, er del av den samme (brutte) politiske teatertradisjon.

Anna Blekastad Watson

(f. 1979, London, England) er teaterinstruktør, teaterpedagog og teaterviter. For øyeblikket holder hun på med en doktorgradgrad i teatervitenskap, ved Universitetet i Bergen (UiB): "Hva skjedde med de politiske-gruppeteatrene i Norge? – en studie av perspektiver på kollektivt teaterarbeid fra 1970 til i dag". Mastergrad ved UiB hadde tittelen: "Devising theatre, det egalitære teateret? – sensur og motkultur i britisk teater" Bachelorgrad fra Royal Scottish Academy of Music and Drama (Glasgow), en praktisk teoretisk grad innen fagfeltet samtidsteater (Contemporary Theatre Practice). Anna Blekastad Watson har publisert flere artikler og teateranmeldelser i ulike teatertidsskrift. Hun er assisterende redaktør for *Nordic Theatre Studies*.

Litteratur

- Andersen, O. E. S., Enok. (1971, 22. april). Arbeidsløs direktør om «svartkatten» – «Ensidig og VRØVLET». VG.
- Arntzen, K. O. (2011, 24 november 2011). Dokumentarteater. *Teatervitenskap-teori*. Retrieved from <https://snl.no/dokumentarteater>
- Bishop, C. (2004). Antagonism and relational aesthetics. *October*(110), 51-80.
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells : participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso.
- Bishop, C., & Barthes, R. (2006). *Participation*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Bjørneboe, T. (2017). Politiske Spektakler. *Norsk Shakespeare og teater-tidsskrift*(1/2017).
- Brynhildsvoll, K. (1973). *Dokumentarteater*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Burzyńska, A. R. (Ed.) (2016). *Joined Forces – Audience Particepation in Theatre* (Vol. #3). A House on Fire Publication: Alexander Verlag Berlin.
- Dale, R. F. (2017a). Miljørettsak i isen. *Norsk Shakespeare og teater-tidsskrift*(1/2017).
- Dale, R. F. (2017b, 22 februar, 2017) *Samtale mellom regiassistenten til Århundrets Rettsak, Ragnhild Freng Dale og Anna Watson, /Interviewer: A. B. Watson*. Bergen.
- Dalgard, O. (1973). *Samtid : [1] : Politikk, kunstliv og kulturkamp i mellomkrigstida* (Vol. [1]). Oslo: Tiden.
- Dreyse, M. M., Florian (2008). *Experts of the Everyday – the Theatre of Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander Verlag.
- Eggen, A. (1987). *Vi er dei mange : teater om arbeidsfolk*. Oslo: Samlaget.
- Einarson, E. (Writer). (1974). Oppsøkende teater, *Vindu mot vår tid*. NRK: NRK.
- Frisvold, Ø. (1980). *Teatret i norsk kulturpolitikk: bakgrunn og tendenser fra 1850 til 1970-årene*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Genette, G. (1997). *Palimpsests : literature in the second degree* (Vol. vol. 8). Lincoln, Neb: University of Nebraska Press.
- Greenpeace Norway. (2016). Saksøker staten for klimalovbrudd. Retrieved 28 april 2017, from Greenpeace Norge <http://www.greenpeace.org/norway/no/nyheter/2016/Saksoker-staten-for-klimalovbrudd/>
- Gripsrud, J. (1977). Sartz og Piscator om abort i tivoli. *Kontrast : tidsskrift for politikk, kultur, kritikk*, 69 (6/1977), 9.
- Hagerup, K. (2015, 8. november). [Intervju med Klaus Hagerup].
- Hyldig, K. (2015, 29-30. september 2015). *Virkelighet og interaktivitet i teatret*. Paper presented at the Kunst og Interaktivitet, Oslo.
- Jensen, L.-A. (2002). I hammerens tegn – nye agitasjons- og propagandaformer i norsk arbeiderbevegelse på 1930-tallet. *Arbeiderhistorie*.(1/2002).
- Jordal, H. (2014, 27. mai). [Intervju med Helge Jordal].
- Kaldal, I. (1990). Strukturrasjonaliseringa of fagrøsla i papirindustrien. *Arbeiderhistorie : årbok for Arbeiderbevegelsens arkiv og bibliotek*(1/1990).
- Mally, L. (2000). *Revolutionary Acts*

Amateur Theater and the Soviet State, 1917-1938: Cornell University Press.

Martin, C. (2006). Bodies of Evidence. *The Drama Review*, 50(3), 8-15. doi:10.1162/dram.2006.50.3.8

McKechnie, K. (2010). Instance: Rimini Protokoll, Mnemopark (2005). In Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, & a. R. Nelson (Eds.), *Mapping Intermediality in Performance* (pp. 75). Amsterdam: Amsterdam: Amsterdam University Press.

Mork, R. (1998). Med bunad for revolusjonen ; ml-rørsla og det nasjonale. *Arbeiderhistorie*, 63-79.

Mækelæ, H. S. (2017, 14.02.2017). Festivalflertallet. Sør-Varanger Avis.

Paget, D. (2009). The 'Broken Tradition' of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance. In A. Forsyth & C. Megson (Eds.), *Get real : documentary theatre past and present* (pp. 224-238). Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Paget, D. (2010). Acts of Commitment: Activist Arts, the Rehearsed Reading, and Documentary Theatre. *New Theatre Quarterly*, 26(2 [102]), 173-193. doi:10.1017/S0266464X10000308

Piscator, E. (1970). *Det politiske teater* (Ny udg. ved Felix Gasbarra. ed. Vol. 11). Holstebro: Odin teatret.

Reinelt, J. (2009). The Promise of Documentary. In A. Forsyth & C. Megson (Eds.), *Get real: documentary theatre past and present* (pp. XII, 256 s.). Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Roelstraete, D. (2010). Modernism, postmodernism and gleam: on the photorealist work ethic. *Afterall*(24), 5-15.

Tode, J. (2017). Building Norway's largest ice sculpture in Kirkenes [video]. YouTube.com: <http://www.barentsspektakel.no/trial-of-the-century/>.

Traavik, M. (2017). <http://www.traavik.info/method/>. *Method*. Retrieved from <http://www.traavik.info/method/>

Varden, J. (2015, 7. desember 2015). [Intervju med Janken Varden].

Vedel, H. (2010). *VIRKELIGHEDSTEATERET – og teatermediets potentiale som formidler af virkelighedsiaagttagelser* (Master Speciale), Århus Universitet, Århus. Retrieved from http://library.au.dk/fileadmin/www.aestetik.au.dk/uddannelse/specialer/DRA_henriette_vedel_speciale_udlaan_www.pdf

Watson, A. B. (2017). 'A good night out': When Political Theatre Aims at Being Popular, Or How Norwegian Political Theatre in the 1970s Utilized Populist Ideals and Popular Culture in Their Performances *Nordic Theatre Studies*, 29(1/2017).

Aanesen, E. (Writer). (1983). møte med kulturarbeideren Gunvor Sartz [documentary]. <http://tv.nrk.no/program/FOLA02006882/moete-med-kulturarbeideren-gunvor-sartz>: NrK.

Artikkel 4: Perleporten – et «post-brechtiansk» teater?

Perleporten

– et post-brechtiansk teater?

Anna Blekastad Watson

Abstract

I denne artikkelen viser jeg til Perleporten Teatergruppes særegne formspråk i forestillingene *Knoll & Tott* (1975) og i *Jug meg en saga* (1976), og hvordan formspråket er et resultat av gruppens politiske ståsted og anarkistisk livssyn, samt deres bakgrunn fra dramalinjen på Hartvig Nissen skole. Gruppens mål synes å ha vært å invitere publikum til å gjøre opp sine egne meninger og holdninger til sosiale, kulturelle og politiske problemstillinger. Disse ble løftet fram gjennom en bruk av anti-autoritære virkemidler og en fragmentarisk dramaturgi. I analysen av Perleportens teater har jeg sett på mulige berøringspunkter mellom The Living Theatre og Perleporten, som begge hadde anarkistiske idealer. I tillegg gjør jeg en nylesning av *Jug meg en saga* hvor jeg sammenstiller Perleportens bruk av fragmenterte narrativer og montasje av kontrasterende scener med et post-brechtiansk uttrykk. Et slikt uttrykk er særlig Heiner Müller kjent for. Ved å diskutere likheter og forskjeller mellom bruk av sceniske virkemidler og dramaturgi i oppsetninger av Perleporten Teatergruppe, The Living Theater og Heiner Müller søker jeg å vise hvordan Perleportens teater står i en anarkistisk-politisk tradisjon, som på 1970- og tidlig 80-tallet var usedvanlig i en norsk kontekst, men ikke nødvendigvis i en amerikansk eller europeisk kontekst.

Om forfatteren

Anna Blekastad Watson (f. 1979, London) er teaterpedagog og teaterviter, og arbeider som universitetslektor i teatervitenskap ved Universitet i Bergen. Watson har nylig levert doktorgradsavhandlingen: «De politiske gruppeteatrene i Norge – Estetisk-politiske virkemidler og kollektive praksiser hos: Svartkatten, Pendlerne, Hålogaland Teater, Perleporten og Tramteatret». Mastergrad i teatervitenskap ved UiB (2010), praktisk-teoretisk bachelorgrad fra Royal Scottish Academy of Music & Drama (1999–2003), mellomfag i dramapedagogikk fra Høgskolen i Bergen (2005). Jobbet som dramapedagog (2004–2013), og med devising og anvendt teater. Assisterende redaktør for Nordic Theatre Studies (2015–2017). Watson har publisert flere teaterkritikker, anmeldelser og vitenskapelige artikler., og tok sammen med Ragnhild Freng Dale initiativ til Levende Kritikk (2017–). anna.watson@uib.no

Teatervitenskapelige studier 2020 © Anna Blekastad Watson

Nummerredaktører: Ellen K. Gjervan, Siren Leirvåg, Ragnhild Gjefsen, Ulla K. H. Kallenbach

Ansvarlig redaktør: Ulla Kathrin Helena Kallenbach – ulla.kallenbach@uib.no

Publisert av Teatervitenskap, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen
Bergen Open Access Publishing – <https://boap.uib.no/index.php/tvs>

ISSN: 2535-7662

Perleporten – et post-brechtiansk teater?

Perleporten Teatergruppe ble initiert av Karl Hoff, Birgit Christensen og Catrine Telle i 1975.¹ Medlemmene var påvirket av anarkistiske idealer og frihetlig sosialisme, og var tilknyttet ulike motkulturelle miljøer i Oslo gjennom 1970-tallet.²

Perleporten Teatergruppe var en del av gruppeteaterbevegelsen i Norge på 1970-tallet. Denne bevegelsen var delt i to; den ene delen av bevegelsen omfattet grupper som var tilknyttet teaterinstitusjonene i Norge, mens den andre delen, som Perleporten tilhørte, var tilknyttet de frie gruppeteatrene.³ Perleporten var en viktig stemme i innenfor det frie scenekunstmiljøet. Blant annet var de en av initiativtakerne til Teatersentrum – de frie teatergruppene interesseorganisasjon, som ble stiftet i 1977.⁴ Et fellestrekk for gruppene i Teatersentrum, var deres ønske om å arbeide frem sine forestillinger ved hjelp av en kollektiv og egalitær prosess.

Et annet fellestrekk, var at flere av de frie gruppene i Teatersentrum regnet seg som venstrepolitiske. Imidlertid var det ikke alle gruppene som var uttalt politiske, slik som Tramteatret og Perleporten Teatergruppe var.⁵ Perleporten Teatergruppe skilte seg dessuten fra de fleste andre gruppeteatrene i Teatersentrum ved at deres politisk-estetiske ståsted var forankret i anarkistisk ideologi og livspraksis.⁶

Til sammenligning med andre uttalt politiske gruppeteatre (uavhengig av deres status som fri eller institusjonell), som Nationaltheatrets oppsøkende teater, Hålogaland Teater og Tramteatret, kan en se at de nevnte gruppene søkte en politisk estetikk som gjerne benyttet seg av teaterformer og teatersjangre som: rød revy, sosialrealisme og agitprop teater.⁷ Denne estetikken hadde røtter i 1920- og 1930-tallets politiske teater, i særlig grad med Erwin Piscators bruk av episk dramaturgi og rød revy, samt med de sovjetiske arbeiderteatrenes bruk av 'små former'. Sistnevnte grupper ble kjent i Norge under navnet Tramgjeng.⁸ Til felles hadde Piscator og Tram-gruppene og de

¹ Catrine Telle var imidlertid kun med på første produksjon; *Knoll og Tott* i 1975–76 og på happeningen: *Et energisk lite spill om makt* i 1978, mens Hoff og Christensen drev gruppa fra start til slutt. Se Christensen, «Intervju» og Hoff, «Karls innspill».

² Frihetlige sosialister var termen som flere anarkister benyttet for å beskrive seg selv og sitt politiske ståsted i Norge på 1970-tallet, som i fanzinen *Folkebladet – for fribetlig sosialisme* (1971–1975).

³ Fjeldstad, «Gruppeteater i Norge», s. 181–232.

⁴ Bratten, «Vår historie – fra Teatersentrum til Phan».

⁵ Se Teatersentrum, 1978: 192–203.

⁶ Jeg definerer *politisk estetikk* i tråd med Michael Kirbys definisjoner av politisk teater i hans artikkel «On Political Theatre», hvor det politiske i teateret er et uttalt som et aktivt ønske om å endre den politiske dagordenen. En *politisk estetikk*, er dermed en estetisk praksis hvor dette politisk opposisjonelle prosjektet kommer til syne. Kirby, Michael. «On Political Theatre.» *The Drama Review: TDR* 19, no. 2 (1975): 129–35.

⁷ Agitprop teater er form for politisk teater som bruker en tydelig politisk agitasjon som virkemiddel for å få frem sitt politiske budskap. Pal, Swati. «Theatre and Activism: The Agit Prop Theatre Way» *Music and Arts in Action*. 2010. Hentet den 29. feb. 2020 fra:

<https://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/agitprop>

⁸ Dalgard, *Samtid:1*, s. 178

fleste av 1970-tallets politiske gruppeteatre, at de benyttet seg av et direkte politisk agiterende teateruttrykk.⁹ Et slikt agiterende teater stod Perleporten Teatergruppe i dirkede opposisjon til.¹⁰

Et annet estetisk kjennetegn som skulle forbindes med politisk teater på 1970-tallet, og da i særdeleshet med Hålogaland Teater (HT), var bruken av sosial realisme. I HTs tidlige oppsetninger benyttet de seg særlig av Penka-metoden og en sosialrealistisk form når de skulle produsere og oppføre ny dramatik.¹¹ Penka-metoden, utviklet av den østtyske teaterpedagogen Rudolf Penka, var en syntese av Stanislavskijs psykologiske realisme og Brechts episke teater. I denne ble det lagt vekt på at forestillingene skulle ha et enhetlig budskap, samt benytte seg av helhetlige narrativer og fabler.¹²

Perleportens teater, valg av estetiske virkemidler og dramaturgi stod i skarp kontrast til et agiterende politisk teater og en sosialrealistisk form. For eksempel benyttet Perleporten seg av en episodisk og fragmentert dramaturgi. En slik dramaturgi var ikke vanlig i teater i Norge på 1970-tallet, det var et uttrykk som i større grad kunne ses på slutten av 1980-tallet og på 1990-tallet – særlig innenfor performanceteater.¹³

Jeg vil imidlertid påpeke at deres bruk av et fragmentarisk uttrykk ikke ble gjort ut fra et ønske om å skape eksperimentell kunst for kunstens skyld. Perleporten søkte å finne en form som kunne kle deres politiske holdninger, hvor det var viktig å poengtere at forestillingene var laget av samtlige aktører, og at deres meninger og holdninger ikke skulle reduseres til en enighet, men istedenfor få fremstå som en kollasj av fragmenter.

I tillegg til forestillinger, arrangerte medlemmene av Perleporten flere teatrale aksjoner. Slike aksjoner vil jeg komme nærmere inn på senere.

I denne artikkelen har jeg søkt å se sammenhengen mellom Perleportens tilhørighet til de anarkistiske og motkulturelle miljøene og hvordan det kom til uttrykk i deres teaterforestillinger og i deres teatrale aksjoner, for å på denne måten gi en mer helhetlig fremstilling av Perleportens teater, enn det som har fremkommet før.

Perleportens teater var av en særegen art, og kan ikke lett sammenstilles med de samtidige teaterproduksjonene i Norge. Deres formspråk og politiske estetikk skiller seg i særlig grad fra samtidens politiske teater. Av den grunn har jeg søkt å finne andre grupper og dramatikere utover Norges grenser som delte Perleportens ideologiske grunnsyn, som sammenligningsgrunnlag. Et slikt gruppeteater er den amerikanske gruppen The Living Theatre. Med sitt anarkistiske ståsted og bruk av publikumsdeltaking i sine produksjoner, er The Living Theatre en gruppe som Perleporten både deler estetiske prinsipper og politisk tankegodt med. I tillegg ønsker jeg å gjøre en nylesning av Perleportens sceniske uttrykk ved å benytte meg av David Barnetts begrep om et Post-brechtiansk teater. Barnett argumenterer for en spesifikk politisk lesning av Heiner Müllers

⁹ Mally, *Revolutionary Acts*; Dalgard, *Samtid:1*

¹⁰ Hoff, «Telefonintervju»; Christensen, «Intervju».

¹¹ Bruken av sosialistisk realisme kan særlig ses i HTs oppsetninger: *Det e ber a bore tel* (1973) og *Æ e ikke alenia* (1974). Høyer, Johannes. «Teater for Folke» Hålogaland Teater i 1970-Åra – Institusjon, estetikk og politikk.» Universitetet i Tromsø, 1983. s.72-76

¹² Solgård, «Arbeidsformer i teatret», s. 58-62.

¹³ Leirvåg, «Fra teater til performance-teater og tilbake».

drama og teaterproduksjoner, hvor bruken av fragmenterte narrativer og episodisk dramaturgi, sammen med fragmenterte karakterskildringer, er gjort for å få frem et politisk budskap.¹⁴ Slik jeg ser det deler Perleporten Teatergruppe en slik bruk av fragmenterte narrativer og episodisk dramaturgi med Müller.

Min studie av Perleportens teater er basert på intervjuer. Jeg har intervjuet de to initiativtakerne Birgit Christensen og Karl Hoff. I tillegg har jeg snakket med kunsthistoriker og teaterviter Evelyn Holm, som var aktiv i de motkulturelle miljøene i Oslo på 1970-tallet. Holm var også en av medlemmene av redaksjonen til det anarkistiske tidsskriftet *Folkebladet*.¹⁵ I tillegg har jeg intervjuet Maja Lise Rønneberg Rygg, som var dramalæreren til Hoff, Christensen og Telle, for å kunne forstå koblingene mellom dramaundervisningen og Perleportens særegne estetikk.¹⁶ Teateranmeldelser og avisartikler har vært noen av mine primære kilder, særlig artikler fra det nevnte tidsskriftet *Folkebladet*, men også artikler og anmeldelser i *Gateavisa* har vært viktige.¹⁷

Jeg har først og fremst sett på de to første produksjonene til Perleporten: *Faren satt på første rad og moren satt på annen og Knoll og Tott satt på galleri og lo som bare faen (Knoll & Tott)* (1975) og *Jug meg en saga* (1976), siden dette er produksjonene som noen av mine samtalepartnere husker mest fra og trekker frem som viktige. Dette utvalget har jeg foretatt i forlengelse av hva Valerie Raleigh Yow peker på i boken *Recording Oral History: A Guide for the Humanities and Social Sciences* (2005), hvor særlig hendelser som skjedde tidlig i livet, i barne- og ungdomsårene sammen med tidlig voksenalv har en tendens til å sitte i langtidsmminnet og lett kan beskrives i detalj, særlig dersom opplevelsene det fortelles om var forbundet med intense følelser.¹⁸

Mitt fokus ligger på å studere iscenesettelsen av scenetekstene hvor jeg trekker frem Perleportens bruk av både estetiske virkemidler og dramaturgi i de nevnte forestillingene. Av den grunn har det vært viktig å benytte meg aktivt av Christensen, Hoff og Holms erindringer som en inngangsport for å analysere scenetekstene og se dem i forhold til teateranmeldelsene. Ved å krysse flere kilder på dette viset søker jeg å oppnå en rik lesning (som i Clifford Geertz' *thick description*) av Perleportens to første produksjoner.¹⁹

¹⁴ Barnett, «Performing Dialectics in an Age of Uncertainty», s. 47-66.

¹⁵ Holm, «Intervju».

¹⁶ Intervjuene planlegges utgitt i samband med min doktorgradsavhandling «De politiske gruppeteatrene i Norge – Estetisk-politiske virkemidler og kollektive praksiser hos: Svartkatten, Pendlerne, Hålogaland Teater, Perleporten og Tramteatret» (2020).

¹⁷ Både Folkebladet og Gateavisa er fanziner som har sitt utspring fra anarkistiske og mot-kulturelle miljøer i Oslo. Folkebladet utkom fra 1971–1975, og ble i 1973 organ for frihetlige sosialister. Anarchist International Information Service (2018, 27. sept.) «Nytt fra anarkistisk universitetsslag» Anarchy.no Hentet den 29. feb., 2020 fra <http://www.anarchy.no/aunytt.html>. Mens Gateavisa utkom fra 1970 og utgis enda, og er et av de eldste pågående anarkistiske fanziner/tidsskrift. Gateavisa (2018) «Om gateavisa» gateavisa.no, Oslo. Hentet den 21. september, 2018 fra <http://www.gateavisa.no/om-gateavisa/>

¹⁸ Yow, *Recording Oral History*, s. 20

¹⁹ Jeg bruke Geertz metode som et verktøy for å rekonstruere teaterhistoriske hendelser ved å analysere ulike muntlige kilders vitnesbyrd. Ved å krysse arkivmateriale slik som teateranmeldelser oppnår jeg å verifisere de opplysningene som informantene kommer med, samtidig, som nevnt, har jeg bevisst valgt å analysere de tidlige forestillingene til Perleporten Teatergruppe. Walters, «Signs of the Times», s. 543.

Perleporten Teatergruppe blir til

Da Perleporten Teatergruppe ble opprettet i 1975, var de en del av en ny bevegelse av frie gruppeteatre i Norge. Før 1975 fantes det svært få gruppeteatre utenfor institusjonene.²⁰ Et av unntakene var Odin Teateret, som ble startet i Oslo i 1964. Imidlertid flyttet gruppen til Holstebro i Danmark i 1966, da kompaniet knapt hadde fått noe støtte fra bevilgende myndigheter i Norge. Else Kvamme beskriver dette i boken *Kjære Jens, Kjære Eugenio*, som «teateret som ble vekk». ²¹ Et annet initiativ var *Teateret Utenfor* hvor Janken Varden var instruktør. I en samtale 7. desember 2015 forteller Varden at den frie gruppen *Teatret Utenfor* ble stiftet i 1969, i forbindelse med okkupasjonen av Vaterland skole og det motkulturelle kulturhuset som ble stiftet der.²² På samme tid hadde Varden ulike regijobber på Nationalteatret. Da teatersjefen der, Arild Brinchmann, tilbød Varden og *Teateret Utenfor* muligheter for å arbeide innenfor institusjonen som et oppsøkende gruppeteater, ble den frie gruppen lagt ned. Deres nedleggelse var en naturlig konsekvens av den manglende kulturpolitiske støtten til frie grupper på 1960-tallet.²³ Dessuten fikk Varden arbeide forholdsvis fritt på Nationalteatret, han kunne selv bestemme repertoaret og arbeidsformen for gruppen.²⁴

En slik semi-institusjonell tilknytning var utelukket for Perleporten Teatergruppe. De var en del av den nye bevegelsen av frie grupper som anså det som essensielt å være nettopp «frie» for å kunne skape det kunstneriske uttrykket de selv ville. I et intervju med Perleportens medlemmer i Telemark Arbeiderblad beskrives deres grunner for å stå utenfor institusjonene som: «Den frie gruppa er et opprør mot «føydal»- [sic] organiserte teater hvor skuespillerne er bønn [sic] av pyramiden og gjør det som teatersjef/instruktør/dramatiker har foreskrevet at de skal gjøre».²⁵ For Perleporten handlet blant annet deres ønske om å være fri fra teaterinstitusjonene om en kunstnerisk-organisatorisk frihet; at medlemmene selv ønsket å ta del i alle sider av produksjonen selv. I tillegg ønsket Perleporten å være fri til å uttrykke sine politiske og ideologiske standpunkt. Birgit Christensen uttrykker dette slik i en samtale vi hadde den 6. november 2015: «Vi skriver stykkene våre selv fordi det er noe vi vil si».²⁶ Deres politiske ståsted var frihetlig sosialisme, som var begrepet som ble benyttet i Norge på 1970-tallet for en sosialistisk rettet anarkisme. Denne formen for anarkisme hadde særlig utviklet seg i etterkant av maiopprøret i Paris i 1968.²⁷ Perleporten var en del av det motkulturelle miljøet i Oslo, som sprang ut av arbeidskollektivet i Hjelmsgate 3, Pilestredet-kollektivet og Kvinnehuset. Disse miljøene var ikke ensartede, men bestod av ulike ideer og grupperinger, alt fra miljøaktivister, øko-bønder, nyfeminister, rådskommunister, til hasjrøykende hippier.²⁸

Det finnes få akademiske kilder som beskriver de norske anarkistiske og motkulturelle bevegelsene. Av det som er produsert kommer de fleste fra Universitetet i Oslo, og da særlig som

²⁰ Læg Reid, «Hvorfor ikke gruppeteater i Norge?», 81-83.

²¹ Kvamme, *Kjære Jens, Kjære Eugenio*, s. 10.

²² Varden, «Intervju»; Solbakken, «Et sted å være», s. 36-45.

²³ Varden, «Intervju»; Kvamme, «Kjære Jens, Kjære Eugenio».

²⁴ Varden, «Intervju».

²⁵ Abrahamsen, «Ingen skal bestemme hva jeg skal si fra scenen», s. 3.

²⁶ Christensen, «Intervju».

²⁷ Fagerhus, «Anarkismen og syndikalismen i Norge».

²⁸ Haugstulen, «Samfunnet er et rotteteir»; Bjørkly, «Å bo i en politisk aksjon».

utgivelser av Tor Egil Førland og Trine Korsvik Rogg. Det gjelder Førlands artikkel «Kunsten å vedlikeholde luftsloTT: Tjue år med Pax og Club 7» (2015), sammen med boken *1968: opprør og motkultur på Norsk* (2009), hvor Førland og Rogg står som redaktører. Men også Kjetil Blom Haugstulens masteroppgave fra 2009, «Samfunnet er et rottereir: det motkulturelle Arbeidskollektivet i Hjelmsgate 3» er et viktig bidrag til å dekke et felt som i liten grad har blitt akademisk behandlet. De nevnte bidragene er imidlertid alle enkeltstudier, og gir i liten grad en dekkende historisk oversikt over anarkistiske bevegelser i Norge. For å finne en slik oversikt har jeg måttet ty til kilder utenfor academia, slik som Harald Fagerhus sin nettside «Anarkismen og syndikalismen i Norge gjennom 150 år».²⁹

En annen kilde som beskriver de anarkistiske miljøene i Oslo på 1970-tallet er flere avisartikler over en dobbeltside i Dagbladet i anledningen Perleportens Bjørneboe-aksjon den 15. mars 1977. I artikkelen titulert «Norsk anarkisme startet med Ibsen», beskrives datidens anarkistiske bevegelser som et utspring av studentopprøret i Paris i mai 1968, samt av hippie- og øko-bevegelsene.³⁰ I tillegg til studentopprøret i 1968 anser Fagerhus, Førland og Rogg opprettelsen av Forsøks gym i Oslo i 1967 for å være den hendelsen i Norge som har hatt mest betydning for de norske motkulturelle miljøene på 1970-tallet.³¹

Perleportens politiske sceneuttrykk

Perleportens medlemmer anså teateret først og fremst som en politisk plattform og ikke som en karrierevei. Til og med teatergruppens valg av navn var knyttet til deres politiske overbevisning. På spørsmål om hvorfor Perleporten ble valgt som navn, svarer gruppen: «fordi vi vil ha perleporten her nede og ikke der oppe».³² Mens de fleste andre venstrepolitiske teatergrupper satte innhold over form, søkte Perleporten å finne ulike former som kunne kle deres politiske holdninger. Det var altså ikke tale om enten å vekke formen eller innholdet, men heller slik Evelyn Holm beskriver det, ved hjelp av Herbert Marshall McLuhans ord: «the medium is the message».³³ I et intervju med Catrine Telle i *Dramatikerforbundets Årbok* fra 2005, beskriver Telle Perleportens politiske teater som det å: «lage noe som var annerledes. Noe annet. Vi ville lage politisk teater med utgangspunkt i oss selv. Var ikke så begeistret for den hoffpoetikken som ml-erne drev med».³⁴ Birgit Christensen beskriver deres politiske ståsted slik:

Vi kalte oss den gang frihetlige sosialister og anarkister. Men vi hadde ikke noe partitilhørighet på noe som helst måte. – Det var friheten for oss. Frihet under ansvar på alle måter. Frihet til å leve våre liv som vi ville. Det frie uttrykket. Ytringsfriheten.³⁵

²⁹ Fagerhus, «Anarkismen og syndikalismen i Norge».

³⁰ Dagbladet, «Norsk anarkisme startet med Ibsen».

³¹ Fagerhus, «Anarkismen og syndikalismen i Norge»; Førland & Korsvik, *1968: opprør og motkultur på norsk*, s.9.

³² Abrahamsen, «Ingen skal bestemme hva jeg skal si fra scenen», s. 3.

³³ Holm, «Intervju».

³⁴ Telle i Aakvik, "Årboken Ringer Catrine Telle.", s. 50.

³⁵ Christensen, «Intervju»; Christensen, «E-post korrespondanse».

Teatergruppens sidestilling av form og innhold, sammen med en motvilje til å lage agitatorisk politisk teater, gjorde at Perleportens teater ikke nødvendigvis ble oppfattet som *politisk*, selv om de selv anså sitt teater for å være det.³⁶

Holm beskriver opplevelsen av det politiske budskapet til Perleporten slik: «Perleporten skulle ikke mane til noe som helst. Der måtte vi tenke selv».³⁷ Teateret deres reflekterte anti-autoritære og anarkistiske idealer. Som nevnt var det derfor viktig for Perleporten å stå utenfor institusjonsteatrene, som en fri gruppe. På den måten kunne de arbeide ut fra egalitære og anti-autoritære prinsipper og lage de tekstene og sceniske uttrykket som best kledde deres politiske holdninger. Men det å stå utenfor kostet mye. Medlemmene måtte ta mange strobjobber og bruke sine oppsparte midler for å kunne finansiere sitt teater, da det ikke var mye støtte å få fra verken Norsk Kulturråd eller Oslo kommune.³⁸ For Perleporten ville lage godt teater, noe som gav dem en helt annen kunstnerisk tyngde enn andre teatergrupper med anarkistiske verdier. De andre anarkistiske gruppene hadde ofte et aksjonistisk preg, og var grupper og konstallasjoner som gjerne ble formet rundt en aksjon eller en demonstrasjon for så å løse seg opp igjen.³⁹

I en artikkel i teaternummeret til det litterære tidsskriftet *Vinduet* (1967) illustrerer Karl Hoff og Birgit Christensen det spennet de stod i, mellom det å være kunstnerisk «fri» og samtidig være pengelens:

Fritt gruppeteater er teater uten penger.
Teater uten penger er teater uten skuespillere.
Teater uten skuespillere er teater uten publikum.
Teater uten publikum er et tomt rom.
Et tomt rom er ikke et dårlig utgangspunkt.
– Hvis man har litt penger.⁴⁰

Da gruppen la ned virksomheten i 1984 var det utbrenthet og pengemangel som ble oppgitt som de viktigste grunnene.⁴¹ Før de la inn årene, skulle imidlertid Perleporten produsere syv helaftens forestillinger og delta i mange ulike anarkistiske teateraksjoner i årene 1975–1984.

Koblingen mellom Perleportens teaterforestillinger og deres anarkistiske livspraksis har for det meste blitt ignorert – eller forsøkt ignorert – av teateranmeldere, spesielt i den tradisjonelle pressen.⁴² Grunnene til en slik fremstilling kan ligge i det som Jeff Shantz beskriver i *Against All Authority: Anarchism and the Literary Imagination* (2011):

³⁶ Christensen, «Intervju».

³⁷ Holm, «Intervju».

³⁸ Studentforum, «Porten på gløtt for Perleporten Teatergruppe» s. 2.

³⁹ Holm, «Intervju».

⁴⁰ Perleporten Teatergruppe, «Stjernedryss På Oslo Nye», s. 20.

⁴¹ Bisselberg, «Perleporten nedlagt - mange lever videre».

⁴² Et eksempel på dette kan ses i polemikken mellom teaterkritiker Erik Pierstorff og Perleporten Teatergruppe i etterkant av «Bjørneboe-aksjonen»: Pierstorff, Erik. «Anarkistene i teateret.» *Dagbladet*, 15.03. 1977, s. 5.; Teatergruppe, Perleporten. «Omfavnelsen av en død opposisjonell.» *Dagbladet*, 25.03. 1977, s. 4.

At first glance it might seem odd to associate anarchism and drama, especially given the negative media portrayal of contemporary anarchists as street fighting vandals. [...] Lost in sensationalist accounts, however, are the creative and constructive practices undertaken daily by anarchist [...] in which drama is part of a holistic approach to everyday resistance, provides insights into real world attempts to develop peaceful and creative social relations in the here and now of everyday life.⁴³

Nettopp slik Shantz peker på handlet den anarkistiske livspraksisen til medlemmene i Perleporten Teatergruppe om å markere sine politiske standpunkt gjennom en bruk av teatral virkemidler, enten gjennom deres «ordinære» teateroppsetninger, eller gjennom ulike aksjoner som ofte tok form som «usynlig teater».⁴⁴

En slik teatral aksjon var deres protestaksjon mot «biskopenes hyrdebrev» i 1978.⁴⁵ Da gikk Karl Hoff inn i Oslo Domkirke utkledd som Jesus; i hvit kjortel og skinnsandaler og tornekrone. Imidlertid var dette kostymet skjult under en stor frakk. Hoff satt sammen med flere andre aktivister, blant annet Birgit Christensen, og utga seg for å være en del av kirkelyden. Deres mål var å forstyrre gudstjenesten og opplesningen av hyrdebrevet. Dette gjorde de ved at Hoff i det hyrdebrevet ble opplest, fikk tornekronen av en annen aktivist, satte denne på hodet, samtidig som han tok av seg sin frakk slik at resten av «Jesus-kostymet» kom til syne. Deretter gikk Hoff med de andre aktivistene hakk i hel, gjennom kirken, og ut på gaten hvor det var satt opp et podium. Hoff som «Jesus» stilte seg på podiet mens et manifest ble lest opp.⁴⁶

Konteksten til denne aksjonen handlet om dragkampen om kvinners rett til fri abort. I 1978, utstedte biskopene et hyrdebrev i protest mot loven om fri abort, som hadde blitt vedtatt den 30. mai, samme år. Biskopene i bispemøtet responderte på den vedtatte loven om fri abort, ved å benytte et av deres sterkeste virkemiddel; hyrdebrevet. Under gudstjeneste den 4. juni 1978 ble hyrdebrevet lest opp, i samtlige av Norges kirker. Som reaksjon på denne hendelsen ble det mobilisert til ulike motaksjoner i mange politiske miljø; fra underskriftskampanjer, demonstrasjoner og teatral aksjoner fra aktivister, i flere kirker.⁴⁷

Den mest kjente teatral aksjonen til Perleporten Teatergruppe var deres «Bjørneboe-aksjon» som de utførte sammen med venner fra de motkulturelle miljøene i Oslo. Aksjonen var en protest

⁴³ Shantz, *Against All Authority*, s.130-131

⁴⁴ «Usynlig teater» er en metode som gjerne tilskrives teaterpedagog, regissør og dramatiker Augusto Boal. I «usynlig teater» iscenesettes politisk kontroversielle temaer i det offentlige rom. Handlingen blir spilt ut som om det er noe som skjer her-og-nå, som en virkelighet. Ideen er å forsøke å engasjere tilskuerne til å ta del i hendelsen og ytre sine meninger gjennom et provoserende og konfronterende «virkelighets-spill». Boal, Augusto. *Theater of the Oppressed*. Teatro De Oprimido. 3. utg. London: Pluto Press, 2008.s. 122; Engelstad, Arne. *De Undertryktes Teater: Når Tilskueren Blir Deltaker: Augusto Boals Metoder Og Praksis*. 2. utg. Oslo: Cappelen akademisk forlag, 2001, s. 72–89.

⁴⁵ «Biskopens hyrdebrev» er «et rundskriv fra biskopen til bispedømmets prester og menigheter angående saker som kjennes viktige for kirken. [...] Det er vanlig at et hyrdebrev leses fra prekestolen til samme tid i alle kirkene.» *Flottorp, Haakon: hyrdebrev i Store norske leksikon på snl.no. Hentet 7. desember 2020 fra <https://snl.no/hyrdebrev>*

⁴⁶ Hoff, «Telefonintervju».

⁴⁷ Brandvold, «Ber Om Forlatelse.»; Muri, Beate. «Sjølbestemt abort i 40 år.»; Skeivt Arkiv. «Hyrdebrevaksjonen.».

mot «kulturautoritetenes» utbygting av Jens Bjørneboe.⁴⁸ Aktivistene så Bjørneboe som en av sine anarkistiske forbilder.⁴⁹ I etterkant av Bjørneboes død (mars 1976) var de anarkistiske miljøene bekymret for at institusjonsteatrene og andre kulturinstitusjoner skulle ufarliggjøre Bjørneboe og hans anarkistiske skrifter, ved å utelate dem. Noe som ikke var en grunnløs mistanke, da Nationaltheatret bestemte seg for å sette opp forestillingen *Jeg tar meg den frihet*. I denne forestillingen hadde dramaturgen Magne Bleness, i samarbeid med Bjørneboes fetter, André Bjerke, satt sammen et utvalg av Bjørneboes litterære tekster i det som ble kalt en «Bjørneboe-kollasj», istedenfor å sette opp et av Bjørneboes dramatiske tekster i sin helhet. Dette mente Perleporten Teatergruppe og deres med-aktivister, var en hån mot Bjørneboes litterære ettermæle. Den 12. mars 1977, under premieren på *Jeg tar meg den frihet*, avbrøt aktivistene forestillingen ved å blåse i en fløyte og lese opp sitt manifest. I manifestet retter aktivistene skyts mot Nationaltheatret for deres «fråtsing og likskjending» av Bjørneboes litterære virke.⁵⁰

Som nevnt ble Perleportens aktivistiske praksis i stor grad ignorert av dagspressen, mens deres teateroppsetninger ble anmeldt løsrevet fra gruppens politiske ståsted.⁵¹ Dette var mulig å gjøre da Perleporten som tidligere nevnt, ikke ble oppfattet som en politisk teatergruppe.

Videre i denne artikkelen søker jeg derfor å portrettere det *politiske* i Perleportens teater ved å rette søkelyset mot de politisk-estetiske valgene gruppen tok, og da med særlig fokus på forestillingene *Knoll & Tott* (1975) og *Jug meg en saga* (1976).

Perleportens bakgrunn – en anti-autoritær dramaundervisning og et samtidsteater de ikke fant seg til rette i

Karl Hoff, Birgit Christensen and Catrine Telle møtte hverandre da de begynte på dramalinjen ved Hartvig Nissen skole i Oslo. Dette var den første skolen som etablerte et fulltidstilbud innen drama på gymnasnivå, og Hoff, Christensen and Telle var en del av det første kullet ved dramalinjen (1969–1972).⁵² Deres dramalærer var Maja Lise Rønneberg Rygg. Hun hadde sin teaterfaglige bakgrunn fra Nationaltheatret, hvor hun hadde vært skuespiller i årene 1952–1958, før hun ble lærer ved den nyopprettede dramalinjen i 1969.⁵³ Imidlertid skulle Rygg føle at hennes teaterbakgrunn fra Nationaltheatret var for tradisjonell og autoritær, og ikke tilstrekkelig for å kunne undervise i drama. I et intervju med det dramapedagogiske tidsskriftet *Drama* uttrykker hun det på denne måten: «Det fremtidige faget 'drama' skulle være personlighetsutviklende og ikke i så stor grad teaterrettet».⁵⁴ Av den grunn tok Rygg del i dramapedagogiske kurs med Landslaget Teater i Skolen, ledet av Nils Braanaas. Braanaas var lærer ved Forsøksgymnaset i Oslo, en skole som var tuftet på elevdemokrati etter inspirasjon fra Neill Summerhill.⁵⁵ Det var i Forsøksgymnaset sine lokaler at dramakursene ble holdt.

⁴⁸ Hoff, *Perleporten Teatergruppe, Gruppas historie*, s. 16.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid.; Watson, «Norwegian Political Theatre in the 1970s.», s. 529.

⁵¹ Perleporten Teatergruppe, «Omfavnelsen av en død opposisjonell.»

⁵² Hellvin & Rygg, «Fra skuespiller til dramalærer.», s. 35

⁵³ Rygg, *Hartvig Nissens skole 150 år.*, s. 86–87.

⁵⁴ Hellvin & Rygg, «Fra skuespiller til dramalærer.», s. 35.

⁵⁵ Jørgensen, *Norske Forsøksgymnas.*, s. 126.

Braanaas' dramaundervisning var særlig inspirert av de politiske gruppeteatrene i Norden. Han nyttet manualer og øvelsesbøker utgitt av blant annet den svenske gruppen Narren; *Narrenøvingar* (1971).⁵⁶ Braanaas viser til i rapporten *Gruppeteater: en orienterende innføring* (1976) at de svenske gruppeteatrene hadde hentet sin inspirasjon fra nordamerikanske gruppeteatre.⁵⁷

I en artikkel av Stefan Johansson, «Gruppeteater i Sverige», viser han til hvordan særlig teatergruppen The Living Theatre, når de gjestespilte i Sverige i 1965, hadde tent en gnist hos mange svenske teaterarbeidere. Johansson skriver at The Living Theatre sin teaterstil føltes som noe nytt og befriende:

Den sterke sensuelle utstrålingen av nærhet och kontakt mellan människorna i Livings föreställningar och förekomsten av en teknik, som skapats av gruppen för dess egna syften, dette attraherade ett stort anta lunga teaterarbetare.⁵⁸

Johansson trekker særlig frem Narregruppen som en av de svenske gruppeteatrene som hadde hentet sin inspirasjon fra nordamerikanske gruppeteatre, som The Living Theatre og La Mama. Han viser til at kjernen i Narrens arbeid var verkstedsbaserte øvinger som kunne spores direkte til disse to gruppene. Ideen bak øvingene var at de skulle utføres under frihet fra autoritær styring, og som samtidig skulle bevisstgjøre deltakerne på å ta et kollektivt ansvar.⁵⁹

Gjennom Braanaas sin bevisste bruk av Narregruppens anti-autoritære teaterøvinger i sin dramapedagogiske undervisning, er det mulig å si at Braanaas bidro til en indirekte videreformidling av The Living Theatre sin anti-autoritære teaterstil.

Rygg beskriver pionertiden for dramalinjen som: «Vi lå på gulv, vi vandret rundt med lukkede øyne, vi lærte grunnlagsøvelser og improvisasjoner. Og dagen etter måtte jeg slippe de nyervervete kunnskaper løs på elevene!!».⁶⁰ I intervjuet med Maja Lise Rønneberg Rygg forklarte hun hvordan dramaundervisningen kunne foregå. Et eksempel var hvordan hun og elevene en gang kom ned til klasserommet som de brukte til dramaundervisningen. Rommet hadde nylig blitt brukt til en øvelse av sivilforsvaret, og de hadde ikke ryddet opp etter seg. I rommet hadde de etterlatt bærer og annet førstehjelpsutstyr, gassmasker og lignede. Rygg måtte dermed endre hele sin plan for undervisningen, og bruke 'rotet i rommet' som utgangspunkt for en langvarig improvisasjon. Elevene gikk dermed inn i rommet og skulle tenke seg til hva som kunne ha skjedd, noe som ble til en «to timers forestilling med tematikken 'krigstid'».⁶¹ En slik åpen og leken innstilling fra dramalærerens side, er noe av det som Karl Hoff og Birgit Christensen trekker frem. En undervisningsform som tillot improvisasjon var ikke en selvfølge på slutten av 1960-tallet. Både Hoff og Christensen nevner dramalæreren som en av deres viktigste inspirasjonskilder for å starte Perleporten Teatergruppe.⁶² I et intervju med Hoff beskriver han Ryggs tilnærming og engasjement som at:

⁵⁶ Braanaas, *Dramapedagogisk historie og teori*. 102).

⁵⁷ Braanaas, *Gruppeteater: En Orienterende Innføring*, s. 46-47.

⁵⁸ Johansson, «Gruppeteater i Sverige.», s. 61

⁵⁹ *Ibid.*, s. 62.

⁶⁰ Hellvin & Rygg, «Fra skuespiller til dramalærer.», s. 36.

⁶¹ Rygg, «Intervju».

⁶² Hoff, «Telefonintervju»; Christensen, «Intervju».

Hun var et fritt tenkende menneske med en humanistisk grunninnstilling, som hadde en evne til å få oss til å se sammenhenger i virkeligheten og til å få oss til å forstå vår egen virkelighet bedre, gjennom kunst, lyrikk, drama, teater, dramatikk [...] Det var en løpende samtale, dialog mellom henne og oss [...] som hadde en veldig stor betydning for oss.⁶³

Christensen beskriver hvordan Rygg var en lekende og levende lærer som åpnet sansene deres til å ta inn hverdagens absurditeter. Rygg hadde også ansvaret for norskundervisningen til dramaelevne, og her ble det også oppfordret til kreativ skrivning, en aktivitet som Christensen og Telle og Hoff særlig oppskattet.⁶⁴ I tillegg til skoleundervisningen drev Karl Hoff en amatørteatergruppe i hjembyen Drøbak. Der han fikk med seg Catrine Telle i sin oppsetning av Kent Anderssons *Sandkassen* i 1970.⁶⁵ Dette skuespillet (originaltittel på svensk var *Sandlådan*) var en del av en serie samfunnsengasjerte stykker utviklet som gruppeteaterproduksjoner ved Göteborgs Stadsteater, og stykkets tekst var en rammefortelling som det var ment at gruppen skulle bidra å videreutvikle ut fra egne erfaringer. I dette skuespillet var sandkassen en metafor på samfunnet.⁶⁶

I tillegg til dramaundervisningen og amatørteateroppsetninger som medlemmene deltok i, var aktørene i Perleporten aktive teatergjengere. Hoff viser til et knippe med forestillinger han hadde sett og latt seg inspirere av i årene 1968 til 1971. Skoleåret 1968–69 gikk Hoff på «high school» i New York, USA. I den forbindelse fikk Hoff sett flere teaterforestillinger i New York. Blant annet «en fri-gruppeteater-oppsetning, som svenske Viveca Lindfors hadde satt opp og selv spilte i [...] inne i Manhattan; en oppsetning med The Living Theatre, samt Heinar Kipphardts *In the matter of J. Robert Oppenheimer* og musikalene *HAIR* og *Fiddler on the Roof*».⁶⁷

Hoff viser videre til de forestillingene som han fikk med seg, i tiden han gikk på Hartvig Nissen skole (1969–1972):

Vi hadde sett Odin Teaterets forestilling *Min fars bus*. [...] På Hartvig Nissens skole fikk vi også se to av Nationalteatrets oppsøkende forestillinger; *Et spill om pugg* i 1969, og Brecht-kabareten *Tidene skifter* året etter. Vi så *Sandkassen* og *Semmelweis*. Vi så *Mens vi venter på Godot* på DNT [Det norske teater] Scene 2 i 1970, og *Sluttspel* der året etter.⁶⁸

Imidlertid var litterære forbilder vel så viktige for både Hoff og Christensen. «Vi var inspirert av Peter Weiss' tekster, ikke minst av *Ransakingen*. Vi var opptatt av Jens Bjørneboes romaner og skuespill» (Hoff, 2020). Christensen viser også til det absurde teatret som en viktig inspirasjonskilde: «Vi leste mye absurd teater, når vi gikk på dramalinjen. Jeg elsket den formen: Ionesco og Beckett, har nok jeg hatt med meg hele veien, i formen».⁶⁹

⁶³ Hoff, «Telefonintervju», s. 4.

⁶⁴ Christensen, «Intervju».

⁶⁵ Hoff, «Telefonintervju», s. 3; Hoff, «Om Perleportens inspirasjonskilder.»

⁶⁶ Andersson, Lysander & Det Norske Teater, *Flåten*.

⁶⁷ Hoff, «Karls innspill til ABW's artikkel».

⁶⁸ Hoff, «Karls innspill til ABW's artikkel».

⁶⁹ Christensen, «Intervju».

Til tross for at Hoff og Christensen hadde sett mye teater både i tiden før og etter at de gikk på dramalinjen, så påpeker Hoff at en viktig drivkraft for dem når de skulle skape sitt eget teater var å gå på tvers av det samtidige teatret, både når det gjaldt (politisk) innhold og form. Av den grunn dro Christensen og Hoff vel så mye inspirasjon fra å se forestillinger de «ikke likte, som fra de oppsetningene vi var begeistret for og følte et slektskap til». ⁷⁰ Christensen beskriver deres kontrære holdning til samtidens politiske teater slik: «Vi kalte det politikk og poesi, vi ville ikke inn i noe plakatteater, eller inn i det tradisjonelle politiske teatret». ⁷¹

Det kan se ut til at inspirasjonen bak Perleportens formspråk og teaterstil, ble formet gjennom den kollektive og improvisasjonsbaserte dramaundervisningen ved dramalinjen og erfaringene fra prosessen med å sette opp *Sandkassen*. I tillegg til deres litterære inngang med en bruk av kreativ skrivning for å skape manus. Ikke minst ble deres teater skapt gjennom en kontrær holdning til teatret i samtiden, ved at oppsetningene bekreftet hva de *ikke* ønsket å gjenskape. Deres særegne og originale formspråk kan ses helt fra starten av med deres debut forestilling *Faren satt på første benk og moren satt på annen og Knoll og Tott satt på galleri og lo som bare faen (Knoll & Tott)* (1975).

Knoll og Tott – en anarkistisk dramaturgi?

Perleportens første produksjon, *Faren satt på første benk og moren satt på annen og Knoll og Tott satt på galleri og lo som bare faen (Knoll & Tott)*, hadde premiere den 9. oktober 1975. Forestillingen ble beskrevet av Erling Eide Thorsrud fra *Folkebladet* som en produksjon som fremviste «fantastiske parodier på kjernefamilien som desperat prøver å oppleve den ‘fullkomne lykke’, samtidig som den tok opp «kvinneundertrykking, barneundertrykking, og misforstått ‘progressiv’ barnekultur». ⁷² Forestillingen var i sin helhet skrevet, improvisert frem og fremført av Hoff, Christensen og Telle.

I min samtale med Birgit Christensen i 2015 viser hun til at utgangspunktet for forestillingen handlet om en frihetssøken. «Vi var opptatt av hvilke grenser som finnes, og hvilke muligheter vi hadde som unge mennesker? Og hva det var som stopper oss? Friheten! – Vi hadde lest Bjørneboe! Det handlet om frihet under ansvar». ⁷³

Forestillingen kan beskrives som en kollasj av scener, hvor skuespillerne varierte mellom en frontal spillestil der skuespillerne henvendte seg direkte til publikum, samtidig som det var en mer dialogisk spillestil skuespillerne imellom. Den ‘fjerde veggen’ ble opprettholdt. Imidlertid var storparten av dialogene det som kan kalles mislykkede dialoger, hvor figurene på scenen snakker forbi hverandre. ⁷⁴ Bevegelsene på scenen var i stor grad fremført på en stilistisk måte, gjennom bruk av ulike bevegelsesmønstre. De hadde også et sett med tøydukker i menneskestørrelse som skulle representere kjernefamilien, og som skuespillerne plasserte og manipulerte på scenen. En

⁷⁰ Hoff, «Karls innspill til ABW's artikkel».

⁷¹ Christensen, «Intervju».

⁷² Thorsrud, «Politisk Teater».

⁷³ Christensen, «Intervju».

⁷⁴ Christensen, Hoff & Telle, *Knoll & Tott*.

av karakterene i stykket var kun representert som en stemme spilt av fra lydbånd. Stemmen til 'mannen' skulle representere 'det konservative' i samfunnet.⁷⁵

Ifølge Holm ble det i forestillingen vekslet i raskt tempo mellom sarkasme og direkte spillestil, som gjorde at det var vanskelig for publikum å vite om de skulle le eller gråte.⁷⁶ Den siste scenen i skuespillet var for Holm den sterkeste. Da kom aktørene frem på scenen og henvendte seg direkte til publikum, som om publikum var deres foreldre. Hoff, Christensen og Telle hadde hver sin monolog hvor de gav til kjenne og avslørte sine personlige tanker om deres foreldre og forholdet dem imellom:

Sønn: (Karl Hoff)

Far.

DU greide ikke stå imot Gud Kongen og Fedrelandet og Generalene og Frimureriet og Direktørene og Speiderbevegelsen. [...]

Ja Far. DU er Mann. Men det rettferdiggjør ikke at du aldri stiller spørsmålstegn ved holdninger som ødelegger verden [...]

DU undertrykker kvinner. DU tenker aldri på kvinner som kamerat og som likestilte. For deg har ikke kvinner egen verdi. [...]

Datter I: (Birgit Christensen)

Far.

DU har aldri tatt meg alvorlig.

Uansett hva jeg sier så kan ikke det forandre noe i livet ditt.

Jeg er jente. [...]

DU spør hvorfor jeg tar avstand.

Å strebe etter din annerkjennelse er det samme som å strebe etter makt i samfunn som undertrykker meg som kvinne. [...]

Datter II: (Catrine Telle)

Mor.

Det er vanskelig å solidarisere meg med deg.

Du liker meg jo ikke. DU synes egentlig at jeg skal freshe meg litt opp, ha gutte-sjans og gifte meg. [...]

Det du kaller å gjøre din plikt kaller jeg en dårlig unnskyldning. [...]

DU må jo ha hatet det. Det skulle hjulpet deg til å gjøre opprør mot kjønnsrollen din. [...]

Det finnes andre måter å leve på.

Drømmene dine mor må ha gått om noe annet.⁷⁷

⁷⁵ Christensen i Abrahamsen, «Ingen skal bestemme hva jeg skal si fra scenen».

⁷⁶ Holm, «Intervju».

⁷⁷ Christensen, Hoff & Telle, *Knoll & Tott*, s. 59–62

Når anmelderen fra *Folkebladet* skulle oppsummere denne scenen og selve forestillingen var *Knoll og Tott*, så trakk han frem slagordet «tenke sjø» som han mente måtte «være noe av essensen bak teatergruppas virksomhet».⁷⁸

Holm husker at hun identifiserte seg med synspunktene som Hoff, Christensen og Telle framla på scenen, og at hun ble sterkt grepet av deres brutale ærlighet. Hvor skuespillerne som seg selv la frem sine synspunkter direkte, i en frontal henvendelse til publikum. Dette aspektet ved Perleportens spill har Holm i ettertid ansett å korrespondere med The Living Theatre sin livs- og spillestil.⁷⁹

Jeg vil nå se nærmere på om det kan være et samsvar mellom The Living Theatre sin spillestil og bruk av virkemiddel, og Perleportens teater.

Perleporten og The Living Theatre

Om vi skal se etter dirkede forbindelseslinjer mellom The Living Theatre og Perleporten, viser Karl Hoff til at han så forestillinger av The Living Theatre i New York mens han gikk på Nyack High School i New York 1968–1969.⁸⁰ Dette var året før Hoff begynte på dramalinjen på Hartvig Nissen skole. Birgit Christensen har ikke nevnt The Living Theatre som en av hennes inspirasjonskilder, imidlertid er det mulig at hun sammen med Hoff (og Telle) benyttet seg av virkemidler og teaterteknikker som i utgangspunktet stammer fra The Living Theatre. Teknikker de tilegnet seg gjennom Rønneberg Ryggs dramaundervisning, som blant annet tok utgangspunkt i Braanaas' dramapedagogiske kurs hvor «Narrenövningar» stod sentralt. Som tidligere nevnt var det en direkte kobling mellom Narregruppen og The Living Theatre.

Braanaas skriver i *Gruppeteater: en orienterende innføring* (1976) om den innflytelsen The Living Theatre hadde på de nordiske gruppeteatrene: «The Living Theatre er en av de gruppene som har hatt størst betydning for veksten av gruppeteatret i USA så vel som i Europa».⁸¹ Braanaas trekker frem spillestilen som teatergruppen utviklet under produksjonen av *Paradise Now* (1968), hvor The Living Theatre søkte å oppheve skillet mellom scene og sal ved å henvende seg dirkede til publikum.⁸² Til sammenligning skriver John Tytell i boken *The Living Theatre: art, exile, and outrage* (1997) om hvordan The Living Theatre utviklet en ikke-fiksjonell spillestil som ble gruppens signatur, «in which actors played themselves, not characters in roles».⁸³ Det er her tale om at aktørene i The Living Theatre har en «ikke-fiksjonell»-spillestil. Michael Kirby beskriver en slik spillestil i sin artikkel «On Acting and Not-acting» (1972) som en måte å spille på hvor aktørene «generally tended to 'be' nobody or nothing other than themselves; nor did they represent, or pretend to be in, a time or place different than that of the spectator».⁸⁴

⁷⁸ Thorsrud, «Politisk Teater».

⁷⁹ Holm, «e-post korrespondanse».

⁸⁰ Hoff, «Karls innspill til ABW's artikkel».

⁸¹ Braanaas, *Gruppeteater: En Orienterende Innføring*, s. 50.

⁸² Braanaas, *Gruppeteater: En Orienterende Innføring*, s. 52.

⁸³ Tytell, *The Living Theatre*, s. 200.

⁸⁴ Kirby, «On Acting and Not-Acting», s. 3.

Perleporten beskriver sine arbeidsmetoder på følgende måte: «Stykkene våre er laget utfra egne erfaringer [...] i stykket vi spiller nå bruker vi for eksempel egne navn.»⁸⁵ Videre beskriver Perleporten sin spillestil som at «vi må gjøre alt så ekte og pågående og provoserende at folk skjønner at både vi som spiller og publikum sjøl er involvert, at ingen kan stille seg utenfor, vri seg unna».⁸⁶ Det kan dermed se ut til at Perleporten deler en ikke-fiksjonell spillestil med The Living Theatre.

Det er imidlertid viktig å påpeke at selve estetikken til The Living Theatre og Perleporten Teater ikke kan sidestilles, at det kun er bruken av en «ikke-fiksjonell»-spillestil som de deler. The Living Theatre sin estetikk kan ses i sammenheng med et rituelt teater og en utstrakt bruk av publikumsdeltakelse.⁸⁷ Perleporten derimot ønsket *ikke* å involvere sitt publikum i et deltakende spill.

En slik motstand mot publikumsdeltakelse kommer tydelig frem i samtalen jeg hadde med Christensen, hvor hun svarte følgende på spørsmål fra meg om Perleportens spillestil hadde vært inspirert av dramaundervisningen på Hartvig Nissen: «Det var den perioden hvor du skulle nedpå og sette deg blant publikum. Vi var ikke så opptatt av dette i Perleporten. Men, vi var opptatt av å være tilstede på scenen».⁸⁸ Denne type dramaturgi som Christensen viser motstand mot er nettopp et av kjennetegnene til The Living Theatre. Imidlertid var ikke Perleporten fremmed for å ha blikk-kontakt med sitt publikum. Christensen viser til, at for henne var det viktig å være i dirkede kontakt med publikummet: «[Vi] bød på oss selv, vi var direkte, og hadde øyekontakt med publikum. Hadde vi ikke øyekontakt med publikum så syntes jeg det hele virket meningsløst».⁸⁹ I motsetning til The Living Theatre som søkte å bryte skillet mellom scene og sal ved ulike former for rituell publikumsdeltakelse, søkte heller Perleporten å bryte ned dette skillet gjennom en provoserende spillestil, ved å stå tett på sitt publikum, og se dem inn i øynene.⁹⁰ Ifølge Hoff var en av grunnene til at Perleporten ikke ønsket å ta i bruk en aktiv publikumsdeltakelse i løpet av forestillingen, at de anså en slik type for spill som en «subtil form for vold fra scenen/scenerommet» som kunne føre til en falsk frihet. Hoff viser til at de gjennom sin provoserende spillestil ønsket «at folk skulle reflektere og tenke selv», og at de heller enn å benytte seg av en publikumsdeltakelse som de anså som falsk, heller ville ha en «ærlig» kontakt med publikum gjennom samtaler med publikum etter forestillingene.⁹¹

Dermed er det mulig å si at Perleporten tok delvis inspirasjon fra de kunstneriske og teatrale strømningene rundt seg og fra sin dramaundervisning. Det er imidlertid viktig å påpeke at Perleporten ikke ønsket å arbeide med publikumsdeltakelse, men heller med en form for publikums-provokasjon, dette skilte seg fra The Living Theatre bruk av publikumsdeltakelse, som med sitt rituelle preg i større grad søkte å invitere publikum til å delta, heller enn å provosere dem.

⁸⁵ Christensen, Hoff & Telle i *Folkebladet*, «Revolusjonært teater?».

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Callaghan, *Ritual Performance and Spirituality*, s. 36.

⁸⁸ Christensen, «Intervju».

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Hoff, «Karls innspill til ABW's artikkel».

The Living Theatre sin signatur, var et teater der den tradisjonelle dialogen var «abandoned in favor of sound and movement rooted in ensemble collaboration».⁹² Teatergruppen var i særlig grad påvirket av Artaud og hans konsepter for et ikke-litterært teater, med fokus på en kroppsliggjøring av smerte, vold og terror – opplevelser som Artaud mente lå utenfor rekkevidde av det litterære teateret.⁹³ En slik forståelse av å bryte med det litterære teateret gjennom kroppsliggjøring av vold og smerte, delte ikke Perleporten. Deres teater kan nettopp ses som et *litterært* teater. Av direkte inspirasjonskilder viser Hoff og Christensen til Jens Bjørneboe, Odin Teatret, Peter Weiss og til absurd drama. I ettertid anser Hoff Heiner Müllers iscenesettelser fra 1980-tallet og tidlig 1990-tallet, særlig Müllers 1989-produksjon av *Der Lobndrucker* og hans iscenesettelse av Brechts *Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* fra 1993, for å ha benyttet en estetikk som Perleportens teater kan sies å ha flere likhetspunkt med, særlig deres produksjon *Jug meg en saga* fra 1976.⁹⁴

Jeg vil derfor gjøre en (ny)lesning av *Jug meg en saga*, hvor jeg benytter David Barnetts teorier om et post-brechtiansk teater, som han i særlig grad har utviklet i forbindelse med Müllers oppsetting *Der Lobndrucker*, for å se om det kan være noe sammenfall i de estetiske trekkene til Perleporten Teatergruppe og Heiner Müller sine teaterproduksjoner.⁹⁵ I tillegg vil jeg fortsette å se Perleportens teater opp mot The Living Theatres spillestil, for på denne måten dra frem det partikulære med Perleportens spillestil.

Müller – et post-brechtiansk teater

David Barnett karakteriserer Müllers senere oppsetninger som post-brechtiansk. I dette legger han at de står i forhold til Bertolt Brecht og en marxistisk forståelseshorison, samtidig som Müller videreutvikler og overskrider Brechts politiske estetikk. Ordet «post» i post-brechtiansk henspiller på Müllers avvisning av det marxistisk meta-perspektivet, som Brecht propagerte.⁹⁶

Jeg vil nå vise til noen trekk i Brechts teaterteorier, og gi et riss av den øst-tyske kulturpolitikken, for å vise hvordan Müller benytter Brechts teaterteori/tekster som ansats til sine egne teatertekster.

Brecht anså at essensen av hans teaterteorier sprang ut fra den marxistiske dialektikken, hvor det sentrale aspektet ligger i forståelsen av mennesker og samfunn som foranderlig. Kunnskapen om og utøvelsen av marxistisk dialektikk «affects the exercise of power».⁹⁷ Barnett beskriver Brechts dialektiske forståelse i *A History of the Berliner Ensemble* (2015): «Contradiction is at the heart of the dialectic, and so Brecht was keen to investigate this relation in connection with character's own inconsistencies, relationships between characters, and relationships between characters and social situations».⁹⁸ Det er primært motsetninger i maktforhold som Brecht ønsket å belyse. For å få

⁹² Callaghan, *Ritual Performance and Spirituality*, s. 37.

⁹³ Tytell, *The Living Theatre*, s. 208.

⁹⁴ Hoff, «Perleportens sceniske uttrykk».

⁹⁵ Barnett, «Performing Dialectics in an Age of Uncertainty», s. 47–66.

⁹⁶ Barnett, «Performing Dialectics in an Age of Uncertainty», s. 52.

⁹⁷ Barnett, *A History of the Berlin Ensemble*, s. 27.

⁹⁸ Ibid.

frem de nevnte motsetningene, mente Brecht at en naturalistisk og borgerlig-realistisk spillestil ikke var tilstrekkelig. Brecht utviklet det episke teatret, som anvender montasje og episodisk dramaturgi for å få fram motsetningsforholdene.⁹⁹ Det er altså viktig å trekke frem at Brechts bruk av formale elementer i teatret hadde en politisk funksjon, og ikke omhandlet en eksperimentering i retning «kunst for kunstens skyld».¹⁰⁰

Imidlertid skulle Brecht forlate det episke teatret i 1952, til fordel for et *realistisk*-dialektisk teater. Konteksten for dette skifte av dramaturgisk og estetiske praksis omhandler opprettelsen av Berliner Ensemblet i Øst-Tyskland i 1949. Til tross for at Brecht sammen med Helene Weigel var spesielt invitert til å arbeide i Øst-Tyskland, møtte de på flere utfordringer fra kulturpolitisk hold.¹⁰¹

Øst-Tyskland fulgte nemlig Sovjetunionen, og nedfelte sosialrealismen som kulturpolitisk doktrine. Selv om regimet tillot bruken av dialektiske drama innenfor et sosialrealistisk rammeverk, skulle motsetningsforholdene alltid løses harmonisk. Det vil si at teatret skulle iscenesette positive sosialistiske helter og «happy (socialist) endings».¹⁰² Et *sosialistisk* realistisk teater innebefattet på ingen måte episk dramaturgi, som ble oppfattet som formalistisk og borgerlig dekadent, og dermed *ikke*-realistisk.¹⁰³ Til tross for at Brecht og Berliner Ensemblet ble kritisert fra østtyske kulturmyndigheter, hadde kompaniet stor anseelse både hos det østtyske publikummet og i «teaterverden» utenlands. Dette gav Brecht et større kunstnerisk manøvreringsrom enn andre dramatikere og regissører i Øst-Tyskland på samme tid. Imidlertid ble det viktig for Brecht og Berliner Ensemblet å holde en balansegang, mellom å skape et politisk kritisk teater gjennom nyskapende form og uttrykk, og det å gjøre det østtyske regimet til lags, for å forhindre politisk sensur.¹⁰⁴ Brecht gikk derfor bort fra begrep som episk teater og verfremdung, og kalte sitt teater for realistisk, samtidig som han viste til hvordan han benyttet seg av enkelte av Stanislavskijs metoder.¹⁰⁵ Imidlertid anså Brecht at Stanislavskijs metoder sett under ett var av en karakter som ikke egnet seg for å skape et politisk dialektisk teater. Til tross for at Brecht søkte å tekkes det østtyske regimet i offisielle dokumenter, ved å unnlate å omtale sitt teater som episk eller ved å fremheve bruken av Stanislavskijs metoder, hevder Barnett at dette var en skinnprosess: Brecht søkte stadig å lage et teater som på mest effektivt vis målbar Karl Marxs dialektiske prinsipper.¹⁰⁶

Ifølge Elin Nesje Vestli i artikkelen «Mellom sensur og sivilkurasje – teater i DDR» (2009) ble Brecht og arbeidet til Berliner Ensemblet, til tross for kritikken fra kulturpolitisk hold, allikevel ansett som å utgjøre et fundament i Øst-Tyskland. Brechts teater og teorier både inspirerte og provoserte den neste generasjonen av dramatikere.¹⁰⁷ En av disse var Heiner Müller, som benyttet

⁹⁹ Ibid., s. 29.

¹⁰⁰ Barnett, «Performing Dialectics in an Age of Uncertainty», s. 48.

¹⁰¹ Vestli, «Teater i DDR», s. 53.

¹⁰² Barnett, *A History of the Berlin Ensemble*, s. 85.

¹⁰³ Ibid., s. 91.; Vestli, «Teater i DDR», s. 51.

¹⁰⁴ Ibid., 53.

¹⁰⁵ Barnett, *A History of the Berlin Ensemble*, s. 87, 116.

¹⁰⁶ Ibid., s. 121.

¹⁰⁷ Vestli, «Teater i DDR», s. 53–54.

seg av Brechts teorier og teatertekster både til inspirasjon, men også som motstand, til sitt eget manus og regiarbeid.¹⁰⁸

Müller lot seg inspirere av Brechts teater som et forum for kritikk av det østtyske regimet. Han søkte i særlig grad å videreføre Brechts *dialektiske* teater og tematikken av «den tyske misèren» i hans teatertekster. Som Brecht benyttet Müller seg i ustrakt grad av montasje og allegori i sine teatertekster. «Gjennom å kontrastere liknende hendelser fra ulike tidsepoker satte han søkelyset på gjentakelsens forbannelse, på avstanden mellom realitet og utopi og på menneskenes skjøre evne til å frigjøre seg fra gamle strukturer og delta i ny samfunnsordning».¹⁰⁹ Imidlertid søkte Müller å overskride Brechts teaterestetikk, gjennom å skape et større mangfold av stemmer og motstemmer i sine egne teatertekster og i sine iscenesettelser av Brechts dramatik. Müller skapte assosiative tankestrømmer som ikke lot seg fastlåse innenfor en tradisjonell dramatisk dialog, og dermed fragmenteres karakterene i hans scenetekster. Denne fragmenteringen av scenetekstene blir et formgrep som er gjennomgående i Müllers scenetekster, og omfatter også karakterer og karakterskildringer.¹¹⁰

Selv om Müller i utstrakt grad benytter seg av et *ikke*-realistisk formspråk, og i enda større grad enn Brecht søker en fragmentarisk dramaturgi for sine teaterproduksjoner, påpeker Barnett at Müller anser sitt teater som et politisk redskap for forandring.¹¹¹ Det er i forlengelse av dette at Müllers teater kan ses som et post-brechtiansk teater.

Strukturell vold og litterære aspekter i *Jug meg en saga* (1976)

Jug meg en saga er lagt til en liten provinsial by, med en våpenfabrikk som hjørnesteinsbedrift. I skuespillet inngår en fortelling om et ungt par, hvor mannen arbeider ved fabrikk, og konen er hjemmeværende. Denne fortellingen kan anses som den røde tråden i oppsettingen, og vi følger dette unge paret gjennom stykket. Stykket ender med at mannen i det unge paret dreper sin kone. Imidlertid blir fortellingen, på lignede vis som i *Knoll & Tott*, brutt opp av en fragmentarisk dramaturgi, hvor ulike scener med ulike uttrykk settes sammen via montasje. Forestillingen ble spilt i en stilisert form, hvor drapet på slutten markerte et høydepunkt, og ble fremstilt på en overdrevet stilisert måte, nærmest i sakte film.¹¹² I likhet med *Knoll & Tott* var *Jug meg en saga* i sin helhet utviklet og iscenesatt av medlemmene i Perleporten. I tillegg til Karl Hoff og Birgit Christensen bestod gruppen nå av Runar Bakken, Karin Benan og Inger-Lise Langfeldt.

Som nevnt tidligere var Perleportens teater et litterært teater. Improvisasjon ble ofte brukt som en del av Perleportens arbeidsprosess, men ikke på scenen foran publikum slik som The Living Theatre gjorde. Hos The Living Theatre var forestillingsdramaturgien ofte basert på ulike scenario og en løsere spilleliste av handlingsmønstre, noe som kommer tydelig fram i oppsettinger som *Mysteries* og *Paradise Now*.¹¹³ Perleporten utviklet på sin side et ferdigskrevet

¹⁰⁸ Ibid., s. 54.

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Barnett, «Resisting Revolution», s. 190.

¹¹¹ Ibid., s. 188.

¹¹² Christensen, Hoff, Benan, Bakken & Langfeldt, *Jug meg en saga*, s. 48.

¹¹³ Tytell, *The Living Theatre*.

manus hvor replikker, bruk av musikalske effekter og bevegelsesmønstre ble fastlagt. Dette manuset kunne imidlertid endre seg over tid, ettersom Perleporten spilte forestillingene på ulike plasser til ulikt publikum, og hadde for vane å stokke om på scener og legge til nye.¹¹⁴

The Living Theatre og Perleporten tar begge opp strukturell vold i sine forestillinger. Imidlertid kan fremstillingsmåten sies å være svært forskjellig. The Living Theatre benyttet en repetisjon av et sett med handlinger over tid, hvor de kroppsliggjorde volden og smerten på scenen. Det var de tydelige meningsløse militære øvelsene i oppsetningen *The Brig* (1963), eller som smerten fremstilt ved hjelp av sterke kroppslige posisjoner og fordreininger og gutturale utrop i scenen *The Plauge* i forestillingen *The Mysteries*.¹¹⁵ Journalisten Glenna Syse beskriver The Living Theatres stemmebruk og spillestil i et intervju med Chicago Times i 1966 slik: «Given a sentence, they sound dreadful. But each and every one of them know what to do with their body and their larynx. Give them a contortion and a howl and they can really perform».¹¹⁶ Til sammenligning fremstilles vold i Perleportens oppsetninger på en mer distansert og stilisert måte og i stor grad gjennom språket. Teaterkritikeren Arild Abrahamsen mente Perleporten nærmest spyttet ut sine poenger «i endeløse rekker [...] Jug meg en saga trækker på oss med overbevisende medfølelse».¹¹⁷ Et eksempel på dette er i scene hvor den unge kvinnen, Torill, blir drept. Følgende sceneanvisninger og replikker indikerer drapet:

Torill: La meg gå Jon. La meg gå. La meg gå.

Jon: Du går ja. For det er det du gjør, ja.

Du ...

(Hun prøver fortvilt å vri seg løs)

Jon: Du for faan, aldri, du for helvete for faan –

STÅ STILLE

(han slenger henne i gulvet.)

Ja, ja for det gjør du, ja.

Du går for det er det du gjør, nemlig.

Faan ta deg – jeg går.

(Hun ligger på gulvet rett foran ham og han sparker henne i siden en gang. «The Last Farewell» av Roger Whittaker spilles over høyttalerne. [...]).¹¹⁸

Det er en mer nedtonet spillestil hos Perleporten når det gjelder fremstilling av brutal vold, i tillegg til at Perleporten i liten grad dveler ved poengene sine – tempo og vekslingene mellom ulike scener er rask og usentimental. På det viset skilte Perleportens teater seg ikke bare fra The Living Theatre, men også fra de fleste andre norske politiske gruppeteatre.

¹¹⁴ Hoff, «Telefonintervju».

¹¹⁵ Tytell, *The Living Theatre*.

¹¹⁶ Syse i Harding, *The Ghosts of the Avant-Garde(S)*, s. 90

¹¹⁷ Abrahamsen, «Terapi for triste pølsespisere».

¹¹⁸ Christensen, Hoff, Benan, Bakken & Langfeldt, *Jug meg en saga*, s. 48.

Lasse Tømta beskriver volden fremstilt i *Jug meg en saga* i sin anmeldelse i Gateavisen som: «Aggresjon, undertrykt hat, poesi, kjærlighet – tingene veksler så raskt at alle andre teateraktiviteter her i landet stilles i skyggen».¹¹⁹ Den brutale og hensynsløse volden fremstilt på en liketil måte, kan minne om Edward Bonds fremstilling av barnedrap i *Saved* (1964). Imidlertid skiller Bonds drama seg fra Perleporten i valget av dramaturgisk fremstilling. Ifølge David Hirst i boken *Edward Bond* (1985) så presenteres handlingen i *Saved* ved hjelp av en «sharply realistic style» som tar form som en «accurate and minutely detailed picture of life».¹²⁰ Spillestilen i *Saved* kan dermed sies å være realistisk, i tillegg er teaterformen (sosial)realistisk og dramaets dramaturgi er kronologisk oppbygd.¹²¹ Til forskjell benyttet Perleporten seg gjennomgående av en fragmentarisk dramaturgi i sine oppsetninger. Dermed er det kun iscenesettelsen av brutal vold, som Bond og Perleporten deler.

Imidlertid kan vi se et større sammenfall mellom Perleporten og Heiner Müller i bruken av en fragmentert dramaturgi, sammen med en fremstilling av strukturell vold på scenen.

Müller og Perleporten

Perleporten og Müller har det til felles at volden i deres teaterproduksjoner fremstilles gjennom språket. David Barnett beskriver volden i Müllers skuespill, i doktorgradsavhandlingen *Literature vs Theatre – textual problems and theatrical realization in the later plays of Heiner Müller* (1998), som: «The script must also shock (by confronting us with the most cruel and visceral aspects of human life) in order to be effective».¹²² Dette sjokket som Barnett viser til ligger ikke kun i scenespråket, men også i den teatrale formen som Müllers skuespill har. Müller nytter, på linje med mange andre dramatikere og regissører innenfor avantgarden, fragmentert narrativ, montasje og kontrasterende sceniske elementer i sine oppsetninger. Karl-Heinz J. Schoep beskriver Müllers skuespill *Der Lobndrucker* (1958, 1988) som et «multifaceted play that cannot be reduced to a single interpretation».¹²³ Det er denne typen kvaliteter som gjør at sceneteksten fremstår som et åpent landskap med et mangetydig budskap, som Müller har søkt å fremstille. Imidlertid er det ikke tale om en ren lekende eksperimentering med form. Det er utfra et (post)marxistisk perspektiv i linje fra Adorno og Horkheimer at Müller har søkt å benytte en fragmentert form, i sin kritikk av kulturindustrien.

The fragmentation of the action underlines its character as an ongoing process, it prevents the production from disappearing in the product, it prevents commercialization, it turns the presentation on stage into a field for experiments in which the audience can participate as a co-producer.¹²⁴

Barnett skriver i artikkelen «Resisting Revolution: Heiner Müller's Hamlet/Machine at the Deutsches Theater» (2006) om hvordan Müller har søkt å skape scenetekster som motsetter seg

¹¹⁹ Tømta, «Når Perleporten åpner seg».

¹²⁰ Hirst, *Edward Bond*, s. 48–49.

¹²¹ Lacey, *British Realist Theatre*, s. 72.

¹²² Barnett, *Literature vs. Theatre*, s. 248.

¹²³ Schoep, «*Der Lobndrucker* Revisited», s. 50.

¹²⁴ Müller i Schoep, «*Der Lobndrucker* Revisited», s. 51.

en tradisjonell teatral fortolkning. Ifølge Müllers dramaturg Alexander Weigel, var det tale om at Müller søkte å lage en produktiv problematisering av iscenesettelsen av teksten. En problematisering som Weigel anså å være tuftet på Müllers demokratiske prinsipper. Barnett viser til Müllers demokratiske innstilling, ved å gi et eksempel på hvordan Müller valgte å utføre rollen som regissør under produksjonen av *Hamlet/Machine* ved Deutsches Theater i 1990: «Müller presented himself as a director who did not 'know' what he wanted at the level of plot and character. He engaged with his actors as his partners in an exploration of the material in a way that refused to privilege his status as potential dictator». ¹²⁵ Ut fra dette eksempelet kan det se ut til at Müller bruker egalitære metoder i fortolkningsarbeidet sammen med skuespillerne. Dermed er det utfra et anti-autoritært perspektiv at Müller skaper og iscenesetter scenetekster som motsetter seg en tradisjonell fortolkning.

Perleporten – et post-brechtiansk teater?

Om vi ser på Perleporten i et post-brechtiansk lys er det tydelig at gruppen benyttet en fragmentert form som en måte å frembringe deres politiske budskap på; ut fra anarkistisk og sosialistiske frihetsidealer. Perleporten benyttet seg av en episodisk dramaturgi, og montasje, hvor de ulike scenene var montert i brudd: fra et realistisk spilt salongdrama, for så å skifte raskt til en scene med et stilisert tale-og bevegelseskor – eller til et mer komisk sangnummer. Montasjen av kontrasterende scener skulle bidra til å tilføre nye synsvinkler til det sceniske materialet. Christensen beskriver det fysiske uttrykket på scenen som stiliserte koreografier som kunne minne om gymnastiske øvelser. ¹²⁶ Ideen bak en slik fragmentert dramaturgi var at de ulike lagene i forestillingen; valg av ulike spillestiler, det musikalske uttrykket og de stiliserte bevegelsesmønstrene skulle bidra til å bryte med en lineær lesning av handlingene presenter på scenen. ¹²⁷ Perleporten hadde bevisst valgt en fragmentert dramaturgi, da de anså et helhetlig, kronologisk og singulært narrativ på scenen, som en autoritær forestillingsform. ¹²⁸

Til tross for at både Perleporten og Müller benytter en fragmentert dramaturgi, skiller de likevel lag på et viktig punkt: Müller er dramatiker og regissør i institusjonell forstand, mens Perleporten var et gruppeteater. Selv om Barnett henviser til Müllers instruktørstil som en «demokratisk» stil, ved at han stiller sine tekster frem som åpne tekster uten karakterskildringer, så er det allikevel tale om at skuespillerne må gjøre et fortolkningsarbeid. ¹²⁹ Til forskjell har medlemmene i Perleporten selv utformet og skrevet sine egne scenetekster, tekster som de så fremfører. Dermed har medlemmene en klar formening om hva som skal sies, og hvordan, uten å måtte fortolke scenetekstene. Hoff og Christensen beskriver denne prosessen slik til Telemark Arbeiderblad: «Vi skaper våre egne replikker og vi trenger ikke 'øve' for å huske replikkene. Dem kan vi fordi vi har laget dem». ¹³⁰ Den mest markante forskjellen mellom Müller og Perleportens teater ligger dermed i det organisatoriske, hvor Müller satt ved sitt skrivebord og skapte tekster alene, enten ved å

¹²⁵ Barnett, «Resisting Revolution», s. 190.

¹²⁶ Christensen, «Intervju».

¹²⁷ Tømte, «Når Perleporten åpner seg».

¹²⁸ Christensen, «Intervju».

¹²⁹ Barnett, «Resisting Revolution», s. 190.

¹³⁰ Abrahamsen, «Ingen skal bestemme hva jeg skal si fra scenen».

skrive nye tekster, eller ved å bearbeide eldre tekster.¹³¹ Til forskjell så arbeidet Perleporten som et kollektiv. I artikkelen «Stjernedryss på Oslo Nye» (1976) beskriver gruppen sin arbeidsprosess som: «Skrivingen består i først intellektuelt å finne ut hva det er vi vil ha med i stykket. Så begynner puklingsarbeidet, som går ut på å finne gode dramatiske situasjoner, slik at vi får sagt det vi vil på den måten vi vil, enkelt og tydelig».¹³² Disse tekstene har de kommet frem til delvis ved hjelp av improvisasjoner underveis. Når tekstene var på plass så søkte de å finne en scenisk utforming der arbeidet hovedsakelig besto «i å danne forskjellige konstellasjoner og finne frem til en gjennomgående stemning og rytme».¹³³ Det er i dette henseende at Perleportens teater kan ses som et litterært teater, nærmere bestemt et poetisk teater, ved at de nyttet en forståelse fra lyrikken, med dens fokus på språklig rytme. Perleporten Teatergruppe komponerte og monterte scenene i sine teaterforestillinger, ved å søke å finne en egen rytmikk innenfor hver scene, og innenfor forestillingen som helhet. Det var denne måten å arbeide på som Perleporten anså for å være politisk-poetisk. Christensen beskriver det slik i vår samtale at de drev med: «politikk og poesi. Vi opplevde oss selv som politiske, men vi hadde vår måte å formidle det på. – Et kunstnerisk poetisk uttrykk».¹³⁴ For Perleporten stod deres *poetiske* politiske teater i kontrast til et *agiterende* politisk uttrykk.

Konklusjon

Perleportens teater og formspråk kan sies å være særegent i norsk sammenheng på 1970-tallet. Deres bruk av fragmenterte narrativ og montasje av kontrasterende scener, og ved å trekke frem rytme som et gjennomgående element, var ikke en gjengs estetisk praksis på denne tiden. Perleporten skilte seg særlig fra andre politiske gruppeteater i Norge på samme i tid, som hadde et formspråk som i stor grad vektet innholdet over formen. Der hvor andre grupper vektet et mer entydig politisk budskap i sine forestillinger, søkte Perleporten å utvikle nye teaterformer som kunne kle deres politiske ståsted og budskap.

For Perleporten var det viktig å unngå kronologiske helhetlige narrativ og et ensidig politisk budskap, da de anså dette som et autoritært formspråk. Det er tale om at Perleporten likestilte form og innhold, og deres eksperimentering var uttrykk for deres anarkistiske livssyn. Dette livssynet gav utslag i deres forståelse av at deres kunst skulle henge sammen med deres livsførsel. Dette førte til at medlemmene i Perleporten sidestilte politisk aktivisme og teatral aksjoner med deres kunstneriske arbeid på scenen.

En viktig inspirasjon for Perleportens estetikk var deres dramalærer Maja Lise Rønneberg Rygg, særlig hennes «frihetlige» holdning. Imidlertid var ikke Perleporten like begeistret for alle elementene i dramaundervisningen, særlig det som gjaldt mer teatral og rituelle former for publikumsdeltakelse. På dette feltet utviklet heller Perleporten det de kalte for en *direkte* og *ærlig* publikumstilnærming. Det er av den grunn at når Perleportens estetikk skal sammenlignes med andre anarkistiske teatergrupper slik som The Living Theatre, så er det kun enkelte elementer som kan sidestilles. Et slikt element omhandler en frontal spillestil hvor skuespillerne henvender

¹³¹ Schoep, «Der Lohndrucker Revisited», s. 50.

¹³² Ibid.

¹³³ Perleporten, *Jug meg en saga*, s. 22.

¹³⁴ Christensen, «Intervju».

seg til publikum. Men der hvor The Living Theatre har en større publikumsdeltakelse av rituell art, søkte Perleporten et mer provoserende og direkte uttrykk, hvor det i større grad omhandler en bruk av blikk-kontakt.

Derimot har Perleportens teater mer til felles med et post-brechtiansk teater slik David Barnett beskriver det basert på Heiner Müllers iscenesettelser. Ifølge Barnett kan Müllers teater ses som post-brechtiansk gjennom hans bruk av fragmentering av narrativ og karakterskildringer, som benyttes bevisst for å utfordre en harmonisk fremstilling av sosialismen i Øst-Tyskland. Müller har skrevet og iscenesatt dramatikkk ved hjelp av egalitære og anti-autoritære metoder. Perleporten og Müllers teater kan begge ses innenfor en slik post-brechtiansk estetikk, hvor en fragmentert dramaturgi vektlegges for å skape åpne teaterlandskap. Gjennom dette søker både Perleporten Teatergruppe og Heiner Müller å unngå et harmonisk og enhetlig uttrykk. For Perleportens del handlet dette om et ønske om at publikum skulle «tenke sjø», heller enn å bli fortalt hva som var den *rette* politikken.

Slik kan vi hevde at Perleportens teater var et poetisk-politisk og post-brechtiansk teater, som de skapte kollektivt ved hjelp av egalitære arbeidsmetoder. Det var et teater som, i sitt sceniske uttrykk, strevet mot og benyttet seg av en fragmentert og anti-autoritær tilnærming både i forhold til de tema de tok opp, og i forhold til sitt publikum. Gruppens mål synes å ha vært å invitere publikum til å gjøre opp sine egne meninger og holdninger til de sosiale, kulturelle og politiske problemstillinger som de løftet frem i sine forestillinger.

Bibliografi

- Aakvik, Liv. «Årboken ringer Catrine Telle.» *Norsk dramatisk årbok*, 2005.
http://dramatiker.no/media/aarbok_innmat25.5.pdf
- Abrahamsen, Arild. «Terapi for triste pølsespisere.» *Telemark Arbeiderblad*, 11. februar 1977a.
- Abrahamsen, Arild. «Ingen skal bestemme hva jeg skal si fra scenen – Fri teatergruppe hvor skuespillerne også skaper teksten.» *Telemark Arbeiderblad*, 18. februar 1977b.
- Aronson, Arnold. *American Avant-Garde Theatre: A History*, Routledge, ProQuest Ebook Central, 2000. Hentet den 4 april 2020 fra:
<http://ebookcentral.proquest.com/lib/bergenbooks/detail.action?docID=1588530>.
- Bakken, Runar, Karin Benan, Birgit Christensen, Karl Hoff, and Inge-Lise Langfeldt. «Porten På Gløtt for Perleporten Teatergruppe: På turné i lånt bil.» *Studentforum*, nr. 2/1977, Bergen: Norsk Studentunion NSU, februar 1977.
- Barnett, David. *Literature Vs Theatre – Textual Problems and Theatrical Realization in the Later Plays of Heiner Müller*. Berne: Peter Lang, European Academic Publishers, 1998.
- Barnett, David. «Resisting Revolution: Heiner Müller's Hamlet/Machine at the Deutsches Theater, Berlin, March 1990.» *Theatre Research International* 31, nr. 2 (2006): 188-200.
 Doi:10.1017/S0307883306002124
- Barnett, David. «Performing Dialectics in an Age of Uncertainty, Or: Why Post-Brechtian ≠ Postdramatic.» I *Postdramatic Theatre and the Political: International Perspectives on Contemporary Performance*, redigert av Jerome Carroll, Steve Giles and Karen Jürs-Munby. Methuen Drama Engage, 47-66. London: Boomsbury, 2013.
- Barnett, David. *A History of the Berlin Ensemble*. Cambridge Studies in Modern Theatre. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Bisselberg, Aslaug. «Perleporten nedlagt - mange lever videre: 37 frie teatergrupper søker staten om støtte.» *Aftenposten*, 3. november 1984.
- Bjørkly, Arnstein. «Å bo i en politisk aksjon.» (Fanzineartikkel), *Gateavis*, nr. 2 (1976).
<https://drive.google.com/file/d/0B0Sp0ZS6JDYVMjY5YTcxYTUtOTQyNi00OTY0LTliMDQtYmRhMDhmZWFlOWEw/view>.
- Braanaas, Nils. *Gruppeteater: En orienterende innføring*. Trondheim: Avd. drama, film, teater, NLHT, Universitetet i Trondheim, 1976.
- Brandvold, Åse «Ber Om Forlatelse.» *Klassekampen*, 8. mars 2019.
- Bratten, Tove. «Vår Historie – Fra Teatersentrum til Phan.» Performing Arts Hub Norway – Danse- og teatersentrum, 2018. Hentet den den 8 april 2020 fra:
<https://www.pahn.no/vr-historie>.
- Callaghan, David. «Ritual Performance and Spirituality in the Work of the Living Theatre, Past and Present.» *Theatre Symposium: A Journal of the Southeastern Theatre Conference* 21 (2013): 36-53.
- Christensen, Birgit, Karl Hoff, and Catrine Telle. «Faren satt på første benk og moren satt på annen og Knoll og Tott på galleri og lo som bare faen.» *Perleporten Teatergruppes manuskriptsamling*, nr. 1, redigert av Perleporten Teatergruppe: Karl Hoff's personlige arkiv, 1975.
- Christensen, B., Hoff, K., & Telle, C (1975). «Revolusjonært teater?» (Fanzineartikkel) *Folkebladet – for frihetlig sosialisme*. nr. 10 (1975). Oslo

- Christensen, Birgit, Karl Hoff, Karin Benan, Runar Bakken, og Inge-Lise Langfeldt. «Jug meg en saga.» I Perleporten Teatergruppes manuskriptsamling, nr. 2. Karl Hoff's personlige arkiv, 1976.
- Dalgard, Olav. *Samtid:1: politikk, kunstliv og kulturkamp i mellomkrigstida*. Vol.1 Oslo: Tiden, 1973.
- Dagbladet. «Norsk Anarkisme Startet Med Ibsen.» *Dagbladet*, 15. mars 1977.
- Dagbladet. «'Anarkismen som fremtid' – Bjørneboes eget syn på anarkismen som politisk bevegelse.» *Dagbladet, Dagbladet*, 15. mars 1977.
- Fagerhus, Harald. «Anarkismen og syndikalismen i Norge.» 2009.
http://www.fagerhus.no/a_Norge/.
- Fjeldstad, Anton. «Gruppeteater i Norge.» I *Gruppeteater i Norden*, redigert av Anton Fjeldstad og Aage Jørgensen, 181-232. København: Samleren, 1981.
- Førland, Tor Egil, and Trine Rogg Korsvik. 1968: *Opprør Og Motkultur På Norsk*. Oslo: Pax, 2006.
- Harding, James Martin. *The Ghosts of the Avant-Garde(s): Exorcising Experimental Theater and Performance*. Ann Arbor, Mich: University of Michigan Press, 2013.
- Haugstulen, Ketil Blom. 'Samfunnet er et rottereir': *Det Motkulturelle Arbeidskollektivet i Hjelmgate 3*. (Masteroppgave) Oslo: Universitetet i Oslo, 2009.
- Hellvin, Runo, og Maja Lise Rønneberg Rygg. «Fra skuespiller til dramalærer.» *Drama* 47, nr. 4 (2010): 35-37.
- Hirst, David L. *Edward Bond*. Basingstoke and London: Macmillan, 1985.
- Hoff, Karl. *Perleporten Teatergruppe, Gruppas historie*. 2009.
https://sceneweb.no/nb/organisation/6592/Perleporten_Teatergruppe-1975-3-1.
- Johansson, Stefan. «Gruppeteater I Sverige.» *Teatrets Teori & Teknikk - Nordisk Teatertidsskrift* Hvidbog, nr. 17 (1972).
- Jørgensen, Mosse. «Norsk Forsøksgymnas.» i *Skoler jeg møtte*. Namsos: Pedagogisk psykologisk forl., 1997.
- Kirby, Michael. «On Acting and Not-Acting.» *The Drama Review: TDR* 16, no. 1 (1972): 3-15.
Doi:10.2307/1144724
- Kvamme, Elsa. *Kjære Jens, Kjære Eugenio: Om Jens Bjørneboe, Eugenio Barba Og Opprørernes Teater*. Oslo: Pax, 2004.
- Lacey, Stephen. *British Realist Theatre: The New Wave in Its Context 1956-1965*. London: Routledge, 1995. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/bergen-ebooks/detail.action?docID=180010>.
- Læg Reid, Erling. «Hvorfor Ikke Gruppeteater I Norge?». *Teatrets Teori & Teknikk - Nordisk Teatertidsskrift* Hvidbog, no. 17 (1972): 81-83.
- Leirvåg, Siren. «Fra teater til performance-teater og tilbake.» I *Frie grupper og Black box teater 1970-1995: historiske, estetiske og kulturpolitiske perspektiver på frie danse- og teatergrupper i Norge 1970-1995: dokumentasjon: Black box teater 1985-1995*. Redigert av Inger Buresund og Anne-Britt Gran. Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1996.
- Lunn, Eugene. *Marcism and Modernism: An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin, and Adorno*. Berkeley, Calif: University of California Press, 1984.
- Andersson, Kent, og Tove Ellefsen Lysander. *Flåten*. Oversatt av Arnljot Eggen. Oslo: Det norske teatret, 1969.

- Mally, Lynn. *Revolutionary Acts Amateur Theater and the Soviet State, 1917-1938*. Cornell University Press, 2000.
- Muri, Beate. «Sjølbestemt abort i 40 år.» *Dagsavisen*, 16. april 2018
- Rygg, Maja Lise Rønneberg. *Hartvig Nissens skole 150 år: 1849-1999*. Otta: AIT Otta AS, 1999.
- Perleporten Teatergruppe. «Stjernedryss på Oslo Nye, 500 000 til Liv Ullmann, hvor ble det av statsstøtten til Perleporten? Og hvorfor var ikke Aase Bye med på Øivind Berghs avskjedskonsert?». *Vinduet*. nr. 2, Oslo: Gyldendal, 1976. s. 20-23.
- Perleporten Teatergruppe. «Omfavnelsen av en død opposisjonell.» *Dagbladet*, 25.03. 1977, s. 4.
- Pierstorff, Erik «Anarkistene i Teatret.» (Teaterkritikk) *Dagbladet*, 15. mars 1977.
- Teatersentrum. «Teater.» I *Yfus – Et motkulturelt overblikk*. Redigert av Lasse og Terje, 192-203. Oslo: Alternativ Bokklubb, 1978.
- Thorsrud, Erling Eide. «Politisk Teater.» (Fanzineartikkel) *Folkebladet – for frihetlig sosialisme*, nr. 8. Oslo, 1975.
- Tytell, John. *The Living Theatre: Art, Exile, and Outrage*. London: Methuen Drama, 1997.
- Tømta, Lasse. «Når Perleporten åpner seg.» (Fanzineartikkel) *Gateavis*, nr. 2. Oslo, 1977.
- Schoep, Karl-Heinz J. «Der Lobndrucker Revisited.» I *Heiner Müller: Contexts and History: A Collection of Essays from the Sydney German Studies Symposium 1994, Heiner Müller/Theatre, History, Performance*, (Vol. Bd. 2). Redigert av Gerhard Fischer and Symposium Sydney German Studies. Tübingen: Stauffenburg, 1995.
- Shantz, Jeff. *Against All Authority: Anarchism and the Literary Imagination*. Exeter, UK, New York: Imprint Academic, ProQuest Ebook Central, 2011.
- Skeivt Arkiv. «Hyrbrevaksjonen.» I *Skeivt Arkiv*, redigert av Hannah Gillow-Kloster. Bergen: Universitetet i Bergen, 2020.
- Solbakken, Tove. «Et sted å være - revolusjonen er i gang, følg på!» *Byminner: tidsskrift for Oslo museum* 56, nr. 3 (2011): 36-45.
- Solgård, Karl Erik. «Arbeidsformer i teatret – en vurdering av Brecht og Rudi Penka.» *Tidsskriftet Profil-Kamp for Folkets Kultur*, nr. 2 og 3 (1982). s. 58-62.
- Studentforum. «Porten på gløtt for Perleporten Teatergruppe: på turné i lånt bil.» *Studentforum*, februar 1977, s. 2.
- Vestli, Elin Nesje. «Mellom sensur og sivilkurasje – Teater i DDR.» I *DDR- Det Det Var: Østtysk kultur- og hverdagshistorie*, redigert av Jon Raundalen og Benedikt Jager, 45-64. Oslo: Abstrakt forl., 2009.
- Vikström, Eva. *Sverigespel: Kent Anderssons och Bengt Bratts dramatik 1967-71 mot bakgrund av sambälls- och teaterdebatten*. Vol. 88, Humanistisk Fakultet Umeå Universitet (trykt utg.). Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1989.
- Walters, Ronald G. «Signs of the Times: Clifford Geertz and Historians.» *Social Research* 47, no. 3 (1980): 537-56.
- Watson, Anna Blekastad. «Norwegian Political Theatre in the 1970s: Breaking Away from the 'Ibsen Tradition'» *Nordic Theatre Studies* 28(1) (2016): 50-63. <http://dx.doi.org/10.7146/nts.v28i1.23972>
- Yow, Valerie Raleigh. *Recording Oral History: A Guide for the Humanities and Social Sciences*. 2. utg. Walnut Creek, Calif: AltaMira Press, 2005.

Intervju og personlig kommunikasjon

- Christensen, Birgit. «Intervju med Birgit Christensen om Perleporten Teatergruppes teaterproduksjoner og aksjoner.», Oslo: Cappelen Damms lokaler. 6. november 2015.
- Christensen, Birgit. «E-post korrespondanse om sitatsjekk og språkvask.» 29. mai 2020.
- Hoff, Karl. «Telefonintervju med Karl Hoff om Perleporten Teatergruppe.» 6. mai 2015.
- Hoff, Karl. «E-post korrespondanse om 'Jesus-aksjonen'.» 14. januar 2016a
- Hoff, Karl. «E-post korrespondanse om Perleportens sceniske uttrykk.» 6. juni 2016b.
- Hoff, Karl. «E-post korrespondanse: 'Noen tanker om det sceniske uttrykket i forestillingene til Perleporten Teatergruppe'.» 6. mai 2018a.
- Hoff, Karl. «Telefon og e-post korrespondanse: 'Om Perleportens inspirasjonskilder'.» 11. oktober 2018b.
- Hoff, Karl. «Epost-korrespondanse: 'Karls innspill til ABW's artikkel om Perleporten'.» 18. mai 2020.
- Holm, Evelyn. «Intervju med Evelyn Holm om anarkistiske grupperinger i Oslo og om Perleporten Teatergruppe.» Os: Grieg-samlingen – Oseana, 9. mars 2018a.
- Holm, Evelyn. «Epost-korrespondanse: Sitatsjekk av artikkel.» 11. oktober 2018b.
- Rygg, Maja Lise Rygg. «Telefonintervju om det første kullet på dramalinjen på Hartvig Nissen skole, som Karl Hoff, Birgit Christensen og Catrine Telle fra Perleporten Teatergruppe gikk i.», 8. juni 2018.
- Varden, Janken. «Intervju med Janken Varden om Teateret Utenfor og Nationaltheatrets oppøkende teater.», København, 7. desember 2015.

7. Appendiks

7.1 Introduksjon av samtalepartnerne

I forbindelse med avhandlingen har jeg intervjuet nøkkelpersoner fra de politiske gruppeteatrene i Norge.

Blant dem jeg har intervjuet har to allerede gått bort. Sigurd Haugen var teatermusiker ved Nationaltheatret og engasjert i samtlige av teatrets oppsøkende produksjoner på 1970-tallet. Han gikk bort etter lang tids sykdom vinteren 2014. Jeg intervjuet ham et par måneder før hans bortgang. Da var han meget syk, men hukommelsen hans var god.

Klaus Hagerup gikk bort ved juletider i fjor (2018). Jeg intervjuet ham i 2015 og på det tidspunktet var han ved god helse. Hagerup har hatt mange ulike «hatter», men i forbindelse med oppsøkende og politisk gruppeteater, var han med på å starte opp Hålogaland Teater som et allmannastyrt og oppsøkende teater. På HT arbeidet Hagerup både som skuespiller og manusforfatter, dessuten var han medlem av repertoargruppen i allmannastyret, en gruppe som hadde stor påvirkning på teatrets politiske og estetiske retningsvalg.

Jeg har også intervjuet Helge Jordal som har vært engasjert som skuespiller både i Nationaltheatrets oppsøkende teater sammen med Sigurd Haugen, og som reiste til Nord-Norge på slutten av 1970-tallet for å arbeide ved Hålogaland Teater. Da hadde Klaus Hagerup reist derfra, så Jordal kan sies å være den neste generasjonen av skuespillere som arbeidet ved det allmannastyrte teatret. Både Jordal og Haugen forteller at motivasjonen deres for å forlate Nationaltheatret handlet om teatersjefsbyttet fra Arild Brinchmann til Torolv Maurstad. Under Maurstads ledelse ble det store utskiftninger og et politisk retnings-skifte fra et teater med ulike gruppekonstellasjoner, med blant annet oppsøkende teater og Torshovteatret, til en mer kommersiell drift.

Truls Kwetzinsky og Margrethe Aaby har samme oppfatning av teatersjefsbyttet som Haugen og Jordal. De arbeidet som rekvisitør og altnuligmann og produsent på

Nationaltheatret og i det oppsøkende teatret. Aaby ble produsent ved Torshovteatret da det ble opprettet, og fortsatte å arbeide der etter at Maurstad tok over.

Kwetzinsky kom til Nationaltheatret gjennom et samarbeid med Janken Varden. De to hadde arbeidet sammen både på studentteatret i Oslo, men også på noen prosjekter med Scene 7, det uavhengige teaterprosjektet ved Club 7. Varden og Kwetzinsky etablerte den frie teatergruppen, Teatret Utenfor, i forbindelse med at det alternative og antikapitalistiske kulturhuset «Et sted å være» ble opprettet på Vaterland skole i 1969. Imidlertid fikk de begge bedre betingelser ved Nationaltheatret under Arild Brinchmanns sjefstid, og de la dermed ned gruppen etter kort tid, og sendte tilbake summen de hadde fått til kjøp av utstyr fra Oslo Kommune.

Varden var regissør for de to gruppeteaterprosjektene *Svartkatten* og *Pendlerne*, men ble avløst av Stein Winge rett før premieren på *Pendlerne*, da han fikk ny stilling på Fjernsynsteatret.

Fra Tramteatret har jeg snakket med Liv Aakvik og Terje Nordby, sistnevnte var skuespiller, manus- og sangtekstforfatter, mens Aakvik var initiativtaker, og skuespiller i gruppen. I splittelsen som skjedde i Tramteatret på 1980-tallet, skulle Aakvik og Nordby regne seg som politiske og mindre kommersielle og popularitetsdrevne enn andre i gruppen.

Perleporten Teatergruppe bestod opprinnelig av tre medlemmer; Catrine Telle, Birgit Christensen og Karl Hoff, deretter har gruppen hatt skiftende antall medlemmer, med Christensen og Hoff som faste medlemmer. Jeg har snakket med de to sistnevnte. Hoff og Christensen var involvert i alle roller ved produksjonene som både skuespillere, manusforfattere og regissører. I tillegg har jeg snakket med dramalæreren deres, Maja Lise Rønneberg Rygg, fra dramalinjen ved Hartvig Nissen skole. Rygg startet opp dramalinjen der Christensen, Hoff og Telle var elever i det første kullet. Til sist har jeg snakket med Evelyn Holm som var aktiv i ulike anarkistiske miljøer i Oslo på slutten av 1970-tallet, og hun har gitt et publikumsperspektiv på Perleportens første forestilling *Knoll og Tott*, sammen med en del bakgrunnsinformasjon om anarkistiske aksjoner i Oslo på 1970-tallet.

I arbeidet med avhandlingen har særlig samtale med medlemmene fra Tramteatret og Perleporten Teatergruppe vært avgjørende for å kunne skrive denne teksten, da de har bidratt med et unikt materiale som ikke finnes nedtegnet i andre publikasjoner.

Transkripsjonene av samtale som er gjengitt i avhandlingen er dem jeg har hatt gode tekniske opptak av, og dem jeg har fått tillatelse til å trykke.

7.2 Intervjuguide/Informasjonsbrev

Stipendiat: Anna Watson
Institusjon: Universitetet i Bergen
Fag: Teatervitenskap
Adresse: Sydneplassen 7, 5007 Bergen
Epost: anna.watson@uib.no
Telefon: 55 58 94 61

Bergen den 11.3.2014

Veileder: Knut Ove Arntzen
Epost: knut.arntzen@uib.no
Telefon: 55 58 29 68

Informasjonsbrev om doktorgradsprosjektet i teatervitenskap:

«Hva skjedde med det politiske gruppeteater i Norge? – en studie av kollektive perspektiver på teaterarbeid fra 1970 til i dag»

Til teaterarbeider og andre involverte i teatergrupper, teaterkollektiv og gruppeteatre og oppsøkende teater på 1970-tallet:

Om prosjektet:

Mitt navn er Anna Blekastad Watson og jeg er doktorgradsstipendiat i teatervitenskap ved Universitetet i Bergen. Jeg begynte på doktorgradsprosjektet høsten 2013 og vil mest sannsynlig avslutte prosjektet innen utgangen av 2017.

I mitt doktorgradsprosjekt ønsker jeg å se på hvordan de politiske gruppeteatre har vært med å påvirke norsk teater. I den forbindelse ønsker jeg å komme i kontakt med deg/dere som var involvert i gruppeteater og oppsøkende teaterarbeid på 1970-tallet.

Da denne delen av norsk teaterhistorie er relativt tynt dokumentert, ønsker jeg i mitt doktorgradsprosjekt å belyse arbeidet og idealene som informerte teaterarbeidet, sett fra de involvertes ståsted.

Jeg håper at du/dere vil være med på en samtale/intervju om 1970-tallets politisk teater.

Intervjuguide:

I intervjuene vil spørsmålene være tilknyttet de følgende fire punktene:

Hva var teatergruppens:

- 1) Produksjoner, estetikk og arbeidsmetodikk?
- 2) Politiske intensjoner og strategier for samhandling med publikum?
- 3) Gruppeteatrenes påvirkning på samfunnsdebatten?
- 4) Økonomi og arbeidsbetingelser?

Intervju teknisk:

Intervjuene vil bli tatt opp på bånd og så transkribert. Du/dere vil få mulighet til å korrigere transkripsjonene. Etter godkjenning fra deg/dere av transkripsjonene vil intervjuene bli lagret i Etno-folkloristisk arkiv. Materialet vil i sin originale form kun bli sett av et fåtall mennesker, min veileder og arkivarer ved Etno-folkloristisk arkiv og doktorgradskomiteen.

Frivillig deltakelse:

Det er frivillig å delta i dette prosjektet. Om du frem til transkripsjonen av intervjuet ditt foreligger ved din korrigering ikke ønsker å delta lengre, har du full mulighet til å trekke deg. Før intervjuet begynner ønsker jeg at du samtykker til deltagelsen ved å undertegne på at du har lest og forstått informasjonen på dette arket.

Samtykkeerklæring:

Jeg har lest og forstått informasjonen over og gir mitt samtykke til å delta i intervjuet:

Sted/Dato

Signatur

7.3 Samtykke til trykking av transkribert intervju

Stipendiat: Anna Watson
Institusjon: Universitetet i Bergen
Fag: Teatervitenskap
Adresse: Sydneplassen 7, 5007 Bergen
Epost: anna.watson@uib.no
Telefon: 55 58 94 61

Bergen den 10.4.2019

Veileder: Knut Ove Arntzen
Epost: knut.arntzen@uib.no
Telefon: 55 58 29 68

I forbindelse med Ph.D-prosjektet: «Hva skjedde i de politiske gruppeteatrene i Norge?– Estetisk-politiske virkemidler og kollektive praksiser: Svartkatten, HT, Perleporten og Tramteatret», vil jeg spørre om tilatelse om å få trykke ditt intervju som et appendix til avhandlingen.

Avhandlingen vil bli trykket opp i et lite opplag i forbindelse med disputas, som vil føre til at transkripsjonen av ditt intervju vil bli offentliggjort.

Det er imidlertid kun transkripsjonen som vil bli trykket og offentliggjort, mens selve audio-filen, vil bli lagret i Teaterarkivet. Audio-filen vil kun bli tilgjengelig for andre forskere og ansatte ved Universitetet i Bergen, etter avtale med deg.

Fordelen med å ha transkripsjonen av intervjuet som appendix til oppgaven, er at dette materialet vil kunne leses av andre forskere og interesserte. Et materiale som i flere tilfeller er unikt og ikke finnes nedtegnet i andre publikasjoner.

Frivillig deltakelse:

Det er frivillig å delta i dette prosjektet. Du kan velge å reservere deg fra å offentliggjøre ditt transkriberte intervju, om du ønsker dette.

Samtykkeerklæring:

Jeg har lest og forstått informasjonen over og gir mitt samtykke til å trykke mitt intervju:

Sted/Dato

Signatur

7.4 Biografier og transkriberte intervju

7.4.1 Sigurd Haugen

Sigurd Haugen (f. 1947 – d. 2015) var teatermusiker, pianist og kapellmester ved Nationaltheatret fra 1969 til 1986.

Haugen er oppvokst i Oslo, og gikk på gymnas på Oslo katedralskole. I sin ungdom var Haugen både en god idrettsmann (håndball) og musiker. Han begynte å studere arkitektur ved Oslo Arkitekthøgskole i 1966. Imidlertid lå hans hjerte nærmest musikken, og da Nationaltheatret startet sitt oppsøkende teater ble Sigurd musikkansvarlig for deres produksjoner, slik som *Svartkatten* (1971) og *Pendlerne* (1972), *Jenteloven* (1974) og *Unger i veien* (1976). I tillegg var han kapellmester og musiker i mange av de øvrige forestillingene på teatret. Dette valget gjorde at han forlot arkitektutdanningen. Haugen arbeidet som kapellmester på Nationaltheatret 1969-1986.

Han arbeidet også en periode ved Trøndelag Teater. Han var musikkansvarlig for flere TV-produksjoner. I 1980-årene var han musikkansvarlig for den satiriske fjernsynsserien *Nikkerne*. Ved Statens Teaterhøgskole overtok Haugen stillingen som musikalsk leder etter Finn Ludt som var Haugens musikalske mentor på ved Nationaltheatret. Haugen underviste også ved Statens Teaterhøgskole hvor han ble regnet som en engasjert og faglig dyktig underviser.³⁵

³⁵ Informasjonen til den biografiske teksten om Sigurd Haugen er hentet fra Haugen selv, i vår samtale den 9. oktober 2014, og fra forestillingsarkivet til Nationaltheatret, og fra hans nekrolog som stod på trykk i Aftenposten 29. januar 2015:

- Sigurd Haugen i Nationaltheatrets forestillingsarkiv. Hentet den 31. august 2020 fra <https://forest.nationaltheatret.no/Persons/Details/151961ef-8953-479b-8f97-220580ee9901>
- *Aftenposten* Redaksjonen (2015, 29. januar) «Nekrolog: Sigurd Haugen», *Aftenposten*. Hentet den 30. august 2020 fra <https://www.aftenposten.no/norge/i/jPglo/nekrolog-sigurd-haugen>

Intervju med Sigurd Haugen: Nesodden, torsdag 9. oktober 2014

<i>Tolvskillingsoperaen og Nikkerne</i>	1
<i>Pendlerne og arkitektstudier</i>	2
<i>Brecht</i>	4
<i>Teatersang og teaterskolen</i>	4
<i>Politisering</i>	6
<i>Jenteloven</i>	7
<i>Plateinnspillinger og sangprogram</i>	8
<i>Den blå hatten</i>	8
<i>Nikkerne</i>	8
<i>Om overgangen fra Brinchmann til Maurstad</i>	8
<i>Teaterhøgskolen</i>	9

Haugen var teatermusiker, pianist og kapellmester ved Nationaltheatret fra 1969 til 1986. Han var med på alle de oppsøkende teaterprosjektene som musiker, men var mest involvert med *Pendlerne* da han hadde mye å komme med på dette feltet gjennom sin arkitektutdanning, hvor han hadde vært med på å undersøke bosettingsmønsteret i Norge. Intervjuet startet med at jeg satte på dokumentarfilmen; Oppsøkende Teater, hvor det bl.a. vises utdrag fra Hålogaland Teaters forestilling *Det e her æ høre tel* og Nationaltheatrets Vestlands-turné med *Pendlerne*, samt intervju med skuespillerne og instruktøren av stykkene, som forklarer hva som gjør oppsøkende teater spesielt.



Tolvskillingsoperaen og Nikkerne

Sigurd:

Jeg var med å utvikle det mest kjente stykket av Brecht og Kurt Weill sammen med Hålogaland Teater.

Anna: Tolvskillingsoperaen?

Sigurd: Ja.

[Vi ser på en NRK-dokumentar i lag, som heter Oppsøkende Teater].

Sigurd: Det var en veldig venstreradikal bevegelse på den tiden, særlig det oppsøkende teateret. Der ser vi Klaus Hagerup. Klaus og jeg var med på å lage noe på TV, som het *Nikkerne*, det gikk en gang i uka på NRK. Det var noe seinere, på 80-tallet.

Anna: Var *Nikkerne* barne-TV?

Sigurd: Det var for voksne, det var en slags revy over det som hadde skjedd i nyhetene den siste måneden, noe av det mest «ramsalte» politiske som var på tv den gang.¹

Det oppsøkende teateret oppstod på Nationaltheatret, de stykkene som var mest kjente var *Svartkatten*, *Pendlerne* og *Jenteloven*. Og alle de tre stykkene spilte vi sånn ca. over 100 forestillinger på hver, ja *Pendlerne* tror jeg vi spilte 113 ganger.

[Vi ser videre på filmen og Sigurd stopper filmen der han har noe mer å meddele, han stopper den ved intervjuet med teatersjefen Arild Brinchmann].²

Sigurd: Brinchmann snakker her om definisjoner på politisk teater. Det helt spesielle med det oppsøkende teateret var at det var tredelt. Først kom vi kjørende med en folkevognbuss med dekorasjonene på taket. Det var inspisienten, Truls Kwetzinsky som hadde ansvaret for å sette sammen scenografien på *Pendlerne*, *Jenteloven* og *Svartkatten*. Vi stuet full en folkevognbuss med musikere, skuespillere, og som jeg sa, dekorasjonene på taket. Så ble forestillingen spilt, gjerne i revyform, små scener/sketsjer med viser innimellom. Del tre var diskusjonen etterpå. Der var det politiske mer uttalt.

Pendlerne og arkitektstudier

Sigurd: Av alle sånne små tilfældigheter, så jeg traff Truls Kwetzinsky på gata, en dag, og da sa jeg at jeg drev med en oppgave på Arkitektthøgskolen om bosettingsmønsteret i Norge. Truls sa at: «Det var jo merkelig, for vi trenger en trekkspiller, vi skal starte nå med et stykke som har arbeidstittelen *Pendlerne*».³

Anna: Hvordan kjente du Truls?

Sigurd: Jeg hadde jobbet på Nationaltheatret (heretter NT) før det oppsøkende teateret, og startet der som teatermusiker.

Anna: Kunne du spille trekkspill da?

Sigurd: Nei! Men så sa jeg at det hørtes midt i blinken ut for meg. Og dermed ventet jeg med å ta arkitektutdannelsen. Også lærte jeg meg å spille trekkspill på kort tid. Slik kom jeg da altså med i *Pendlerne*, hvor hovedforfatter var Arnljot Eggen.

[Vi ser mer på filmen og Sigurd begynner å kommentere Kjell Kjærs stemme, der han spiller en «meteorolog» i stykket *Pendlerne*, som melder bosettingsmønsteret i Norge].

Sigurd: Veldig jålete stemme for å være en venstreradikal! Der [viser til filmen] ser du en del av scenografien, den var delt i tre deler som på den ene siden danner bildet av en brakkeby. Det var behov for en del fikse løsninger. Du kan jo tenke deg at når alt skulle på taket av bussen måtte vi finne på flere gode løsninger.

Jeg vil bare nevne det, at når jeg sier at Arnljot var hovedforfatter, for han var jo forfatter og brukte prosessen med produksjonen *Pendlerne* som en del av sitt forfatterskap. Men vi var også med. Vi satt

¹ Henrik Scheele og Terje Nordby og Klaus Hagerup var involvert, Sigurd var komponist/pianisten i programmet.

² Arild Brinchmann var sjef ved Nationaltheatret fra 1.9.1967 til 15.8.1978

³ Et teaterstykke som nettopp handlet om bosettingsmønsteret i Norge.

rundt et bord og var idémakere. Det var en veldig trening i å arbeide demokratisk. Men Arnljot var lyriker også. Han hadde ansvaret for alle sangene i *Pendlerne*, unntatt en. Nemlig *Pendlervisa*, som det var en bussjåfør som var lokal lyriker fra Nord-Odalen som skrev. Han kjørte pendlerruta mellom Nord-Odalen og Oslo. Denne sangen ble så populær at den endte opp på Norsktoppen.

Anna: Var bussjåføren en del av produksjonen?

Sigurd: Nei. Vi møtte ham i løpet av prosessen, for vi tok utgangspunkt i pendlerne fra Nord-Odalen. Dette kunne vi gjøre fordi Brinchmann og NT leide et hus i Nord-Odalen der vi kunne arbeide, og A. E. kunne dra opp dit og skrive.

Forresten, de skuespillerne som lagde stykket og spilte stykket, de måtte også sette seg inn i statistikk. NT leide inn en fra Nord-Odalens Tidene til å hjelpe oss med statistikken og lokalkunnskap.

Anna: Så det var altså et grundig researchopplegg til produksjonen av *Pendlerne*?

Sigurd: Ja. Det var pussig, men det sammenfalt jo så veldig med det jeg studerte på Arkitekthøgskolen. Det var mange venstreradikale på Arkitekthøgskolen den gangen. Du kan dele arkitektutdanningen i to deler: i plan og i bygg.⁴ De fleste tenker jo på tegninger av bygninger når de tenker på arkitekter. Men vi som valgte å studere plan, vi så jo på bosettingsmønsteret i Norge, av slikt blir det jo et ganske politisk miljø. Til forskjell fra de 10-15 foregående årene, da handlet utdanningen på planavdelingen om mindre områdeplaner, men vi i vårt kull gikk ganske langt i å definere plan som et politisk prosjekt.⁵ Vi fant inspirasjon fra Frankrike og det som skjedde der med studentopptøyene i mai 1968, og derfra utbredde politiseringen seg ...

Anna: Reiste du selv til Frankrike?

Sigurd: Nei, men politiseringen spredte seg fra Frankrike og utover Europa, og vi fulgte med på det som skjedde.

[vi ser videre på filmen]

Sigurd: Der er Janken Varden, han satte opp og instruerte *Pendlerne*. Han var veldig sentral på NT, i forbindelse med det oppsøkende teateret. Han var en del av den radikale «rørsla».

Anna: Ble du først med på det oppsøkende teateret med *Pendlerne*?

Sigurd: Nei, jeg var på teateret fra før, jeg var også med på *Svartkatten*, så *Pendlerne* og *Jenteloven*. *Et Spill om Pugg* var sett på som barneteater, og var ikke så radikalt som det oppsøkende teateret som kom etterpå. Stein Winge kom også med i det oppsøkende teateret, han var med en del på *Pendlerne*.⁶

⁴ Jan Carlsen, som satt i Profil-redaksjonen 1967-70, var arkitekt av yrke, og ble ansatt på Arkitekthøgskolen som lærer på plan avdelingen i 1970. Ifølge Jahn Thon i boken: Tidsskriftenes forståelsesformer: profil og profilister 1959-1989, så var Carlsen ikke alene fornøyd med å være arkitekt, han mente at «drømmen omfattet også kulturarbeid og diktning». (Thon, 1995:118)

⁵ I intervju med Liv Aakvik fra Tramteatret kom det frem at Terje Nordbye var fra Nord-Odalen, og også hadde deltatt i prosessen med *Pendlerne*, med informasjon. Dessuten reiste både Liv og Terje til Nord-Odalen til premieren på *Pendlerne*.

⁶ Stein Winge tok over som regissør på *Pendlerne* rett før premieren, for da skulle Varden over i Fjernsynsteatret.

[Sigurd ser Liv Thorsen på filmen og kommenterer]: Liv Thorsen var sammen med Kjell Askildsen. Han var også blant de venstreradikale forfatterne, han var kjent for sin ordknappe stil.

[Kommentar til Kjell Kjær]: Han er bror til Anders Kjær som var ganske kjent venstreradikal billedkunstner.⁷

Forresten, der sitter jeg [han peker på at han sitter bak skulderen til Kjell Kjær i et opptak hvor alle medlemmene i Pendler-gruppa er tilstede og kommenterer hva det oppsøkende teateret er til en journalist]. Og der er Randi Koch og Lars Andreas Larssen, han var med i både *Pendlerne* og *Jenteloven*.

Brecht

Sigurd: Den sangen som Helge Jordal synger, kjenner du den?

Anna: Nei.

Sigurd: Det var *Minne om Maria A*, av Brecht.⁸
[Helge sitter og synger denne mens Sigurd akkompagnerer på turnébussen].⁹

Moren av Brecht var jeg også med på. Jeg hadde over lang tid vært kapellmester på National. Jeg spilte sammen med skuespiller Tore Segelcke, en av de få kvinner som het Tore.¹⁰

Teatersang og teaterskolen

Anna: Du fortsatte da etter det oppsøkende teateret med *Pendlerne* og *Jenteloven* som kapellmester på Nationalteatret?

Sigurd: Ja, men da måtte jeg velge.

Anna: Og hva valgte du?

Sigurd: Da ble jeg høgskolelektor ved Statens Teaterhøgskole. Der var jeg i 14 år. Jeg måtte jeg velge mellom dét, og det å være kapellmester på National.

Det forhindret ikke at jeg spilte mye på National etter den oppsøkende perioden, og før, men skulle jeg velge, og ting kolliderte, så måtte jeg ta Teaterhøgskolen.¹¹

⁷ Anders Kjær var blant annet medlem av GRAS-gruppa.

⁸ Oversatt av Georg Johannesen til norsk, i boken *100 Dikt* (1968)

⁹ I opptaket forteller Lars A. Larssen at deres stykker, selv om de kan kalles politiske, ikke er like «ramsalte» i sin samfunnskritikk som eksempelvis *Moren* av Bertolt Brecht.

¹⁰ Tore Segelcke spilte hovedrollen som *Moren* i stykket på National i 1972.

¹¹ Det var tydelig at embetet på Teaterhøgskolen gikk foran det å være kapellmester på NT, dette kan skyldes flere ting, men en grunn kan være personkonflikter. Sigurd antydte seinere at han ikke var så begeistret for Toralv Maurstad, som ble teatersjefen på Nationalteatret etter Arild Brinchmann.

Anna: Men da du var på Teaterhøgskolen, hva underviste du i da?

Sigurd: Sang, teatersang. Jeg var veldig opptatt, det kan du godt skrive, at jeg har vært veldig fascinert av Finn Ludt som betydde mye for meg musikalsk. Han har betydd veldig mye for meg, for han var både musikalsk konsulent på Nationaltheatret og komponist for *Pendlerne* og *Jenteloven*.¹² Mens på den første av de tre, *Svartkatten*, var det Egil Kapstad, en jazzpianist, som var komponisten.¹³

Sigurd: [Kommenterer på dokumentaren, som viser noen pendlerne som sitter i en brakke og snakker med bl.a. Arnljot Eggen]. Der ser vi bekjente fra oppi Nord-Odal. Vi fikk jo en haug med bekjente i Nord-Odalen.

Anna: Hvorfor valgte dere Nord-Odalen som utgangspunkt for stykket *Pendlerne*?

Sigurd: Litt tilfeldig, men det var en veldig stor pendlerkommune til Oslo.

Anna: Var det brakkebyer i Nord-Odalen?

Sigurd: Nei, de lå på Lambertseter, eller gud veit, altså spredt, gjerne litt i utkanten av Oslo. Da vi dro på turné, lå vanligvis våre spillesteder inntil ti mil fra Oslo, fra Nationaltheatret. Så hendte det at vi dro på noen lenger turneer, sånn som her [viser til bussen på filmen], at vi leide en stor buss. Den er jo dobbelt så stor som en folkevognbuss som de vanligvis dro ut med. Så det var jo rein camping ... Det var jo luksus.

Anna: [Humrer]

Sigurd: Men en liten artig detalj, sånn som jeg viste med den tredelte veggen i stad [snakker om scenografien på *Pendlerne*]. Den var liksom bakveggen, som kunne snus på, så på den måten kunne en variere bildet, det var ikke brakkebyer på alle, men det var et av bildene en kunne få da. Her kunne vi hatt mye større scenografi, med tanke på den store bussen de hadde leid inn, det var nå den luksusen. Nå er det tydeligvis fra Vestlandet, hvor vi kjører en egen turné på 20 dager, eller no' sånt. 20 forestillinger.

Anna: Det var altså en forestilling per dag, da?

Sigurd: Ja, det var normalt. Først var det å rigge ned, hente inn scenografi og rekvisitter fra inni bussen og oppe på taket, og skru det hele sammen på scenen. Så var det forestillingen, gjerne i revyform som Janken nevnte, med sanger og sånt no', og tilslutt kom debatten.¹⁴ Jan Hårstad var veldig sentral i debattene, særlig i *Pendlerne*.

Vi var to teatermusikere på de oppsøkende prosjektene, på *Svartkatten* var vi tre. Ellers på *Pendlerne* var vi to, og på *Jenteloven* var vi to. Jeg spilte litt trompet, og Hans Petter spilte trompet, også spilte han fiolin, bass og gitar. Så vi forandret klangfarge ganske mye. På *Pendlerne* spilte jeg trekkspill, mens på *Jenteloven* spilte jeg piano.

¹² Finn Ludt var komponist, pianist og kapellmester ved Nationaltheatret fra 1956-1992, særlig aktiv under Brinchmanns sjefsperiode.

¹³ Ludt har bl.a. tonesatt flere av Alf Prøysens, Erik Byes og Arnljot Eggens dikt.

¹⁴ Janken Varden var regissøren på *Svartkatten* og *Pendlerne*.

Anna: Hva var det som bestemte hvilket instrument dere skulle bruke, var dere med på den bestemmelsen, på et eller annet vis?

Sigurd: Jeg er pianist i utgangspunktet.¹⁵ Lærte meg trekkspill til *Pendlerne*. For å få litt mer sånn folkelig koloritt på forestillingen. Men i utgangspunktet var det gitar og piano da, jeg var pianist, også spilte den andre musikeren gjerne gitar eller bass, det ble som oftest til at han spilte på el-bass, da. Vi varierte så mye vi kunne.

Anna: Hvor mye påvirkning hadde du på selve musikken?

Sigurd: Ganske mye.

Anna: Ja?

Sigurd: Finn Ludt hadde mye respekt for oss musikerne, han lyttet til de ideer som vi kom med. Det var veldig demokratisk. Men Finn Ludt var en veldig bra pianist, en kresen pianist og komponist, så akkurat det han hadde laga av musikk det ville han at skulle låte sånn! Han var helt nådeløs når det gjaldt, eller akkurat på det at han var komponisten. Ikke noe tvil om det. Men hva du kunne få til av variasjon innenfor det, og vi kunne komme med ideer underveis, det var jo som du hørte litt tidligere, så var det sånne små vignetter og signaler, som vi spilte med trompet ...

Anna: Den visen der, hva het den, husker du det?

Sigurd: *Når du blir fløtt på.*

Anna: Og hvem har komponert den?

Sigurd: Det var Finn Ludt, han har alt på *Pendlerne*, som sagt, unntatt *Pendlervisa*. Den ble til en sånn gjennomgangslåt, åpningsvisa og bortimot sluttvisa.

Anna: Og den sangen der Julussa-Jura [*Et rødt flagg*] for den sangen finns i AKP sin sangbok, og synges ofte der. Det som er Rødt nå.

Sigurd: Altså *Et rødt flagg*?

Anna: Ja, *Et Rødt flagg*. Jeg har da vært medlem av Rødt i flere år og ble veldig overrasket når jeg hørte den sangen for jeg visste ikke at den kom fra *Pendlerne*.

Sigurd: Ja, den er derfra. Det var egentlig sluttsangen. Du kan tenke deg, jeg snakket jo om de lange, lange, lange fellesøktene vi hadde for å snekre i hop dette her. Det var egentlig ...Vi ville jo at stykket skulle slutte med *Et rødt flagg*. Da Arild Brinchmann kom og sa at: «Jeg skal være helt ærlig mot dere, - jeg tørr ikke!».

Anna: [Latter, m-mm!]

Sigurd: Ja, det var i grunn modig sagt! [Et understrekende: ha!] Det var i grunn veldig typisk for hvordan det var, det hele ...

¹⁵ Et viktig moment som Sigurd sa som ikke fungerte i forhold til spørsmålet, handlet om det musikalske. Sigurd: «Jeg tror det begynte tidlig, å spille piano, som barn og sånn, det har ligget der hele tiden».

Anna: Så han sa, at han ikke torde, hva skjedde da? Hva ble slutten, da?

Sigurd: Så ble det sånn at vi hadde det som det nest siste nummeret, også runda vi av med litt milde toner fra *Pendlervisa* til slutt.

Anna: [Myk latter] Ja, for det hadde vært en veldig sterk slutt hvis den skulle endt med knyttede never og det hele, ikke sant?

Sigurd: Jo, men egentlig så tenker jeg sånn kunstnerisk sett så er det *Pendlervisa* som binder hele stykket sammen. Men, det hendte jo, at vi var litt vel langt oppe på barrikadene.

Anna: [Latter] Ja!?! Kan du huske dette? Den filmatiseringen?

Sigurd: Det er snart 50 år sida. Det var jo artig å se igjen. Jeg tror vi spilte akkurat *Pendlerne* 113 ganger. Vi lagde en TV-framsyning også.

Anna: Ble hele forestillingen filmatisert?

Sigurd: Ja det ble, det var Fjernsynsteatret som tok over, og lagde en versjon.

Anna: Men når Fjernsynsteatret tok over, vil det si at det ble vist som revy da, med dere i, eller? Ble det vist som tilnærmet film?

Sigurd: Det var tilnærmet en filmatisert forestilling, det var ikke en stor endring i det, vi beholdt samme dekorasjonen.¹⁶

Politisering

Anna: Hva var det som gjorde at du ble politisert, eller radikalisert? Var det noen bestemt hendelse som gjorde det? Eller har du hatt det fra familien?

Sigurd: Ne-eei, jeg har vokst opp i en sånn Arbeiderparti-familie. Men det var en prosess over flere år. Jeg har gått fem år på Arkitekthøgskolen, en utdanning som kunne virke som litt bortkasta tid. Men det synes jeg absolutt ikke, siden arkitektutdannelsen favnet veldig vidt.

Anna: [Ler] Men du tenkte at arkitektutdannelsen var noe du kunne benytte deg av seinere?

Sigurd: Ja, eller, jeg lærte mye om det å lære. Lærte mye sånn, som jeg kunne bruke i musikken. Jeg komponerte ganske mye sjøl. Jeg tror det er viktig å si at det var en prosess over noen år.

Anna: Mange snakker jo om Vietnamkrigen som en utløsende faktor.

¹⁶ Filmversjonen av *Pendlerne* (1974) kan ses på Nrk.no:
<https://tv.nrk.no/serie/fjernsynsteatret/1974/FTEA00000373>

Sigurd: Jeg tror jeg ble veldig fascinert, men jeg var ikke så veldig vandt til å debattere, som det vi så på her, selv om jeg var jo med i debatten, men jeg var ikke en de flittigste, ikke sånn Kjell Kjær, som elsket å høre sin egen stemme.

Anna: [Ler hjertelig] For det var det jeg så, at du satt mer i bakgrunnen, og kanskje at Kjell Kjær tok litt vel mye plass, i sånn type settinger?

Sigurd: Ja. Men du kan se det på det slik, at jeg fikk jo ganske mye trening på måten vi jobba på, for jeg er ikke så veldig vant til å prate i store forsamlinger, egentlig. Men å prate sånn i en gruppe på femten, var mer overkommelig. Selv om jeg pratet en del, er det klart at de som har stått på scenen og var vant til å prate, i over en times tid i løpet av en forestilling, de var flinkere til det enn jeg.

Jenteloven

Sigurd: Det som skilte seg ut, la meg hoppe nå til *Jenteloven*. Navnet til den forestillingen er inspirert av den danske Janteloven, hva heter han for noe igjen?

Sykepleier: [En hjemmesykepleier som har kommet for å se til Sigurd bryter inn]: Aksel Sandemose.

Sigurd: Ja, i hvert fall, det er en lek med det ordet, da. Det var en av de sangene som heter *Jenteloven*. Janteloven går jo slik: «Du må ikke tro du er noe, må ikke tro at du er bedre enn noen andre», ja mye sånt, småborgerlig mentalitet.

Skuespillerne i *Jenteloven* var Frøydis Armand, Anne Marie Ottersen, Katja Medbøe, så var Lars Andreas med, og Nils Ole Oftebro. Det var ikke en bestemt gruppe gjennom alle tre stykkene i det oppsøkende teateret, men det var veldig mye de samme skuespillerne som gikk igjen. Vi hadde noen utskiftninger, sånn som Nils Ole Oftebro som var med 50 forestillinger av *Pendlerne*. Mens de tre jentene var veldig sentrale, og står på en måte som forfattere i *Jenteloven*. De har altså ikke noen som hadde regien, eller vent; det var vel hun Anja Breien, hun som lagde de tre *Hustruene*-filmene.

Anna: Ja, nettopp. Så det var altså Katja Medbøe, Anne Marie Ottersen og Frøydis Armand som var forfatterne av *Jenteloven*?

Sigurd: Ja. Det kan du si. I større grad enn de mennene som var med, de var litt mer bifigurer, det lå litt i opplegget og, det.

Anna: Men hvordan kom Anja Breien med i det?

Sigurd: Ja, det er riktig, hun var som Janken var, hun var instruktør. Jeg har riktig navn, har jeg ikke det? Hun som lagde de tre *Hustruen*-filmene?¹⁷

¹⁷ I artikkelen «Hustruer» av Sissen Hoffengh fra Dagsavisen intervjues Anja Breien, og hun viser til at det var en kobling mellom teaterstykker *Jenteloven* og *Hustruene*-filmene: «Anja Breien fikk ideen til «Hustruer» etter at hun hadde vært med å sette opp et teaterstykke om streikende kvinnelige renholdsarbeidere, med tittelen «Jenteloven», på Nationalteatret i 1973. Hun var blitt kjent med skuespillerne Anne Marie Ottersen, Frøydis Armand og Katja Medbøe og alle var grepet av den pågående feministdebatten». Hoffengh, S., (2015, 7. mars) «Hustruer». [Reportasje] Dagsavisen.no. Hentet den 26. mai 2020 fra: <https://www.dagsavisen.no/helg-nye-inntrykk/reportasjer/hustruer-1.320604>

Plateinnspillinger og sangprogram

Sigurd: Det ble laget plater av alle tre forestillingene. De solgte vi en del av, i løpet av [retter seg selv] ja, etter forestillingene, gjerne. Og forestillingene trakk jo mye folk. Vi opptrådte veldig mange steder, sånn som Studentersamfunnet med sanger, det var mye som egnet seg, der de ikke hadde anledning til å ha noe forestilling og sånn, da, opptrådte vi bare med noen sanger.

Anna: Og var det da i forkant av en diskusjon eller noe sånt?

Sigurd: Ja gjerne, som på Chateau Neuf. Av det som skjedde på en hel kveld, så var det vårt musikkinnslag som ble det kunstneriske innslaget. Det kunne være en 20-30 minutter med sanger. Og, siden Helge var veldig glad i å synge, så vi lagde vi, Helge Jordal og jeg, noen sammensatte greier, noe fra teaterstykkene og noen andre av de sangene som vi hadde sunget i bussen.

Anna: Så da var dere kjente personer som kunne benyttes i en debatt, eller noe som kunne tas opp, eller en eller annen aksjon skulle settes i gang, og dere kunne da komme og ha et innslag, var det sånn? På Chateau Neuf, for eksempel.

Sigurd: Ja, jeg bare kom på det nå, for der var det jo stadig noe som skjedde. Så passa det støtt med noe fra det oppsøkende teateret.

Den blå hatten

Sigurd: [Sigurd tar på seg en blå hatt med en note på]. Denne hadde jeg på meg bestandig, inne og ute. Det ble vel kanskje litt vel mye ...

Anna: [Svak latter]

Sigurd: Men jeg hadde den nesten alltid på når jeg opptrådte.

Anna: Skal vi ta et bilde? [Jeg tar frem telefonen og tar bildet som er vist i dokumentet].

Nikkerne

Sigurd: Jeg nevnte jo *Nikkerne*.¹⁸

Det var noe annet, da, men jeg liker den formen satirisk månedsrevy, og at Klaus Hagerup var med. Og, jeg likte at det var gruppearbeid, hvor vi jobbet veldig raskt fram mot et resultat [tenker seg om]. Ja, til forskjell fra til når vi jobbet på Nationalteatret. Det var ikke bare, det må jo *sies*, det å produsere fulle forestillinger, vi brukte jo et år! Det er noe annet å komme til en leseprøve med ferdigtrykt manus, og [kort latter] «sånn og sånn». Vi starta jo på skrætsj hver gang.

Om overgangen fra Brinchmann til Maurstad

¹⁸ *Nikkerne* var produsert av Fjernsynsteatret i perioden mellom 1984-1985. Klaus Hagerup og Terje Nordbye (som var medlem av Tramteateret) skrev tekstene og Henrik Scheele fremførte tekstene/sketsjene, mens Sigurd haugen spilte piano.

Anna: Ja, så dere brukte altså et år på hver forestilling? Men dere begynte altså med *Et stykke om pugg*?

Sigurd: Ja.

Anna: Hadde dere noen flere, mindre forestillinger enn de allerede nevnte? Utover disse små opptredende med sangnummer?

Sigurd: Nei, det ble med det. En kan vel si at det politiske, på en måte rusta; at det dabba litt av utover 70-åra. Så kom etter hvert Torolv Maurstad, du kan jo tenke deg sjøl, at han ikke var noen forkjemper for det oppsøkende teateret!

Anna: [Bekrefter med kort latter] Nettopp, så han la litt lokk på, i hvert fall midlene fra Nationalteatret?

Sigurd: Ja, det døde ut med Brinchmann. Du kan si at hele den gjengen, Lars Andreas, Helge, spredte seg. Jeg kan jo nevne at det oppsøkende teater var Brinchmanns *øyensten*. Bare å tenke på at Brinchmann tillot oss å leie et hus i Nord-Odalen, det var ganske ekstravagant.

Anna: Ja, så Brinchmann investerte i at dette skulle bli bra, da?

Sigurd: Ja, han hadde jo andre produksjoner på National *og*, selvfølgelig. Men akkurat det oppsøkende teater var noe han brant for, noe han ville bli husket for. Jeg lurer på hvordan det hadde vært hvis Brinchmann hadde fortsatt, og hvis ikke Maurstad hadde kommet. Maurstad var for meg en person jeg setter *lite høyt*.

Anna: [Høyt latterutbrudd]

Sigurd: Hvis det er noe som heter det? Jeg har jo jobba med mange, med Wenche Foss, og Henki Kolstad, Per Aabel, jeg har jobba med hele den eldre garden på National, men den væremåten til Maurstad ... Selv om Wenche Foss og de andre jeg nevnte, stod langt fra det oppsøkende teateret, var de allikevel fine mennesker.

Anna: Da ble det vel tilbake til gamle tralten når Maurstad tok over, da? Eller var det noe mer barneteater eller oppsøkende teater, men mindre politisk?

Sigurd: Ja, jeg har jo vært med på en del Thorbjørn Egner og sånt no, da. *Folk og Røvere*, og den slags.

Anna: Det er vel kanskje litt mindre spenstig enn *Et spill om pugg*, for å si det sånn?

Sigurd: Ja, men som vi var inne på. At det å spille for barn er ikke nødvendigvis så veldig venstreradikalt, for å si det sånn.

Teaterhøgskolen

Anna: Var det Maurstad som gjorde at du trakk deg mer og mer ut av Nationalteatret og begynte på Teaterskolen?

Sigurd: Det var vel mer det at jeg traff Finn Ludt, på National, også overtok jeg en del av hans timer på Teaterhøgskolen. Finn Ludt var også en type venstreradikaler, men av en eldre generasjon.

Anna: Jeg må jo bare takke for at jeg har fått muligheten til å snakke med deg. Jeg har fått veldig mange fine innspill, navn og en ny forståelse av ting.

Sigurd: Ja, jeg tenkte på det før du kom, det er vel ikke så mange som har så mye kjennskap, tror jeg, nå lengre til det oppsøkende teateret?

7.4.2 Helge Jordal

Helge Jordal (f. 1946 -) har en mangfoldig karriere som skuespiller ved norske institusjonsteatre så vel som i frie grupper og i ulike film- og TV-produksjoner (både i Norge og i Sverige).

Jordal er oppvokst i en arbeiderfamilie og levde sine barneår i et arbeiderstrøk i Bergen (Jonsvollskvarteret og på Nordnes). Som ungdom flyttet han til Fridalen og begynte på Fana Gymnas. Der ble han særlig engasjert i Fana skoleteater.

Jordal studerte ved Statens Teaterhøgskole i årene 1968-1971. Han arbeidet ved Nationaltheatret i årene 1972-1977, hvor han umiddelbart ble trukket inn i arbeidet med det oppsøkende teatret (under produksjonen med *Pendlerne*). Etter hvert fikk han også roller i produksjoner på hovedscenen. Her trekkes særlig rollen som Stanley Kowalski i *En sporvogn til begjær* av Tennessee Williams frem som avgjørende for Jordals videre skuespillerkarriere både ved institusjonsteatrene, men også i film- og TV-bransjen. Jordal fikk mange oppdrag for NRK – i underholdningsavdelingen, Fjernsynsteatret og Barne- og Ungdomsavdelingen. I tillegg var han regissør og instruktør for det frittstående Pirat-teateret. Jordal søkte om permisjon fra Nationaltheatret i årene 1977-1981, for å arbeide ved Hålogaland Teater, hvor han var medvirkende som skuespiller, samt i driften av teatret gjennom allmannastyret.³⁶

³⁶ Informasjonen til den biografiske teksten om Helge Jordal har jeg hentet fra vår samtale den 19. desember 2014 of fra følgende artikler i Store norske leksikon:

Hoemsnes, Tone: Helge Jordal i Norsk biografisk leksikon på snl.no. Hentet 30. august 2020 fra https://nbl.snl.no/Helge_Jordal

Helge Jordal i Store norske leksikon på snl.no. Hentet 30. august 2020 fra https://snl.no/Helge_Jordal

Intervju med Helge Jordal

Intervjuet fant sted på kafé Pingvinen i Bergen den 19. Desember, 2014.

I tillegg til transkripsjonen av samtalen har Helge Jordal kommet med flere innspill til teksten, som han leverte den 27. mai 2015.

Innhold

Intervju med Helge Jordal	1
<i>Pendlerne</i>	2
<i>De første teaterarbeidere fra arbeiderklassen og distriktene</i>	2
<i>Unge mot gamle i 68'</i>	2
<i>Teaterskolen – elev og studentopprør</i>	3
<i>Seksuell frigjøring</i>	4
<i>Piratteatret – Kamp om ungdomsklubber og «Et sted å være ...»</i>	4
<i>Arbeidskonflikter mellom ansatte og ledelse, under Toralf Maurstads sjefsperiode</i>	5
<i>Musikken og Sigurd Haugen</i>	6
<i>Politisk oppvåkning</i>	6
<i>Oppvekst</i>	7
<i>En politisk oppvåkning hjemmefra?</i>	8
<i>En generasjon av skuespillerne fra distriktene</i>	9
<i>De «pene damers» opprør</i>	10
<i>Linken mellom det politiske teatret og akp-ml</i>	10
<i>De politiske teatergruppene i Norden</i>	12
<i>Svartkatten</i>	13
<i>Politisk teater og underholdning</i>	14
<i>Fria Pro sin innflytelse på det politiske teatret/musikk i Norge</i>	15
<i>Kulturkræsje og klassereise</i>	15
<i>Jenteloven</i>	15
<i>Nationaltheatrets oppsøkende teater ble plukket ifra hverandre</i>	16
<i>Fria Proteatrens brudd med institusjonen i Sverige</i>	16
<i>Hålogaland Teater</i>	17
<i>Organisering med kontaktnettverk i Nord-Norge</i>	18
<i>Flat struktur i HT</i>	18
<i>Den Kaukasiske Krittringen</i>	18
<i>HT-formen?</i>	19
<i>Per Gynt og Vi betaler ikkje, vi betaler ikkje – Frode Rasmussen</i>	19
<i>Førstereis</i>	20
<i>Hvor rett vi tar</i>	20
<i>Fo på Trøndelag Teater, politisk satire som ikke treffer blink, og om dårskapen</i>	21
<i>Lukács-Brecht og Penka</i>	21
<i>Brecht a' la Giselda May</i>	22
<i>Helge skrev en scene i Pendlerne. Scenen om brakkeboernes kår, telefon til sykehuset.</i>	22
<i>Slåsskamp på LO-konferansen på Sauda.</i>	23
<i>«Tilbake til Haifa»</i>	24

Pendlerne

Helge: Pendlerne var politikk, men ikke partipolitisk. Utenom muligens i sangen «Et rødt flagg har vaiet før i vår grend», da gikk sjefen Arild Brinchmann «bananas».

Anna: [ler]

Helge: [...] Der satt direktøren, for sjefen var på en eller annen reise. Direktøren var en mann som ikke hadde noe særlig teatererfaring, han ble sittende i salen mens vi skulle prøve ferdig slutten på stykket, som var tenkt å skulle avsluttes med nettopp sangen «Et Rødt Flagg». For ledelsen ville kontrollere at stykket ikke skulle bli *for* revolusjonært.

Anna: Husker du hvem direktøren var?

Helge: Ja, men jeg husker ikke navnet i farten. Han var jo en søt mann han, så det var'kkje nokke farlig med han. Jeg tror ikke de var så redde for politikken i seg sjøl, men jeg tror de var redde for jobbene sine, og konsekvensene for Nationaltheatret.

Kommentar av 27/5-15: Vi laget *Pendlerne* sammen med arbeidsfolk som bodde i distriktene rundt Oslo og som måtte reise hver dag, eller bo på brakker på arbeidsplassen i Oslo. Teatersjefen velsignet arbeidet vårt, men han ble nervøs da stykkene endte med 1. mai og med sangen «Et Rødt Flagg»! Det var arbeiderne sjøl som styrte innholdet, men Nationaltheatrets sjef var redd for splittelse og injurier, så han forlangte at vi modererte oss. Til og med direktøren kom innom.

Helge: Finn Jord, husker du han?

Han var en stor kulturpersonlighet. Jeg tror han er i live ennå, han skrev en bok. En veldig klok mann. Han var anmelder i Aftenposten, den gangen, når *Pendlerne* hadde premiere. Så skrev han en veldig flott anmeldelse, han skrev at «han måtte innrømme at det var veldig godt teater, veldig gøyalt og veldig flott fremstilt, om politikken og om utviklingen og sånt». Men tilslutt så skrev han: «Men det skulle aldri vært spilt på *Nationaltheatret* [!]» – skjønner du?

Anna: Ja!

De første teaterarbeidere fra arbeiderklassen og distriktene

Helge: Da gikk det opp for meg at på Nationaltheatret skal det lages kunst som er hevet over virkeligheten, eller hevet over *vår* virkelighet! Vi var jo den første generasjonen teaterarbeidere som kom fra distriktene, og ikke hadde bakgrunn fra urbane eller intellektuelle miljøer. Veldig mange av oss kom samtidig, så vi ville jo «spelle» for de folkene der vi kom fra, for å si det sånn. Så det var en slags motsetning inne på Nationaltheatret. For eksempel på julefestene var det slåssing, ja, fullt kaos.

[Helge ler hjertelig]

Unge mot gamle i 68'

Helge: Ja "gamlingene", de var verst. Vi sa: Nei til salg av Norge, og "vi må slåss for vår selvråderett". De som var galest, var de som slåss for Norge under krigen. Som den gang hadde ofret noe. De fikk vel dårlig samvittighet, eller noe sånt. Så det var en interessant tid, det der.

Helge: Det var noe med at, etter krigen gikk alle kreftene sammen: «No skal vi bygge landet!». Mens før krigen var det jo ganske tøft, både for arbeiderbevegelsen, og for kommunistene. Jeg var jo bare barnet etter krigen, men jeg forstod det sånn at alle hadde gått inn for det å bygge landet. Dette førte til en borgerliggjøring av Norge.

Også kom den nye venstre-politiseringen, som begynte med Vietnamkrigen.

Den Vietnamkrigen stakk hull på mye. Den troen vi hadde på Amerika: Drømmen om ens egen lykkes smed, og at med to hender kan du gjøre mye. Men så begynte vi å stille spørsmål ved hva skulle de i Indokina å gjøre?

Vi var jo hippier, det var «peace and love», vi satt i parken og lot håret vokse. Du kan jo si at vårt opprør mot borgerligheten var ganske søtt.

Teaterskolen – elev og studentopprør

Anna: Hvor gammel var du da du begynte på teaterskolen?

Helge: Jeg husker ikke, om lag 22-23. Ja, jeg begynte i 1968. Skolen varte i fire år den gangen. Først var det to år, også ble vi fordelt på teatrene rundt om i landet i det tredje året. Så kom vi tilbake til skolen i det fjerde året. Teaterhøyskolen heter det nå, men det het teaterskolen den gang.

Kullet før oss hadde satt i gang et opprør ved teaterskolen. Vi fortsatte det de hadde begynt på ...Vi snudde opp ned på skolen. Vi forlangte medbestemmelsesrett i undervisningen, sånn som de gjorde i Paris. Og lærerne ble skjelve i knærne, og gav etter. Så sterke var vi!

Det var snakk om å avsette lærerne. Det var «ville» diskusjoner med lærerne, og med ledelsen. Men, det som var flott med dette var det vi lærte om oss sjøl. Jeg ble sjokka over meg sjøl; «Ka faen e det vi gjør?».

Norge før var veldig annerledes enn nå. Det var aldri nokken ute etter klokken elleve, da var det helt stille.

Anna: Så da lagde dere opprør! Men hørte dere om andre som gjorde opprør andre plasser også?

Helge: Ja, det var et elevopprør som var parallelt med andre elevinstitusjoner. På universitetene holdt de også på. Det begynte med det som skjedde i Paris. Vi leste om det i avisene, og i tidsskrifter. Det var mange tidsskrifter den gang. Også skjedde det på universitetet, det var jo mye bråk. Så begynte jentene også, det var kanskje litt seinere. Da jeg var i Trondheim, i praksisåret mitt. Det var i 1970-71, og der var det arkitekter og folk på høyskolen. Og alle var veldig politisk engasjerte, og alle var veldig på hugget. Studentersamfunnet kokte hele tiden. Jeg jobbet med Studentteateret i Trondheim, vi jobbet med teater og med solidaritetskonserter. Vi møtte Hula Bandoola Band, de kom på gjestespill. Jeg husker ikke lenger alle solidaritetskonserterne, og hvem det ble spilt for.

Helge: [ler hjertelig].

Og det var mange solidaritetskonserter, så det var ikke penger å hente, det var bare arbeid. Men det var jo fantastisk, for du møtte jo folk fra hele Norden. Jeg var jo i Danmark seinere, jeg var aktiv i Palestina Komiteen. Og vi var i Sverige, og svenskene kom her, til Norge. Så det var en helt utrolig tid, det var fyr i alle.

Seksuell frigjøring

Helge: Dette er noe folk ikke snakker om lengre, og det var den seksuelle frigjøringen, som er blitt veldig tabubelagt! Før aids kom var det faktisk en ganske skjønn bevegelse, en frigjøringsprosess. Og jentene var uredde ... Det var ikke det at en skulle gå til køys hele tiden, men det var en uredhet ... Nå er det blitt kjempeskummelt! Det var en sånn holdning, at det var liksom ikke farlig, det var fantastisk!

Helge: [snakker med stor entusiasme] Det var helt naturlig. I dag er jeg livredd for å si, eller trø, feil.

Anna: Apropos frigjøring, var du med på produksjonen *Hår*, her i Bergen?

Helge: Nei, da gikk jeg i andre klasse på teaterskolen.

Anna: Er det noen bestemte produksjoner du kan huske godt?

Helge: Arne Aas hadde nettopp begynt som teatersjef, og han var jo ikke så veldig langt ute på venstresiden. Repertoaret hadde han lagt, så vi spilte *Kardemomme by*.¹

Helge: [Ier en innforstått latter som kan indikere at *Kardemommeby* ikke er sett på som et veldig radikalt stykke] Det var mitt første møte med politimester Bastian!

Anna: Var du i Trondheim når Erik Pierstorff var teatersjef?

Helge: Nei, Erik Pierstorff gikk av som teatersjef året før.

Anna: Ja nettopp. Så kom du tilbake til Oslo igjen?

Helge: Ja, da var det ett år på skole igjen.

Anna: Og så ...?

Piratteatret – Kamp om ungdomsklubber og «Et sted å være ...»

Helge: Utenom teaterskolens siste år, jobbet jeg med Piratteatret. Vi laget teater med ungdommer. Dette var samtidig med Tramteatret, de kom jo ut fra studentmiljøet.

Vi jobbet parallelt med dem, og hadde masse kontakt med dem. Men, de skulle syngre hele tiden [!]

Vi hadde kontakt med ungdomsklubber. Det var tøffe forhold i en del av bydelene i Oslo, og det var kamp om disse ungdomsklubbene og steder for ungdommer å være. Og i den kampen var vi på ungdommens side. Lenge var vi de eneste som var velkommen i ungdomsklubbene. Vi samarbeidet, diskuterte og laget stykker sammen med dem. Vi laget to stykker. Det ene ble innspilt på tv.

Anna: Husker du titlene?

¹ Arne Aas var teatersjef ved Trøndelag Teater i årene 1970-1973. *Arne Aas i Store norske leksikon på snl.no*. Hentet 10. august 2020 fra https://snl.no/Arne_Aas

Helge: Den første het noe med *Trivselstoppen* og det andre het noe så sprøtt som *Folk æ'kke dyr* (1979). Jeg holdt på med Piratteatret utenom teaterskolen, også seinere begynte jeg på Nationaltheatret, helt til jeg reiste til Nord-Norge og Hålogaland Teater (HT) i 1977.²

Anna: Det var såpass seint, ja?

Helge: Ja, da begynte Piratteatret å forandre litt karakter. Det var en del krangler om politiske linjer og sånt. Da sa jeg: «No må dokkar gje' dokkar, vi må lage teater for folk her», så vi kranglet. Men Piratteatret holdt det gående en stund til. Det ble plutselig veldig alvorlig. Plutselig fikk vi en slags makt eller posisjon, og det ble mye krangel om hvilken politisk plattform en skulle stå på.

Anna: Det hardnet seg til da?

Helge: Ja, noen mente at vi skulle ha hardere politiske meninger, og noen mente vi skulle ha mer underholdning og ta opp «deres» virkelighet, selv om ikke alt handlet om politikk, så datt jeg jo ned på den siste linjen da. Men da reiste jeg, så det ble ikke så viktig hva jeg mente. Men på Nationaltheatret, samtidig, var det noen sånne fighter, som jeg antydte med julefestene. Jeg satt i styret en stund, med Jens Christian Hauge. Han «dunket» igjennom styremøtene ...³

Anna: Når var det Toralv Maurstad ble teatersjef på Nationaltheatret?
Det var kanskje litt seinere det?

Helge: Ja, Brinchmann var sjef den første perioden jeg var på Nationaltheatret. Så ble Brinchmann sykemeldt, men før det hadde jeg fått innvilget permisjon av Brinchmann til å reise til Hålogaland Teater [i 1977], og når jeg skulle tilbake etter ett år så hadde Toralf Maurstad overtatt.⁴

Arbeidskonflikter mellom ansatte og ledelse, under Toralf Maurstads sjefsperiode

Helge: Det var mange gode teatersjefer den gang, men det var flest regissører som var reaksjonære.

Anna: Men Toralf Maurstad?

Helge: Ja, det tok jeg som en selvfølge at du visste om. Maurstad sa opp folk fordi de var brei over ræven. Men han var så dum at han skrev det ned. Da ble det jo streik. Men, han vant hver gang!

Arbeidsretten sa, og det gjorde de hver gang, til og med når Kjetil Bang Hansen sa opp skuespillerne og tillitsfolk: «Arbeidsretten kan ikke legge seg opp i teatrets kunstneriske profil!».

² *Piratteatret* var en fri teatergruppe som ble etablert i Oslo i 1972, og holdt på til ca. 1986. Hovedmålet til teatergruppen var å dramatisere tema som var dagsaktuelle for norsk ungdom. Piratteatret i sceneweb.no. Hentet den 10. august 2020 fra <http://www.sceneweb.no/en/organisation/35409/Piratteatret-1972-1-1>

³ Jens Christian Hauge (som særlig var kjent som motstandsmann under andre verdenskrig) ble satt inn som styreformann for Nationaltheatret i 1970. Hauge var innsatt av staten i denne posisjonen, først og fremst for å få orden på teatrets økonomi. Slik Jordal indikerer, var Hauge en streng formann. Ringdal viser også til at Hauge skar ned på den oppsøkende aktiviteten til teateret. Ringdal, N. J. (2000). Nationaltheatrets historie. Oslo: Gyldendal. (s. 426-427)

⁴ Toralv Maurstad var sjef ved Nationaltheatret i perioden 1978-86. *Larsen, Svend Erik Løken; Bikset, Lillian: Toralv Maurstad i Store norske leksikon på snl.no*. Hentet 10. august 2020 fra https://snl.no/Toralv_Maurstad

Teatret, institusjonene er jo statens arbeidsplass. Kan folk bli sagt opp fordi en teatersjef hater trynet på deg? Skuespillerne og teknikerne er ansatt for å gjøre en jobb, og hvis ikke skal en teatersjef løse hvordan ensemblet kan jobbe godt sammen.

Vi trodde vi tilhørte norsk arbeidsliv, vi også. Men det gjør vi ikke, ser det ut til! Folk fikk jo ikke jobbene tilbake.

Men slik var det ikke ved Hålogaland teater, for der hadde vi en felles plattform, vi var ikke redde for å åpne oss når vi skulle lage teater. Mens i dag er det mange nye skuespillere som er redde for å åpne seg. Mens vi hadde en plattform som gjorde at vi kunne krangle uten at det ble personlig. Mens Maurstad kunne ture på: «Jeg liker ikke henne, jeg tenner ikke på henne». Alt blir personlig da.

Musikken og Sigurd Haugen

Anna: Jeg har snakket med Sigurd Haugen.

Helge: Ja! Han var jo viktig i den gjengen. Han var veldig flink. Han samarbeidet mye med Finn Ludt, du vet sikkert hvem Finn Ludt var?

Anna: Ja, jeg har fått vite om han, igjennom Sigurd Haugen.

Helge: En stor komponist, han har laget melodi til flere av Prøysens tekster. De mest sofistikerte låtene er det som regel Ludt som står bak. Han gav alltid stoffet til Sigurd, som arrangerte det.

Anna: Han snakket jo litt om musikken, og det var veldig fint, særlig til *Pendlerne*. Han sa også at dere to reiste ganske myn rundt, og hadde små opptredener og konserter. Sånn på Studentersamfunnet ...

Helge: Det stemmer det. Meg og Sigurd, og av og til Åsmund Fedje.⁵ Vi ble et slags band, jeg, Sigurd og Åsmund, mens vi jobbet i lag på Nationalteatret. Jeg spilte rytmegitar, og Sigurd arrangerte musikken.

Politisk oppvåkning

Helge: Så vi var jo med på masse; solidaritetskonserter og underholdning til allslags møter. Folk prøvde jo å ta tilbake livene sine, for kapitalen bestemte jo mer og mer. Studentene var veldig aktive, men, hva faen gjør studentene nå? De streiker jo for egne boliger og bedre lån, sant! [vi ler sammen] Det var aldri sånn før.

Anna: De streiker ikke en gang for det De er dårlig på det også. Det e fryktelig lite streik på gang.

Helge: Ja det e vittig samfunn vi har fått no.

Anna: Jeg vet ikke hva det var, om det var sånn at 68-bevegelsen var en stor lomme av oppvåkning?

⁵ Helge forklarer at: «Åsmund spilte i *Reim*, et Heavy rockeband sammen med Carl Jørgen Kønig, som har blitt regissør, og Heljar Hagen som dessverre fikk kreft og døde. Hagen spilte B3 orgel og Kønig spilte trommer, og Åsmund Fedje spilte gitar. Etter hvert laget Åsmund masse musikk til teater og krim i radio og sånt».

Helge: I 1968 var det omvendt. Vi sa at det var «*inn* å være *ut!*». Og hvis du var med på spillet, da var du jo helt *ute!* Vi ville forandre på det meste. Og gjøre alt fra grunnen av, på «folks premisser, og ikke på kapitalens premisser».

Oppvekst

Anna: Kommer du opprinnelig fra Jordal?

Helge: Navnet ja, min far sin slekt. Langt tilbake, kom derfra.

Anna: Jeg forstår. Så, hvor i Bergen er du oppvokst?

Helge: Jeg er faktisk født bare tre hundre meter herfra.⁶ Jeg bodde i Jonsvollsgaten 4, rett over gaten var nr. 5; det første stedet i Bergen hvor de solgte prevensjonsmidler. Det var meget spennende å være barn der i den gaten. Vi lekte i Teaterparken. Vi fikk ikke lov til å gå noe særlig lengre ut i byen.

Anna: Hva var det som fikk deg på tanken om å drive med teater?

Helge: Jeg var på teater, to ganger i barndommen. Det var en nabo som var glad i teater, også spurte hun om hun kunne ha med oss, meg og min søster, så fikk hun sett barneforestillinger også. Jeg så den første oppsetningen av *Kardemomme by*, på 1950-tallet. Ellers var det lite kultur i Bergen den gangen.

Helge: [Begyner å fortelle om oppveksten og familien sin, det blir en lang, men spennende digresjon, før han kommer inn på sin interesse for teater igjen].

Så kom denne «bygge-landet-perioden». Min far jobbet på jernbanen, han hadde vært sjømann, under dampen sin tid. Men da Norske Statsbaner (NSB) ekspanderte, gikk han i land og begynte på jernbaneskolen, og begynte å kjøre *tog* istedenfor. Han ble lokomotivfører, og da går du opp i lønn. Å jobbe i «statens jernbane», det var jo aristokratiet dét, for arbeiderbevegelsen. Så da tjente de bra. Dette gjorde at min far og hans venner torde å bygge hus ute mellom Minde og Fjøsanger. Tjue stykker, jernbanefolk, slo seg sammen, også gikk de rundt til bøndene: «Har dokkar noe land, vi vil gjerne bygge?!». Så fikk de kjøpe en bit av Langemarken, som det het i gamledager. Så delte de jorden opp i tjue stykker, også var det dugnad. Det var en fantastisk barndom!

Det var full rulle; kranselag og fest, de voksne var fulle. Det var en slags livsfest. Mens den tidlige barndommen var her i byen; jeg hadde besteforeldre på Nordnes, som hadde vokst opp på to rom og kjøkken. De var tolv stykker som vokste opp der. Besteforeldrene mine hadde mistet alt under Bergensbrannen i 1916. Så jobbet de seg opp igjen, men da tok tyskerne alt fra bestefaren min, igjen, for han hadde ingen assurance. De var veldig ydmyke og skjønne folk, fantastisk å være barn hos mine besteforeldre. Der ute var vi veldig mye. Men i helgene var det full rulle på Nordnes, da var det bønn i bøtta, der var det fyll og slåssing, et hælvetete. Det er ikke til å tro. Så bakgrunnen min var sammensatt, med en barndom fra gatene i Bergen, og en fantastisk ungdomstid ute på Kristiansborg. Da fikk vi naturen og fjellet, der hadde vi en sånn frihet. Så sognet vi til Fana kommunale høiere allmennskole, Fana Gymnas i dag. På folkemunne ble den kalt «skole for bedremanns-barn». Det var nyorganisering av skolekretser, så da kom vi, nybyggerunger fra by'n, sammen med bøndene i Fana, og ungene til noen av de rikeste i landet, redere og grosserer. Mange av dem hadde flyttet ut til Fana fordi det var lavere skatteprosent der.

⁶ Distanzen fra der vi sitter; Pingvinen kafe i Vaskereleven til Jonsvollsgaten.

Anna: Ja, er det ikke derfor det heter Paradis?

Helge: Det kan godt hende.

Anna: At det var et skatteparadis?

Helge: Det var sånn skatteprosent i gamledager. 20% i Bergen og 18% i Fana. Så 2 % mindre der, og hadde du mye penger ... Så alle flyttet utover bygrensen til Fana, og dem gikk jeg på skole med. Nordahl Grieg hadde også gått på den skolen. Det jobbet noen flotte lærere der, genuine kulturfolk, de holdt i gang skoleteateret.

Anna: Ja, var du ikke med på skoleteateret?

Helge: Ja, skoleteateret har holdt på siden, gud vet, Nordahl Grieg sin tid? Nei, lenge før det. Så lærerne ville veldig gjerne at vi skulle drive med det.

På barneskolen, på Minde skole, der var det en lærer som het Ellen Kimmestad, hun satte opp eventyrspill, som jeg ble med på. Hun var veldig flink til å få oss til å samarbeide. Det var et veldig flott miljø på Minde skole. Så teater hadde jeg lyst til å være med på når jeg begynte på Fana. Jeg skulle egentlig gå realskolen, men så var det mer gøy å drive med teater, også lo de av meg, jeg fikk det *til*. Jeg fikk gode karakterer også, særlig i norsk. Når jeg var ferdig med realskolen, sa de «du kan'kkje gå ut no, du må gå gymnaset!». «Ok, jeg kan jo spille teater!». Så jeg gikk på gymnaset fordi jeg kunne spille på skoleteateret.

Kommentar av 27/5-15: Og lærerne engasjerte seg, særlig lektor Nome, som så på skoleteatret som en del av vår dannelse, tror jeg!

Helge: Men vi fra by'n var ganske rampete. Vi gikk på posten, skjønner du, der fikk vi sånne merkelapper som var så populære, til *jul*, der det stod; «må ikke åpnes før julaften»! Og de klistret vi frempå alle bøkene!

[Siste kommentar ler vi begge av].

En politisk oppvåkning hjemmefra?

Anna: Jeg tenker på familien din som reiste opp og bygget kollektivet, de er jo, selv om det ikke er noe sosialistisk i det, så er det jo noe opposisjonelt i *det da*?

Helge: Jada, de var jo, politisk, de var ihuga Arbeiderpartifolk. De mente at vi skal bygge opp dette landet. Jeg husker de diskuterte, de kranglet om hvilken linje de skulle ha, noen hadde helt sikkert vært SV'ere i dag, men kommunistene var de redd for, hvis du var *for* rødt, det var'kkje bra. Jeg husker hvordan jeg følte det når de snakket. De diskuterte hva som var rett å trekke fra på selvangivelsen, og de noterte det hele ned på gråpapirposer, hva som var bra for landet, hva vi måtte gjøre, og hva vi hadde rett til å gjøre. Også hadde de vanvittige diskusjoner i forhold til at vi skulle bygge landet. I dag hadde vi syntes det var kjemperørende. Men, de trodde på *dét*! De sa: «Vi må gjøre jobben, og dokkar skal styre, så skal vi jobbe som bare faen ...».

Kommentar av 27/5-15: Så min far fikk jo litt sjokk da når EEC-kampen kom i gang. Men, han hørte på meg. Han sa ikke så veldig mye. Men han prøvde seg et par ganger. Men jeg hadde blitt så skolert at han holdt munn tilslutt.

Anna: Det ene argumentet etter det andre?

Helge: De va'kkje så flinke til å argumentere, de bare jobbet de, vettu. Særlig nå i etterkant blir en jo ganske glad i de da ...

Kommentar av 27/5-15: Ja, jeg blir ganske ydmyk for det livet de valgte å leve! De jobbet og jobbet! Gjør vi dét, for eksempel?

Nå snakker vi oss kanskje litt vekk. Men de der røttene, kom jo frem!

Anna: Men dette er viktig å få frem, hvor du har røttene dine fra. Er det riktig å si at de fleste teaterarbeiderne, de du jobbet sammen med på *Pendlerne* og Hålogaland Teater, var folk som kom fra litt enklere kår?

En generasjon av skuespillerne fra distriktene

Helge: Det var blandet, men det var veldig mange som kom fra distriktene, det var første generasjonen i litt større målestokk som kom fra «bygda». De norske teatrene ekspanderte da, vi fikk flere biscener, og det kom en ungdomsbølge, med mye dramatikk som ble skrevet om hvordan ungdommer hadde det.

Det ble behov for ungdom på teatrene, så da ekspanderte teaterskolen også. Det gikk jo via teaterskolen, for det var den eneste utdanningsinstitusjonen til teatrene, den gang.

Det var bare noen ytterst få som kom inn på teatrene, og de som ikke kom fra teaterskolen de kom gjerne inn gjennom en film eller noe sånt, sånn som Liv Ullman for eksempel! Hun har ikke gått teaterskolen. Men, skuespillerelevene kom fra hele landet. Og veldig mange kom fra deler av befolkningen som ikke hadde makt, eller som ikke hadde så stor kulturballast hjemmefra. Flinker ungdommer kom fra hele landet, men det var faktisk overvekt av ungdom fra alminnelige kår. Mens det tidligere hadde vært flere «kultursnobber»; en del av den generasjonen som ble rekruttert til teatret kom fra rederfamilier og folk med penger og posisjoner. Det var en del ungdom fra borgerskapet som ville bli kunstnere, og hadde muligheten til det.

... Men det var jo også et opprør før krigen, det har vi glemt.

Anna: Ja, på 1930-tallet?

Helge: Ja! Og før det var det kampen mot romantikken, for realismen. Regissørene Agnes Mowinckel og Bjørn Bjørnson [**Kommentar av 27/5-15:**], de sloss for at skuespillerne skulle snakke som folk snakket i virkeligheten – ikke romantisk høystemt!

Helge: Det finnes noen få opptak av Helene Dybwad, og hun snakket ...

[Helge tar luft på stemmen og snakker som en dramatisk skuespillerinne]

... «Hun snakket helt fantastisk, hun snakket sånn og spiller sånn». Siden sloss de for å få teateret ned til virkeligheten. Formen var en del av nasjonsbyggingen.

De «pene damers» opprør

Helge: De sloss som bare det, den gangen. Ikke minst jentene! Det var masse flotte kvinner, både i det kunstneriske og fagforeningsmessig. Kvinnene var med å starte den første fagforeningen for skuespillere. Særlig Ella Hval var meget aktiv, hun var gift med han Rudolf Nilsen.^{7 1} Skjønner du?

Anna: [ler]

Helge: Ja, masse sterke damer. Og selv om damene kom fra penere kår, så hadde de alltid blitt «tynt». De gamle fortalte oss om de kampene de hadde stått i, da de forstod hva vi holdt på med. For eksempel når vi hadde timer med Gerda Ring på teaterskolen og Dagmar Myrvold fra Det Norske Teater, og Tordis Maurstad, en fantastisk skuespiller som har fått altfor lite plass i historiebøkene. Det står om Wenche Foss, men Tordis Maurstad tok greske tragedier på strak arm. Og Ella Hval. Noen av disse kvinnene var med på å lage fagforening, ble instruktører, «sloss» med mennene, det var sikkert en jævlig mannskultur den gangen!

I boken «Teater i Krig», av Jens Bolling, står det både om «krigen» som det var innad, og om Konstantin Stanislavskij, og den romantiske stilen. De sloss for å bruke Stanislavskij-metoden, for å spille «et sant» teater. Også kom den «store» krigen, og skuespillerne samlet seg i Studio Teateret.

Skuespiller-jentene var tøffe som faen under krigen, de nektet å samarbeide med tyskerne – at de torde! En del av dem ble jo tatt, men skuespillerne stod sammen, det var veldig få av dem som kom i konsentrasjonsleirer den gang. Men de henrettet teatersjefen på Trøndelag Teater,⁸ det var noen få som fikk lide, men tyskerne torde visst ikke å gjøre så mye, fordi skuespillerne var populære. Det var lærerne og skuespillerne som var tøffest i trynet mot tyskerne har jeg forstått!⁹

Anna: Hvor mye fikk dere vite av den forrige generasjon av skuespillere og teaterfolk når dere skulle lage politisk teater?

Helge: Vi fant noen av disse «gamlingene». Sånn som Finn Ludt, han så det som sin oppgave å bringe videre den politiske teatermusikken ... Og Arnljot Eggen, han var jo forfatteren hos oss (under produksjonen av *Pendlerne*). Det var ikke så mange fra Nationaltheatret, men det var flere av de som hadde kjempet for Norge som oppmuntret oss, slik som Knut Vig, Jørn Ording, Jack Fjeldstad - han var arbeidergutt, han var med oss, da, men han var nok redd for «kommunismen», men han var allikevel radikal.

Linken mellom det politiske teatret og AKP(ml)

Helge: Det er klart at når SUF(ml) ble opprettet, jeg var ikke medlem, hva het partiet etter SUF?

⁷ Ella Hval ble tidlig med i arbeiderbevegelsens underholdningsvirksomhet. Hun spilte amatørteater i Arbeidersamfunnet og medvirket i Samfundsteatret, som hun karakteriserte som «et politisk teater med unge krefter og vilje. Et teater med mening og mål». Der møtte hun bl.a. sin første mann Rudolf Nilsen. Hun var formann i Norsk Skuespillerforbund i to perioder, 1951–61 og 1965–67. [...] Hun fikk ry for å være en dyktig og mektig forhandlingsleder og fikk kjælenavnet «Ello» (LO) Hval. Berg, Thoralf. (2009, 13. februar). Ella Hval. I Norsk biografisk leksikon. Hentet 26. august 2016 fra https://nbl.snl.no/Ella_Hval.

⁸ Henry Gleditsch var teatersjefen ved Trøndelag teater fra 1937-42. Gleditsch var en aktiv antinazist. Blant annet lot han oppføre antinazistiske revyer ved teatret. Gleditsch motstandskamp ble imidlertid for sterk kost for nazistene, og han ble henrettet den 6. oktober 1942. Berg, Thoralf: *Henry Gleditsch i Norsk biografisk leksikon på snl.no*. Hentet 10. august 2020 fra https://nbl.snl.no/Henry_Gleditsch

⁹ Teaterstreiken av 1941 står utføring beskrevet i den nevnte boken: Bolling, J. (1983). *Teater i krig*. Oslo: Cappelen. (s.75-80)

Anna: AKP? AKP(ml).

Helge: AKP selvfølgelig. Når AKP(ml) ble opprettet, var det jo noen som gikk inn i det, av disse folkene som jobbet med kultur. Jeg gikk ikke inn, fordi vi sloss med dem, vi hadde en sånn kulturkamp med dem, for vi syntes at det de tenkte på som kultur var kun «tre grep på gitaren» og det var det. Vi syntes at de hadde et snevert syn på kulturen. Jeg kan huske flere opplevelser, hvor de avslørte seg veldig. Vi var fryktelig uenige med dem. Det var noe av grunnen til at vi ikke tok mer kontakt. Men de var jo viktige på en måte, for de fikk jo folk til å formulere seg. Selv om du ikke var enig med alt, så var de på en måte såpass tydelige, og det var jo viktig at det var noen sånne folk også! Og *noen* teaterarbeidere, ikke mange, var medlemmer av det nye kommunistiske partiet. Jeg var på mange møter som de arrangerte, for de tok opp mange viktige ting i samfunnet, som: utbytting, urettferdighet og dårlige arbeidsforhold. Det var mange som la ned fryktelig mye arbeid, men etter hvert så tok de jo en egen retning da. Vi visste jo ikke hva som skjedde i Kambodsja, ja altså Vietnam klarte vi å følge med på da, og nede i Europa, nede mot Grekenland, hva heter det der? Enver Hoxha sitt land ...

Anna: Albania!

Helge: Albania, ja, og Maos Kina, og Pol Pot, og alt det der. I begynnelsen så vi på dette som positive ting. **Kommentar av 27/5-15:** For vi fikk ikke opplysninger om de forferdelige tingene, som vi siden fikk høre om!

Anna: Dere fikk vel ganske mye propaganda den gangen?

Helge: Ja, men etter hvert skjønnte vi det! Stalin var det stor diskusjon om. Men han hang jo på alle plakatene av de fem store?¹⁰

Anna: Oppdaget dere at det var noe som ikke stemte?

Helge: Ja, du kan godt si det. Jeg gikk i demonstrasjonstog – sørgetog, da Mao døde. Da var det liksom sånn, at jeg ikke kunne la være. Det var en kompis av meg som hadde laget en fin sang. Så det var litt sammensatt. Også var det dette vi gjorde samvittigheten vår ren på; Mao hadde tross alt gitt mat til folk og fått dem bort fra rennesteinen.

Det skjedde jo ganske mye, og når vi etter hvert forstod hva dette betydde, hva de egentlig hadde gjort ... Så ... Men det visste vi ikke før seinere. Vi var jo ute etter kunnskap, samtidig som verden var mye større den gangen. Hadde det passet hadde jeg reist til Kina, for jeg fikk tilbud om å reise. Men da gikk det ikke på grunn av at jeg hadde en jobb og noen greier. Mens noen reiste til Albania, og

¹⁰ Plakatbilde av de «Fem store» Marx, Engels, Lenin, Stalin og Mao. hentet den 10 august 2020 fra Fine Art America. <https://fineartamerica.com/featured/marx-engels-lenin-stalin-and-mao-chinese-school.html>



kom tilbake og fortalte at de ble stoppet på flyplassen og måtte klippe seg, og alt sånt. De sa: «Vi er jo hippier, e'kkje vi det? Må vi finne oss i det der? ... Okay, alt for ...».

Anna: Revolusjonen?

Helge: Ja! Så det var meget sammensatt. Men det som var poenget mitt å si er at det var folk som var helt ute på den siden, blant kulturarbeiderne også. De var'kkje nødvendigvis nokke sånt spesielt edle, eller kloke. Men det var naturlig at noen endte opp der, også.¹²

De politiske teatergruppene i Norden

Helge: Det var en gruppe som het Fria Pro, de betydde veldig mye for oss. Dem fikk vi kontakt med da jeg var på Nationalteatret. De var på turné her i Norge, og da måtte vi ta dem med hjem til oss; så bodde de en hos hver, ikke sant! Og for dem var musikken viktig, det snakket sikkert Sigurd Haugen om? Det var en som het Stephan Ringbom. Han lærte veldig mange i Norden av.

Kommentar av 27/5-15: Han var ledende og nyskapende innen politisk musikk. Sverre Kjeldsberg som kom fra Pussycats, den første store internasjonale norske rockegruppen, og som jobbet på Hålogaland Teater; han lærte masse av Stephan Ringbom. Kjeldsberg var med i Grand Prix og sang «Lå lå li lå li lå li lå ...» [Helge joiker]. Han var musikalsk ansvarlig på Hålogaland Teater, og var langt ut på venstresiden [ler]. Det er han for så vidt enda!¹²

Helge: Fria Pro, ja, de var veldig dyktige. De lagde blant annet teaterstykker om ting som skjedde i gruvesamfunnet i Nord-Sverige.

Men, det var flere grupper i Sverige, i tillegg til at de hadde en svær politisk musikkbevegelse. Vreeswijk og ... Han var jo også med på bevegelsen, selv om han var helt umulig å plassere, og Fred Åkestrøm, han var jo kjempeskjønnet for han var en slik følsom type. Jeg husker en konsert ... Han var først langt ute på venstresiden. Så kom han til Oslo, så hadde han rutete dress og sånn hatt, også var han drita full, også hadde han blitt sosialdemokrat. Altså, folk elsket ham. En gang spilte han på Club 7, i den store salen, han gikk opp på scenen skita full med gitaren sin, så satte han seg ned, og det var fullt – helt fullt, og alle satt og lurte på hva dette blir til, så begynte han å synge, også datt han ut. Men da begynte publikum å synge istedenfor. Folk sang og han spilte, alle kunne alle låtene. Det var helt vanvittig skjønner du! Så hevet han hyren sin, og reiste hjem til Sverige. De elsket Oslo da, for da var det veldig varmt og fint i Oslo, og folk var, du visste hvor du hadde folk, og det var på Club 7 og på de forskjellige stedene, som på Casino.

¹¹ Jahn Thon skriver i *Tidsskriftets forståelsesformer: Profil og profilister 1959-89* om AKP-tiden i tidsskriftet Profil. Der viser han til at det fantes et relativt stort sjikt av kulturarbeidere som ikke var maoister, men som allikevel åpnet opp sine medier, seminarer, forlag og tidsskrifter for problemstillinger som er knyttet an til maoismen. «Dette sjiktet likte mye av maoistenes kulturprogram, ikke minst fordi maoismen tilbød alternative tilhørighetsformer for intellektuelle: Styrking av forbindelsen til lokalsamfunn og undertrykte grupper.» (s 164.) Thon mener at i ytterkanten av AKPs organisasjonsapparat, det som kan kalles ute i «frontene», ble «Stalin-retorikk og proletariatets diktatur skrelet vekk.» Thon, Jahn. *Tidsskriftets Forståelsesformer: Profil Og Profilister 1959-89*. Oslo: Cappelen Akademisk Forl, 1995.

¹² Sverre Kjeldsberg døde den 18. juni 2016, 69 år gammel. Vuolab & Trellevik (2016, 19. Juni) Sverre Kjeldsberg ble 69 år: – En av de store norske musikerne er borte. *NRK*. Hentet den 10 august, 2020 fra https://www.nrk.no/tromsogfinnmark/sverre-kjeldsberg-ble-69-ar-_-en-av-de-store-norske-musikerne-er-borte-1.13005083

Anna: Men Narregruppen, hadde dere noe med dem å gjøre?

Helge: Jada, jeg har kysset Sol ... en av de flotte skuespillerne i Narren. Men vi hadde ikke så mye med dem å gjøre. De var her på gjestespill. Det var mest Fria Pro vi hadde med å gjøre, og som vi diskuterte politikk med, særlig kulturpolitikk, og hvordan utvikle teateret. Og når jeg kom til HT hadde vi seminarer med dem óg! Vi reiste og møttes. Så det var stor forbrødring og kjærlighet mellom oss. Men det var vanskelige tider også, for fagforeningen i Sverige lå lenger nede enn vår. Så de slåss jo en hard kamp. En av de meste markante i Fria Pro, Thomas Bolme, ble formann i den svenske fagforeningen. Vi hadde egentlig en forholdsvis bra forening. Men det fagforeningsmessige er alltid vanskelig. Kulturarbeidere og helsepersonell; det er ikke noe å hente på profittsiden, som du vet. Hvis du slåss for hardt ...

Anna: Ja, en teaterstreik rammer jo ingen!

Helge: Nei, teateret tjener penger. Ha ha ha, faktisk så slipper det å betale lønninger!

Anna: Ja det var det! Men var det noen andre grupper?

Helge: Ja, dette har jeg ikke tenkt på, på lenge. Ja det var en til ...

Anna: Svensk, dansk, finsk?

Helge: Nei, vi hadde ikke så mye kontakt med de danske. Men det var danskene på en måte som begynte, som startet den politiske teaterbevegelsen innenfor institusjonene. De hadde *Et Spill om Pugg* ...

Svartkatten

Helge: Det var danskene som satte opp *Et Spill om pugg*, først. Så lagde de en gruppe på Nationalteatret, en slags parallell til den danske. Etter å ha oppført *Et spill om pugg*, lagde den gruppen ved Nationalteatret et eget stykke som het *Svartkatten*. For en av de store bankene hadde funnet ut at trelastproduksjonen nedover i Drammensvassdraget i Østfold, det svarte seg ikke lengre, så de trakk ut penger og ville plassere dem andre steder. Da gikk mange av de der små samfunnene der, til helvete. Så da fikk de «svartkatten», det betyr jo sparken, sant.

Anna: Ååå, er det dét, det betyr. Det var bra du sa.

Helge: Ja, det er et gammelt ord for sparken, det betyr litt mer enn sparken, jeg ikke helt sikker, jeg var jo ikke med på det, for da gikk jeg siste året på Teaterskolen. Da jeg var ferdig på skolen ble jeg med på noen etterdønninger av det, jeg var med og sang noen sanger og sånt. Konsekvensene av dette igjen, var jo at folk måtte «flømte på seg»! Og Ap sin politikk den gangen, den har vi glemt nå, men distriktspolitikken deres var ganske sprø altså, i den forstand at plasser som Førde, Kongsvinger, **Kommentar av 27/5-15:** og flere andre steder, ble utpekt som sentre som skulle bli bygget opp, så skulle folk inn der, og da skulle de ha system på folk der inne, så de skulle ikke bo overalt, for det var så «ineffektivt»...

Anna: Ja!

Helge: Jeg husker bare hvordan stykket begynte. Gruppen lagde en overbygning for å kunne vise til alt dette! De sa: «Et folk som lever, er et folk på vandring!». Det gjelder både økonomisk og

kulturelt. Så lister de opp alle EF-reglene. Ja, for det var jo klart etter Ap sin mening at vi skulle inn i EF, eller EEC, som det het den gangen.

Anna: Ja, nettopp, så der er den linken mellom EF-kampen og *Pendlerne* ligger, da? At det var EEC-regelen dere opponerte mot?

Helge: Ja, for Arbeiderpartiet hadde en politikk som skulle tilpasses EEC den gangen. De modererte det en del etter hvert. Vi var med i kampen og brukte stoffet, mens vi prøvde på stykket. Og ikke minst de visene til Finn Ludt. Så var EEC-avstemningen i september. Men det ble ingen EEC, så reiste vi på turné rett etterpå. Og da, det var helt fantastisk; vi diskuterte alt fra selvberging, og bøndene i Norges fremtid! Vi guttunger diskuterte med bønder på Nordvestlandet, og overalt, hvor enn vi reiste og spilte. **Kommentar av 27/5-15:** Vi hadde diskusjoner etter forestillingene, og det kom ofte frem viktige ting i disse diskusjonene, og mye av det er filmet også.

Anna: I dokumentarfilmen *Oppsøkende teater* fra 1974, vises en av diskusjonene som foregikk i etterkant av forestillingen som ble spilt i Sauda. Der var det en kvinne som stod opp og hadde en svært klar tale. Kan du huske det?

Helge: Ja, når hun får vite av den dustete kommunepolitikerne at kommunen har solgt meieriet til Nestlé, og hun har brukt hele livet sitt på å bygge opp meieriet, så får hun vite det mens kameraet går. Så reiser hun seg, også høvler hun ned de kommunepolitikerne ...

Meieriet var en hjørnesteinsbedrift i det samfunnet, men kapitalen skydde ingenting. Men det som var så flott, var at folk på grunnplanet visste hvordan vi skulle ta ansvar for dette landet, mens de der oppe som ville ha oss inn i EEC, de gjorde alt for å ødelegge. Og siden Ap *tapte*, gjorde de alt for å komme inn allikevel. Så de gjorde ikke det folk bad dem gjøre ...

Politisk teater og underholdning

Anna: Jeg husker en gang vi snakket sammen, i en uformell setting noen år tilbake, da fortalte du om den skotske gruppen 7:84. Hadde dere noe med dem å gjøre?

Helge: Ikke så veldig mye. Men, jeg har snakket litt med dem, for de var viktige for den progressive teaterbevegelsen i Norden. De lagde en sånn skjellsettende forestilling: *Hjortene, Sauene og den sorte, sorte Oljen*.

Anna: Ja, *The Cheviot, The Stag, and The Black Black Oil* (1973).

Helge: Ja, det var på en måte en morsom og spissfindig fortelling om Skottlands historie som var veldig politisk. Og den lagde de en TV-versjon av. Og den fikk vi sett. Vi fulgte med på hva de gjorde, og hadde litt kommunikasjon med dem. Også dro vi til London og så på dem, da spilte de nærmest i en kjeller, et helt fantastisk stykke, som vi fikk veldig stor «opptur på».¹³ De laget et stykke om en gruve i Skottland ... Nå skal du høre, det var en fantastisk skjønn historie.

Istedenfor å si hvor jævlig det var i denne graven, og hvor jævlig arbeidsforholdene var der, så lagde de en historie om orkesteret til gruvearbeiderne. For en av gutta hadde fått silikose, selvfølgelig, i gruvene, så han klarte ikke blåse i trompeten så bra lenger. Orkesteret hadde vunnet en pris, den beste prisen i en konkurranse, året før. Men for å få vandrepokalen, måtte de vinne tre år på rad. Og

¹³ Det kan se ut til at Helge her henviser til Hålogaland Teaters ene studietur på 1970-tallet som nettopp gikk til London.

dette betydde veldig mye for alle som jobbet der. Og han som var den beste til å spille, som hadde soloen, han hadde blitt så dårlig av silikose på grunn av arbeidsforholdene. Så gjennom å fortelle historien om hvordan de skulle få orkesteret på beina, og få inn en ny trompetist som fikset det bra nok, så forteller de altså historien om graven og om hvor jævlig forholdene var der, og om utbyttingen, og om hvordan pengene bestemte. Stykket var veldig vittig. I tillegg så hadde de med en sånn teaterlek, som egentlig er en del av den gamle commedia dell'arte tradisjonen. De brukte nesten ikke rekvisitter, men de brukte hverandre. Hvis en stod sånn, da var han ene på kontoret, så bøyd han andre seg ned og formet ryggen til kontorpult, også var han andre på kontoret.

Kommentar av 27/5-15: Så de lekte med hverandre, og teaterformen ble til av måten de lekte på.

Anna: Så da ble dere veldig inspirert av fortellerteknikkene til 7:84?

Helge: Ja, etter å ha sett den forestillingen fikk vi inspirasjon til å bruke lignende metoder. Det å fortelle en fantastisk historie som du kan le og gråte av samtidig som vi forteller hvordan utbyttingen er. Vi hadde en sånn overskrift: «Det er ikke noen motsetning mellom å underholde og samtidig fortelle om verden!» Sant?! Og de reaksjonære mente at politikk var kun *politikk*, mens kunst og underholdning var noe ganske *annet*.

Fria Pro sin innflytelse på det politiske teatret/musikk i Norge

Helge: Det samme var det også med Fria Pro, fordi de var så tøffe i trynet, og samtidig muntre og morsomme. Og de var så frekke, på en sånn deilig måte. I den låten som het *Det Nya Livet*, fra stykket *Sånger från Jugarbänken* (1974), sang de om at vi skulle forandre oss; vi skulle forandre hele verden, vi skulle vise de gode sidene av menneskene, solidaritet, og alt det der, og vi skulle bygge hele verden på nytt sammen, med kongatrommer og alt mulig. Full rulle. Du må høre den platen altså, den er helt fantastisk, helt fanatisk! Med Stephan Ringbom i bønn, som har laget låtene, sammen med flere gode musikere fra mange verdenshjørner. Til Sverige kom det innvandrere tidligere enn her, så det var en del av disse som kom fra totalitære styrrer, som var med på denne bevegelsen selvfølgelig.

Kulturkræsje og klassereise

Helge: Jeg hadde jo veldig lite kulturballast med meg hjemmefra. Så jeg oppdaget nye ting etter hvert. Samtidig ble det kulturkræsje også for mitt vedkommende. For i begynnelsen så hørte jeg ikke hjemme på teatret. For deler av dette miljøet var jo ganske intellektuelt og veldig spesielt, og ganske fjernt fra et alminnelig arbeidsliv. Jeg hadde ikke lest så mange av *de* bøkene.

Helge: [ler] Så ofte når vi kom inn i diskusjoner kunne jeg føle meg helt på viddene husker jeg.

Jenteloven

Helge: Etter vi hadde laget *Pendlerne* så var det en del av disse grupperingene med jenter som var blitt veldig på hugget, og det var plutselig noen motsetninger mellom Kvinnefronten og, en annen rødstrømpe-gruppering?¹⁴ De slo seg imellom. Dette slo jo inn på teatret også. Og nå fikk de sjansen til å vise sine kvinnesakskrav på scenen. Arild Brinchmann var jo en oppegående mann, så han syntes jo det var fantastisk, men han var bare livredd for å bli korsfestet av borgerskapet. For han var jo pen borger, tross alt [ler].

¹⁴ Ifølge Nils Johan Ringdal i Nationalteatrets historie var den andre feministiske grupperingen, som Helge Jordal viser til, kretsen rundt tidsskriftet *Sirene*. Ringdal, N. J. (2000). *Nationalteatrets historie*. Oslo: Gyldendal. Side: 451

Helge: [snakker med tilgjort stemme] Han var jo *kunstner*, så det var en merkelig blanding. Han s s s-stammet. Så hver gang det ble for mye så s s s-stammet han. I hvert fall, jentene var med å lage et stykke som de kalte *Jenteloven*. Som var et ordspill på Janteloven. De tok for seg hvordan kvinnene stort sett ble behandlet i ulike situasjoner.

Anna: Jeg har faktisk lest stykket. Og jeg husker etter å ha lest det så tenkte jeg: «Jøss, det er mange av de tingene som fremdeles i dag ikke er løst».

Nationaltheatrets oppsøkende teater ble plukket ifra hverandre

Helge: Ja, de var veldig tøffe i trynet. Og det var faktisk en masse diskusjon rundt oppsettingen så da vi skulle fortsette, tror jeg at Brinchmann ble redd. Jeg var jo ansatt så jeg måtte gjøre som han sa. Jeg ville jo fortsette med dette, vi var jo blitt en gjeng ...

Anna: Fikk dere ikke lov til å fortsette?

Helge: Jeg ble satt inn i det ordinære repertoaret. Plutselig fant Brinchmann ut at jeg var veldig brukbar, så jeg endte jo med å spille Stanley Kowalski i *En Sporvogn til Begjær*. Og ble dermed litt sånn stjerneskuespiller. Men, da stakk jeg til Tromsø. Selv om det er kjekt å bli anerkjent som en god skuespiller, så ville jeg holde på med teater som hadde mer betydning for folk. Jeg kan ikke holde på sånn! Selv om jeg har jo vært skitheldig.

Men, så plukket Brinchmann oss i stykker. Han plasserte oss litt rundt, så det ble ikke så mye mer, selv om det var noen tilløp. Nå husker jeg at det var et stykke til, men det gikk ikke så veldig bra. For noen av disse var jo drukkenbolter. Altså, Kjell Kjær var fantastisk, og hadde masse intellektuelle og analytiske evner, men han var en drukkenbolt. Av andre som var med i «gjengen», så kan jeg komme på Jan Hårstad og Lars Andreas Larsen, som har gått bort nylig. Og Svein Scharffenberg. Nils Ole Oftebro var også med en lang periode, også var det den gjengen med musikere som jeg nevnte i sted, også var det hun fra Stavanger [sier det på Stavanger-dialekt] ...

Anna: Var der Randi Koch?

Helge: Koch, Randi Koch, og Liv Thorsen, hun er jo nå pensjonert, hun må være rundt, ja, fem og sytti. Hun var litt sånn mor for oss. Den følsomme kloke moren som satte ting på spissen.

Anna: Så dere ble plukket i sund, og dermed så ble ...

Helge: Ja, jeg vet ikke hvor bevisst det var. Men i ettertid kan en jo se det slik.

Fria Proteaterns brudd med institusjonen i Sverige

Helge: Vi hadde en lang diskusjon i forhold til Fria Pro som jobbet under et av de store teatrene i Stockholm. Så fant de ut at dette går'kkje for de kommer til å kvele oss ... Så de gikk jo *ut!* Så var de heldige, etter hvert så fikk de Scala Teateret. Et veldig fint teater, som de overtok, og kanskje de driver enda? Jeg ha'kkje hatt kontakt med dem på lenge. Der laget de mange forestillinger, og fikk flere plattformer å stå på. Men det gikk litt i stykker etterpå. Men det skal jo noe til, de holdt jo det gående i maaaange år. Så vi hadde jo samme diskusjon: Skal vi bryte ut og lage en egen gruppe? Og

fortsette der vi slapp? Jeg husker at jeg tenkte for meg sjøl: Tørr jeg å bli med videre ut i det frie feltet? For vi var så forskjellige på så mange andre måter, og når det gjaldt faget ellers, hadde vi så mange forskjellige opplevelser og var på forskjellige nivåer. Jeg husker at jeg tenkte, at det kommer ikke til å gå ... Selv om jeg tenkte at jeg hadde veldig lyst, men da måtte vi i hvert fall begynne en grunnleggende diskusjon om hvem som skal gå sammen, for det er alvorlig å gå ut av de trygge rammene til institusjonen. Så vi valgte å *ikke* gå ut. Men at vi skulle klare å fortsette å være innenfor, mente vi! Men da ble vi jo plukket i stykker, mest sannsynlig av sjefen.

Hålogaland Teater

Anna: Var det derfor du valgte å reise til Tromsø og Hålogaland Teater?

Helge: Da skjedde jo det at Nord-Norge «reiste seg». Nord-Norge hadde vært veldig utbyttet av Oslo og Sør-Norge. Så det var jo helt fantastisk at de startet opp HT. Men jeg var'kke med fra starten. Det var i hovedsak skuespillere fra Den Nationale Scene i Bergen, med Nils Utsi som hadde tilhørighet der oppe. Så fant de ut at det går an å søke!

Hvis vi leser disse reglene, så går det an å søke, uten at man må ha en teatersjef. *Vi søker!* Så fant de ut: «Vi skal ha flat struktur».

Så søkte de. Det var ingen andre gode søkere, også var de antakelig såpass oppegående, de der oppe i systemet, at de tenkte: «Ja, de har rett til det, og siden det er ingen andre søkere». Så fikk de det.

Men, det var jo fullt kaos i starten. Etter hvert fant de ut at de måtte ha en kulturplattform; vi behøver ikke være på samme parti i politikken. Folk på teatret stod et sted fra sentrum og ut til venstre. Det var veldig få som var på høyresiden av de ansatte, fra vaskehjelpen til kontordamen, så alle var enige om at vi skulle lage et teater for Nord-Norge. De hadde fått et universitet der, så i Tromsø begynte det å skje ting. Så opprettet de historielag rundt omkring, og dermed var det som om Nord-Norge våknet! Og dette var teateret med på. Jeg kom opp når teatret hadde kommet over første kneiken, så jeg skummet jo fløten på en måte. Jeg kom dit først i 1977. Men da hadde de allerede «leitet» lenge, og hadde feilet og gjort masse rart, også var det den veistubben ute på Senja.¹⁵

Anna: Ja, Senjahopen?

Helge: Senjahopen. Så fant de ut at «faen, vi må jo forstå disse folk!»). Så dro de ut der, også ble de så godt mottatt. Nordlendinger, i distriktet der oppe, de er kjempeflotte, så de syntes dette var stas. Det ble forbrødring, de ble jo venner for livet! Også begynte de å lage det stykket om veien. Det var en vittig historie ... Myndighetene hadde ... Ja, det var den samme distriktspolitikken som i *Pendlerne* som lå bak! Egentlig skulle jo myndighetene ha senjaværingene vekk!

¹⁵ Teaterstykket *Det er her æ høre tel* (1973) ble laget på bakgrunn av AP-regjeringens planlagte sentraliseringspolitikk i Nord-Norge, hvor bygder på mindre enn 1000 innbyggere skulle legges ned, og befolkningen skulle bosettes i større tettsteder med industri. Dette førte til at en planlagt vei, som skulle gjøre det trygt for befolkningen på yttersida av Senja (Mefjordvær og Senjahopen) å reise inn til skole og helsesenter ble trenert. Men fiskerne og fiskerkonene på Senja ønsket ikke å flytte fra sine bygder og fra sitt virke, så de satte heller i gang en skatte-streik. Det var denne hendelsen som fikk aktørene fra HT interessert, og som la grunnlaget for den sentrale fabelen i *Det er her æ høre tel*. Einarson, E. (regissør). (1974). Oppsøkende teater, *Vindu mot vår tid*: Norsk Rikskringkasting (NRK).

De fant jo hverandre da, så laget de et jævla vittig stykke, hvor man dreit ut myndighetenes måte å behandle dem på. Stykket var veldig inkluderende, med alle folk som sloss for å få veien ut til Senjahopen. Og død og pine, så fikk de den veien også!

Det var gjennombruddet. Da begynte folk å forstå, dette er jo vårt teater!

Anna: Nettopp.

Organisering med kontaktnettverk i Nord-Norge

Helge: Så når jeg kom, var det fullt på alle forestillingene. Vi hadde kontaktnett på tusenvis av mennesker over hele Nord-Norge, og den gangen brukte vi et fysisk arkiv. Vi snakket med folk over hele Nord-Norge, som hadde peiling på ting. Hver gang vi hadde de store turneene, så reiste vi gjerne med en oppsøkende barneforestilling og gjerne med underholdning for gamlehjem, kanskje en forestilling til, også hovedforestillingen, til alle de større stedene. Den første dagen om formiddagen, spilte vi som oftest på gamlehjem og skoler, også hadde vi møter og fest om kvelden. Så inviterte vi teaterkontaktene våre. Det var alltid stappa fult. Vi underholdt litt, også fortalte vi hva vi hadde problemer med, etterpå kunne vi dra i gang en diskusjon om hva som var viktig å spille akkurat da i Nord-Norge. Eller vi kunne vise noen scener så de kunne få kommentere, for å få tilbakemeldinger på om de syntes dette var «riktig». Det ble diskusjon om hvordan den kunstneriske formen burde være, og om innholdet. Vi la frem dette, også fikk vi reaksjoner. Så var det fest! Og dagen etter så spilte vi hovedforestillingen. Da kom jo alle, ikke sant.

Det var mye arbeid [humrer]. Men helt fantastisk! Så dermed var hele Nord-Norge med.

Nå har teateret endelig fått huset sitt, vi måtte ta en kamp for å få det huset. Det er jo en egen historie. Det er nesten en komedie.

Flat struktur i HT

Helge: På Hålogaland Teater valgte vi flat struktur som styringsform. Vi valgte tre stykker som var daglig ledere. Også hadde vi jevnlige allmøter. På disse møtene diskuterte vi hvordan vi skulle jobbe fremover. Mens «troikaen» ledet den daglige drift av teateret, så hadde vi forskjellige oppgaver og komiteer [humrer]. Vi diskuterte høylytt alt fra besetningene, hvem som skulle spille, og vi diskuterte fag og kvalifikasjoner og forestillingens potensiale. Så det var kjempelærerikt.

Jeg vil ikke ha vært det foruten!

Den Kaukasiske Krittningen

Helge: En av de største scenografene våre er Kari Gravklev. Hun fremhever alltid det hun lærte av samarbeidet på HT. Gravklev har et sånt flott uttrykk. Jeg tror jaggju hun er utdannet gullsmed også. Hennes kunstneriske gjennombrudd var med *Den Kaukasiske Krittningen* av Bertolt Brecht, som vi gjorde i 1978-79. Vi kalte det bare Krittningen. For det var en adaptasjon av Brechts originalstykke. Det ble laget en slik rammehistorie om olje og ressursene i Nord-Norge: «Kem e det som egentlig har rett å bestemme over dem?». Selve stykket er fra Brechts storhetstid. Han har stjålet tematikken/handlingen fra Bibelen.

Anna: Etter det jeg har forstått «stjeler» han alltid [humrer].

Helge: Det var en veldig morsom og frodig forestilling. Og en fantastisk scenografi, med flotte kostymer. Vi spilte i gymnastikksaler og gamle ungdomshus. Der det hadde vært dans. Så lagde Gravklev en skråscene, slik som var vanlig i gamledager. Scenerommet var veldig fleksibelt, vi kunne sitte kor som helst. Stykket handler om den skjønne kjærlighetshistorien mellom Grusche og Simon. Han måtte dra i krigen, mens hun tok vare på ungen som var blitt forlatt av en overklassefamilie. Så kommer Simon tilbake, men da kjenner Grusche ham knapt igjen. Det er en berømt scene ved en elv, som er kjent i skuespillertradisjonen, for det skjer så mye der, bare i løpet av den lille scenen.

HT-formen?

Anna: Kan du si litt om valg av form på HT?

Helge: Da vi laget de oppsøkende teaterstykkene så lekte vi oss veldig mye med formen. Vi stilte spørsmålet om vi bare skulle spille kjøkkenbordrealisme? Ett av våre forbilder var Dario Fo, som har arbeidet mye med den gamle europeiske fortellertradisjonen, som det er rester av rundt omkring i Norge, i bygder, ikke minst i Nord-Norge, i ungdomslag og i amatørteatergrupper. En folkelig form som ofte ble kalt *buskis*.

Anna: Buskis?

Helge: Ja, det er litt sånn lavere komedie med mye bruk av underbuksehumor og plumpe vitser. Det er ofte veldig overdrevent, men under den platte humoren så er det en fortelling om maktmisbruk og om menneskelig dårskap. Som oftest spilles det på en enkel og medmenneskelig måte, og man bruker det man har for hånden. Det er jo det commedia dell'arte-tradisjonen også handler om. For eksempel så spilte vi Dario Fo sin *Vi betaler ikkje, vi betaler ikkje*. Det var en veldig morsom forestilling.

Peer Gynt og Vi betaler ikkje, vi betaler ikkje – Frode Rasmussen

Helge: Det begynte med at HT laget en *Peer Gynt*-forestilling. Det var et svært prosjekt, det var før jeg begynte. De studerte politikk og samfunnsforhold i Norge den gangen Ibsen skrev stykket. Det var et skikkelig grunnarbeid, og de fant fram til mye historisk stoff de kunne leke seg med. For eksempel når moren Mor Åse skal dø, og *Peer Gynt* er på flukt. Peer er i kipe, så han raner moren mens hun dør. Da ble det plutselig et helt annet perspektiv på deres forhold. Forestillingen ble ikke fremstilt på en romantisk måte lengre. Det sjokkerte! Da vi ble invitert til å spille på hovedscenen på Nationalteatret, var det helt knyst i salen da Mor Åse ble ranet. Det var Frode Rasmussen som spilte Peer. Allerede i den forestillingen hadde han et slik Dario Fo'sk uttrykk, slik som i *Vi betaler ikkje, vi betaler ikkje*; en burlesk lek.

Helge: Da vi var i London, så vi et annet av Dario Fos stykker: *En Anarkists tilfældige død*. Det var helt fantastisk, med de scenene med politiet. Det var en fringegruppe, som kom til London, og hadde gjort suksess. **Kommentar av 27/5-15:** Da vi ikke hadde teatersjef, brukte vi teatersjefslønnen til å reise for, og en gang reiste vi alle til London.

Anna: Jeg har nettopp sett de klippene fra dokumentaren *Oppsøkende Teater*, hvor HT spiller *Det er her æ høre tel*, på Senjahopen, og i de klippene synes jeg at Frode Rasmussen spiller så godt, han er så vittig, og det var jo allerede i 1974. Så jeg vet ikke når han begynte å spille *Peer Gynt*?

Helge: *Peer Gynt* på HT, må ha vært cirka 1975.

Førstereis

Helge: Vi er jo en sjøfartsnasjon, det er en del av vår identitet. Siden tidenes morgen er vi et sjøfarende land. Vi har vært på havet, helt til vi fant oljen. Nå er det ingen sjøfolk igjen, det er bare offiserer og kapteiner og spesialister, de sjøfolkene vi har er filippinere og folk fra Østen. Også suger vi bare opp den oljen. Penger betyr alt, og da er vi i ferd med å bli et 2/3 dels-samfunn. Hvem faen har råd til dette? Så snart er det noen som må begynne å lage teater om dette også!

Anna: Ja, det håper jeg.

Helge: For jeg satt og tenkte; hvordan var det egentlig før? Det hadde med våre røtter å gjøre, å reise i båt, det handlet om solidaritet og felleskap, vi måtte hjelpe hverandre. Før sa man alltid: «Vi e alle i samme båt». Det er det ingen som sier lenger. Nå har vi blitt så selvstendige og frie!

Anna: [engasjert] Ja! Nå er vi er «frie individer»! Var det derfor du satte opp forestillingen *Førstereis*, at du ønsker å sette den norske sjømannshistorien opp på en scene? Og hvordan jobbet du fram materialet, hvordan fikk du tak i all informasjonen til forestillingen?

Helge: Jeg samarbeidet med Morten Lorentzen, som har skrevet stykket. Men jeg har vært med på hele *reisen*.

Helge: Først ville vi lage et stykke om krigsseilerne, som er blitt fryktelig dårlig behandlet, etter krigen. Det er en skam!

Anna: Så da tar du opp Nordahl Griegs sin ...

Helge: Vi ville lage noe om krigsseilerne. Men så fikk vi det ikke til. For det var så komplisert. Det var mange følelser på spill og mye kunnskap vi måtte hente. Så vi tenkte at nå lager vi det som vi har greie på først. Vår egen tid. Så vi tar for oss en tyskerunge, og sviket vi gjorde mot tyskerungene. Han ender på barnehjem. Vi viser til det sviket vi har gjort med alle barnehjemsungene. Han stikker til sjøs. Og det redder ham, for da får han et liv samtidig som han opplever verden og fellesskap og ... Det er noe Dario Fo'sk over forestillingen. **Kommentar av 27/5-15:** Teaterformen og spillemåten har på en måte røtter i den gamle commedia dell'arte-tradisjonen – eller buskis-tradisjonen – hvor en skuespiller forteller en historie og «braker det som er i rommet» til å gjøre det.

Hvor rett vi tar

Helge: Du skulle snakket med Frode Rasmussen om den tiden, og om Dario Fo. For han har møtt Dario Fo. Han har sikkert mye spennende å si rundt *Det er hær æ høre tel* og andre stykker på HT, som var viktige i Nord-Norge. For eksempel *Hvor rett vi tar*, som handlet om retten til å organisere seg i gruvene utenfor Kirkenes, og om arbeidsforholdene som var meget kritikkverdige! Ja, det var stor utbytting. Det er noen veldig gøyale låter fra den forestillingen også, som Sverre Kjeldsberg laget. Han fikk utfolde seg som komponist. Forestillingen var regissert av Stephan Ringbom. [nynner og synger] «To rom ... de gav oss to rom, da, da, da, da-da ...» og så forteller de hva de får, for resten er bare slit og sykdom. **Kommentar av 27/5-15:** Samtidig er det hele fortalt på en spennende og morsom måte. Kanskje litt påvirket av skottene i 7:84?!

Fo på Trøndelag Teater, politisk satire som ikke treffer blink, og om dårskapen

Helge: Apropos det man blir påvirket av, og Dario Fo ... Så laget Frode Rasmussen i hvertfall de Dario Fo-forestillingene på Trøndelag Teater. Kanskje han syntes det var faglig og veldig spennende, selv om det innholdsmessig ikke er så farlig å si at Jesus vekket opp Lazarus.

Anna: Ikke i Norge, i hvertfall.

Helge: Nei. Sånn har aldri kristendommen stått i Norge. Så det ble jo bare morsomt og ikke spesielt farlig. være sulten, altså følelsen av sult, det hadde vi heller ikke på 1970-tallet, så oppsettingen av *Herre jemini, gjøgleren kommer!* (1981) ble nok ikke så livsfarlig som Frode hadde tenkt.¹⁶

[...]

Helge: [henviser til hvorfor han tror at Rasmussen har gått fra å være radikal til å bli helt upolitisk].

Dårskapen er like stor selv om du har vært på barrikadene en gang. Vi er mennesker alle, sant! Vi går forskjellige veier. Når en først kommer ut på ene siden og skjønner noe, så er det rart at en ikke forblir der. Men noen av de mest progressive her i by'n, som var langt ute på venstresiden, de er jo nå blitt sosialdemokrater, jeg lurer på hva som foregår i hodene på folk. Det er spennende å være menneske! [skoggerler] Men tiden og utviklingen går jo sin gang, «any way». Det er noen som bestemmer den, alltid. Det har vi jo lært gjennom arbeidet og engasjementet.

Lukács-Brecht og Penka

Helge: Vi leste en del av Brecht, teorier om teateret. Det er en bok vi stadig diskuterte. En bok hvor polemikken mellom Lukács og Brecht ble fremstilt. Der var en del motsetninger som vi alltid støttest på, de tok de opp der. Brecht sa at det er bare en riktig måte å fortelle en historie på *i dag*, til akkurat det publikummet som sitter i salen *nå*! Det er jo selvfølgelig en ideell tankegang, men det er bare en måte det kan gjøres best på, og det er å få fatt i all kunnskapen du trenger for å fortelle historien på, i dag. I morgen har det blitt annerledes, for da har verden forandret seg *litt*. Det tror jeg var en del av de motsetningene Brecht hadde i sitt ensemble óg. Verden forandret seg, men noen nektet å godta det!

Helge: I den revolusjonære bevegelsen fikk vi et fellesspråk om hva vi skulle lage, og om hvordan vi kunne spille motsetningene, om vendepunktet i dette stykket og i rollene. Vi diskuterte: «Hva handler denne scenen egentlig om?». Slik jobbet vi sammen med teksten. Vi satte ord på det vi skulle spille, slik at vårt spill kunne si noe om verden i dag. Da så vi til svenskene, og til Brecht og Penka.

Mens de reaksjonære kritiserte oss for dette. Vi ble latterliggjort i etterkant for å si så prosaiske ting om kunsten, at vi kunne formulere så enkle ting om kunsten.

For de som kritiserte oss hadde et annet syn på kunsten ... De trakk frem den gamle tesen om at skuespilleren er en leirklump som skal formes av instruktøren, og brytes ned og bygges opp.

Men for oss var teateret og kunst bare et verktøy.

¹⁶ Frode Rasmussen fremførte tre av Dario Fo's monologer fra *Misterio Buffo*, «Gjøglerens fødsel», «Zannis sult» og «Lazarus oppstandelse», ved Trøndelag Teater i 1991, forestillingen ble vist på Fjernsynsteatret i 1982.

<https://tv.nrk.no/serie/fjernsynsteatret/FTEA00002182/31-08-1982>

En del av de mest reaksjonære som var reddest for sine posisjoner, som hadde et sementert kunstsyn, de sa: «Det er bare jeg som kan forstå hvordan og hva som er kunst!». Vi ville jo se på samfunnspektivet. Og Brecht ville jo splitte sitt publikum. Egentlig er det jo det all kunst handler om, å si noe om å være menneske akkurat nå.

Brecht a la Gisela May

Helge: Jeg var på et sangseminar med Gisela May, hun har du kanskje hørt om?

Anna: Nei.

Helge: Hun var en stor skuespiller i Berlinerensemblet. Hun var god til å synge, og etterhvert ble hun en flott sangerinne, som har gitt ut masse plater. Hun synger mest fra Brechts stoff, særlig den progressive og motsetningsfylte musikken og tekstene.

På sangseminaret i Oslo, som var langt opp på 1980-tallet, sa hun: «Nei, Brecht har sagt, at det er sånn det skal gjøres!». Det var vi selvfølgelig uenige med, så vi diskuterte en del med henne. Vi sa: «Ja men, Brecht sa at verden forandret seg!». Da svarte Gisela: « Ja, ja, men jeg har jobbet med han, og jeg har sett hans notatbøker, og han sier...». Så vi måtte gi oss, for hun var gjest og var en ærverdig dame.

Anna: Så på HT, var dere opptatt av å ta kjernen i Brecht sine teorier? Og særlig se på dette at verden forandrer seg hele tiden?

Helge: Og hele den dynamikken, at det er ingen ferdig løsning på hvordan livet skal fremstilles, på hva som er riktig. De er utfordrende og litt nifst.

Helge skrev en scene i Pendlerne. Scenen om brakkeboernes kår, telefon til sykehuset.

Anna: Vil du si at din kunstneriske nerve ligger i å finne en måte å kommunisere med folk på, her og nå?

Helge: Ja, det er vel det en leiter etter, og prøver på.

Anna: Det var mange anmeldelser av det oppsøkende teater den gang som så ned på det politiske teateret. Anmelderne mente at teateret var ukunstnerisk, det var ikke estetisk, ikke høyverdig nok? Hva var deres tanker om hva som var god kunst?

Helge: Finn Johr sa det jo: «*Pendlerne*, var godt teater – men det skulle aldri vært spilt på Nationalteatret!». På Nationalteatret, den gangen, skulle borgerskapet, altså kun en liten prosent av befolkningen, få servert teater som bygget under *deres* verdensanskuelse.

Mens vi søkte å lage teater for folk flest. Og, vi fikk til noe fint. Og Finn Ludt laget nydelige låter. Og Arnljot Eggen, han skrev jo det de mest spenstige og poetiske tekster. Til og med jeg fikk til å skrive en scene i *Pendlerne*.

Anna: Hvilken scene var det?

Helge: «Telefonscenen». Da vi ser pendlerne som bodde på brakker på arbeidsplasser i Oslo.

Anna: Ja! [begeistret stemme] Den scenen, ja! Den har jeg sett, når de ringer til sykehuset?

Helge: Ja. Det var nemlig ingen telefon på hele området de bodde på, også blir en av arbeiderne sjuk. Jeg intervjuet en fra Nord-Odalen som hadde jobbet og bodde på en brakke i Oslo. Og der bodde arbeiderne på noen få kvadratmeter hver ... Det var ikke mye. Det var ikke telefon og det var veldig dårlige helse- og sanitære forhold. Arbeiderbevegelsen hadde ikke vært noe flinke til å ta opp pendlernes reise- og arbeidssituasjon! Så når vi fortalte om det, så ble LO rasende på oss! Og vi sa: «fy faen, dokkar ha'kkje gjort jobben dokkes!».

Anna: Så da var dere utrolig brennbare, politisk?!

Helge: Ja, det var dynamitt den gangen, skjønner du! Han pendleren jeg snakket med hadde fått silikose, og han var blitt ganske ødelagt! Heldigvis ble han førtidspensjonert. Han fortalte oss om hvordan det var på den byggeplassen han jobbet på. Også var han så vittig. «Er det i orden», sa jeg, «at jeg setter på en sånn opptaker?». Ja, sa han, det var greit. Så tok jeg samtalen opp, og etterpå skrev jeg det nærmest rett av. Jeg bare «strammet» det litt opp så det ble litt bedre dramaturgisk. Jeg var tro mot alt det han hadde sagt. Så laget vi en scene ut av det.

Slåsskamp på LO-konferansen på Sauda.

Helge: Det var rett etter folkeavstemningen om EEC, og vi spilte *Pendlerne*, og det hadde vært streik i Sauda, et par år før vi kom til bygda for å spille, og alle arbeiderne på verket kom for å se på oss.

På høyfjellshotellet, gamle Sauda hotell, sjekket vi inn, på samme hotell var også store deler av LO-ledelsen samlet. Vi skulle spille på verket for arbeiderne, mens det er LO-konferanse på hotellet. LO sitter og har møte i den store salen når vi kommer. Vi skal bort å rigge og gjøre oss klare. Så tenker vi: [Helge lager bankelyd i bordet som indikerer banking på en dør] «Hei, kan vi få komme inn, vi skal på fabrikken og spille?». De ble litt paff, kan du si! Vi var jo frekk som faen! Så, vi reklamerte for forestillingen og inviterte dem til å komme å se på. De ble helt stille.

Så gikk vi bort og skiftet, og rigget, også spilte vi. Vi trodde at ingen av dem hadde kommet, men, så var det visst et par stykker som kom, allikevel. Pettersen, lederen for streiken, den knallharde Sauda-streiken, han var med oss. Pettersen hadde jo slåss for livet sitt under den streiken... Og det hadde gått utover ekteskapet hans, det hadde gått til helvete, og i resepsjonen sitter hans tidligere kone.

Når vi hadde spilt så kommer vi tilbake og skulle ha oss en pils. LO-konferansen var da ferdig, og det var LO-folk overalt på hotellet. Jeg husker de spilte sangen: «Min elskede du er som en rose» når vi kom inn der [synger med teatralisk stemme]. Flere av LO-gutta danser med noen kvinnfolk inne i salen. Ved resepsjonen stod en av LO-gutta, en ordentlig drittsekk som var skikkelig full. Han gjorde en eller annen bevegelse, og Pettersen var så nervøs at han trodde at han skulle til å slå ham ned. Jeg stod akkurat der, jeg var på vei opp på hotellrommet. Så han gjorde sånn [indikerer en armbevegelse]. Pang sa det, pang! Og hele hotellet begynte å slåss. Ekskona til Pettersen skrek, og Liv Thorsen rømte ut i skogen, men Sigurd Haugen og jeg, vi løp opp trappen, og der står Eva Knardahl, hun skulle ha konsert neste dag. Hun står i morgenkåpe og skriker: «Jeg skal spille i morgen, jeg får ikke sove!». Hele hotellet slåss, LO-konferansen, oss fra *Pendlerne*, det var nesten som på film.

Anna: [lattermild] Dere slo virkelig inn!

Helge: Ja, de skulle ta oss! Ikke minst fordi vi tok dem på det vaklende fundamentet som de hadde stablet på beina, som vi skulle inn i EU på.

[...]

Helge: LO prøvde jo å ta oss på at vi hadde brukt injurierende uttalelser, fordi de mente at vi hadde tatt sitater ut av sin sammenheng, men de kom ingen vei, for det var jo rett det vi sa. Men de prøvde seg. Da var teatersjefen Arild Brinchmann redd: «D-d-d-det kan bli rettsak!». Pendlergruppens motsvar var: «Det e'kkje farlig, det står jo der!». Det der festskriftet til Ole Myrvoll, hvor hele EU-overbygningen ble formulert.¹⁷ Sånne historier opplevde vi stadig vekk. Så farlig var kulturen *da!*

«Tilbake til Haifa»

Helge: Etter krigen så var alle *for* Israel. Jeg har inntrykk av at det handler om vår dårlige samvittighet. Men så begynte jeg å lese om de palestinske terroraksjonene. Israelerne framstilte palestinerne som dyr. Og jeg lurte på: «Hva er det som driver dem? De er jo ikke verre de, enn oss?!». Og når jeg da leste at den israelske statsministeren Menachem Begin hadde ledet massakre på palestinske flyktningleirer blant annet i Libanon, Sabra og Shatila, med den begrunnelsen at inni der er det terrorister!¹⁸ Da begynte vi å stille spørsmål: Hva er terrorisme?

Så med åpne øyne, og uten å være redd for at jeg skulle bli stemplet som antisemitt, bestemte jeg meg for å engasjere meg i Palestina-saken. Så endte det med at vi ble de første kulturarbeiderne som lagde en stor [teater]forestilling i solidaritet med Palestina. Vi tok en novelle av Ghassan Kanafani, «Tilbake til Haifa».¹⁹ Den handlet om fordrivelsen av palestinerne fra Israel i 1948. Palestinere hadde blitt kjeppjaget under statsdannelsen av Israel, de måtte bare løpe ellers så hadde de blitt drept. Så lagde Kanafani en historie om et palestinsk ektepar som hadde en baby, så kommer hæren, og jaget dem, så fikk de ikke med seg ungen. Så kom det et europeisk jødisk par som ikke har barn, som fikk det palestinske ekteparets sitt hus, og der ligger det jo et barn. Og de var jo ikke barbarer! Så de tar ansvaret for barnet og oppdrar det, og tar det til seg som sitt eget. Men så i 1968, så åpnes grensene, da kommer den opprinnelige moren og faren tilbake, for å se hvordan det er, og hva som har skjedd med barnet. *Han* blir offiser i den israelske hæren. Den konfrontasjonen handler stykket om.

Anna: Hvem var det som var med på denne forestillingen?

Helge: Vi laget en gruppe, vi var på Nationaltheatret alle sammen, det var: Jan Hårstad, Sigve Bøe, Kari Vinge, Jorunn Kjellsby, og jeg.

¹⁷ Ole Myrvoll var politiker fra Venstre, og satt som statsråd (finansminister) i Per Bortens koalisjonsregjering (1965-1971; Sp, H, V og Krf). Myrvoll var ivrig tilhenger av EEC, og det var hans ansvar å legge til rette for innmelding i unionen. Denne saken bidro til å felle regjeringen i 1971. *Svensden, Arnljot Strømme: Ole Myrvoll i Norsk biografisk leksikon på snl.no. Hentet 11. august 2020 fra https://nbl.snl.no/Ole_Myrvoll*

¹⁸ Menachem Begin var statsminister fra 1977-1983, fra det høyrepopulistiske partiet Likud. I 1982 gav Begin Ariel Sharon, som forsvarsminister fullmakt til å gå til angrep i Libanon, med mål om å utrydde PLO (Palestine Liberation Organization). Israelske styrker skulle primært kun angripe Sør-Libanon, men angrep så langt nord som Beirut, sammen med militsgrupper fra det kristne høyre partiet i Libanon, Kataeb Party, som også ble kalt falangister. Hentet den 11. august 2020 fra https://en.wikipedia.org/wiki/Menachem_Begin#Sabra_and_Shatila_massacre

¹⁹ Ghassan Kanafanis novelle «Returning to Haifa» er oversatt til engelsk og utgitt i novellesamlingen *Palestine's Children: Returning to Haifa and Other Stories* (1984).

Anna: Kan du huske når forestillingen ble spilt?

Helge: Dette var i 1975. Det var rett etter Lillehammer-saken.²⁰ Vi spilte til og med på Lillehammer. På premieren på Chateau Neuf kom det masse folk. Også fem-seks stykker fra etterretningen, det var akkurat sånn som en ser på film, med hatter og frakker og med opprettet krage. Og jeg tenkte, nå har de pistoler, nå skyter de oss rett ned. Jeg hadde en sånn norsk strikkejakke på, og da jeg leste dikt om barn som blir bombet, ble jeg helt kliss våt av svette og redsel. Men så satte de seg bak i salen.

Vi dro til og med ned til Palestina, der ble vi mottatt som konger.

Det var et stort bilde av oss i det store internasjonale palestinske tidsskriftet. Men da når jeg kom hjem igjen og skulle ta telefonen, da sa det bare klikk klikk klikk, så vi ble jo overvåket i flere år. Jeg har mappe og alt ...

Men det var veldig meningsfylt, for da skjønnte jeg at jeg ikke var antisemitt, jeg har jo et stort hjerte for jødene, og alt som har skjedd med dem, men det kan ikke rettferdiggjøre at de skyter ned palestinere som har bodd i Haifa i generasjoner. Også kommer israelerne plutselig og sier at vi skal ha dette landet. Palestinerne vi møtte sa: «De sier at det er jødisk kultur, det er vår kultur!». Og det syntes vi at vi måtte gjøre noe med. Så da lagde vi teater av det. Jeg har jo engasjert meg i Palestina-saken etterpå også.

Anna: Og dere turnerte rundt med denne forestillingen?

Helge: Ja, vi var i Århus, København, jeg tror visst vi var et sted i Sverige også, vi var i Lillehammer, og i Bergen, vi spilte oppe på Høyden, på det gamle studentsenteret, og i Tromsø og på Chateau Neuf.

²⁰ Ifølge Willy Haugli i Store norsk leksikon er: «Lillehammer-saken, en av norgeshistoriens mest omtalte drapssaker. 21. juli 1973 ble marokkaneren Ahmed Bouchikhi (f. 1943), bosatt i Norge, skutt og drept på Lillehammer av agenter fra den israelske etterretningstjenesten Mossad. Han var blitt forvekslet med Ali Hassan Salameh, den antatte lederen av terrorgruppen fra den palestinske organisasjonen Svar September, som drepte 11 israelske idrettsmenn under sommerolympiaden i München 1972». *Haugli, Willy: Lillehammer-saken i Store norske leksikon på snl.no. Hentet 11. august 2020 fra <https://snl.no/Lillehammer-saken>*

7.4.3 Janken Varden

Janken (Jan Fredrik) Varden (f. 1938 -) er særlig kjent for sitt virke som teaterregissør, og som underviser og rektor ved Statens Teaterskole i Oslo og København.

I studietiden var Varden et ivrig medlem av Studentteatret, hvor han ble regnet som en eksperimenterende regissør. Han debuterte profesjonelt på Riksteatret 1967, og våren 1968 var han elev i et fire måneders forsøkskull for regituddanning ved Statens Teaterskole.

Varden var ansatt på Nationaltheatret 1968–72. Ved siden av arbeidet på Nationaltheatret var han initiativtaker til den frie gruppen Teateret Utenfor i 1969. Imidlertid ble denne gruppen lagt ned kort tid etter opprettelsen, da Varden fikk mulighet av teatersjef Arild Brinchmann til å opprette et gruppeteater innenfor Nationaltheatret. Varden var regissør for det oppsøkende teateret ved Nationaltheatret, og under hans ledelse ble *Et spill om pugg*, *Svartkatten* og *Pendlerne* satt opp. Disse stykkene vakte en blanding av begeistring og forargelse fra publikum og presse på grunn av sitt markante politiske innhold. I perioden 1972–76 var han ansatt i Fjernsynsteatret, hvor han regisserte flere produksjoner, bl.a. Maksim Gorkijs *Nattherberget*.

I perioden 1976–81 var Varden rektor ved Statens Teaterskole i Oslo. Han ble ansett som en svært dyktig teaterpedagog med en genuin interesse for elevenes behov i forhold til deres teaterfaglige og kunstneriske utvikling. Under Vardens tid som pedagog og rektor ved Teaterhøgskolen innførte han flere nye fag på timeplanen, bl.a. improvisasjon og Brecht-inspirerte metoder.³⁷

³⁷ Informasjonen til den biografiske teksten om Janken Varden er hentet fra vår samtale den 7. desember 2015, og fra følgende artikkel hentet fra Norsk biografisk leksikon: Sæter, Bjørn: Janken Varden i Norsk biografisk leksikon på snl.no. Hentet 30. august 2020 fra https://nbl.snl.no/Janken_Varden

Intervju med Janken Varden

København, 7. desember 2015

Innholdsfortegnelse

Intervju med Janken Varden	1
<i>00.03.17 – personlige vei inn i teatret .</i>	2
<i>0.10.00 – Odin Teatret og Grotowsky</i>	3
<i>1968</i>	3
<i>Teatret Utenfor – Vaterland Skole, inspirasjon fra Bread and Puppet Theatre</i>	3
<i>0.18.35 – Et spill om pugg</i>	4
<i>Vasa-seminaret</i>	4
<i>0.25.20 – regi og metoder, Teaterskolen og improvisasjon</i>	5
<i>0.29.00 – Om gruppeprosesser</i>	6
<i>0.40.08 – generasjonskonflikt</i>	7
<i>0.41.05 Den politiske estetikken – revyformen, Svartkatten og inspirasjonen fra NJA-pjäsen</i>	7
<i>0.53.00 – Tankred Dorsts, Toller (1968)</i>	9
<i>1.04.30 – Pendlerne</i>	11
<i>1.12.00 – Det musikalske og hjelpen fra Radka Toneff</i>	12
<i>1.15.00 – Turnélogistikk</i>	13
<i>1.18.00, 1.19.15 – Gruppeteatrene innenfor på Nationaltheatret</i>	13
<i>1.19.45 – Å komme fri fra dogmatismen</i>	14
<i>1.22.00 – hvordan kan teateret påvirke samfunnsdebatten?</i>	14
<i>01.31.05 – om samhandling med publikum</i>	16

Janken: Hvor begynner du? Nå tenker jeg kronologi ...

Anna: Jeg har en kjernetid fra 1970-1986, men i realiteten begynner jeg før, jeg begynner vel historisk med innflytelsen fra Sovjet og Tyskland på 1920-tallet.

Janken: Ok, jeg har funnet frem noe her. Det er fra Morgenbladet. Jeg vet ikke om du har sett det før? Det er i hvert fall et langt intervju i forbindelse med at jeg ble rektor på Teaterskolen, og da var det mange som ble forskrekket.

Anna: Hvorfor ble de forskrekket?

Janken: Det viste seg at det gikk helt fint! [sier Janken med et glimt i øyet].

Anna: [Ler hjertelig].

Janken: Det sier en del om hvordan jeg kom inn i teatret. En del detaljer som jeg selv hadde glemt faktisk. Men da jeg leste intervjuene ble jeg minnet på dem. Og jeg har et annet stort intervju som heter «Bort med altmulig-teateret», som sier en del om tankene bak. Noe av det samme som vi så i den dokumentarfilmen, *Oppsøkende Teater*, refererer til en felles samtale/intervju med den Pendlergruppen fra Nationaltheatret. Jeg hadde helt glemt at vi satt sammen og var kloke. Det var morsomt å se det, alle de fjesene som jeg har arbeidet så mye sammen med.

00.03.17 – Personlige vei inn i teatret.

Janken: Jeg kom med i Studentteatret i 1962. Fordi jeg hadde bakgrunn fra gymnasiet, fra skolerevy.

Anna: Hvilket gymnas gikk du på?

Janken: Frogner. Og der hadde jeg anledning til å spille sammen med Lille Kari Diesen ... Det var mye fint folk der, Kåre Grøttum spilte piano, det var en fin gjeng på Frogner skole. Så var jeg også skuespiller på Handelsskolen. Jeg hadde et år ekstra etter artium. Innen jeg hadde begynt på jussen, så hadde jeg lagt teateret til side. Men så kom jeg med i studentrevyen i 1962.

Men det jeg helst ville, var å komme med i «seriøst teater», derfor meldte jeg meg inn i studentteatret. Og den første forestillingen var en eller gang sent på høsten 1962. Også var jeg med, i flere omganger i studentteateret. Det første stykket jeg instruerte var et stykke som het *Grottedyret*, det var et dansk stykke, som jeg selv hadde oversatt. Med to skuespillere. Og det ble såpass vellykket at jeg tenkte at som instruktør var det jeg hadde det morsomst. Men foreløpig var jeg ikke innom tanken om at teateret skulle bli min levevei, så jeg fullførte min juridikum.

Men jeg gav også ut en bok om tysk etterkrigs litteratur, fordi jeg var formann i Studentersamfundets kulturutvalg, og vi introduserte mange unge tyske forfattere. Jeg regner utgivelsen som en veldig viktig del av min utvikling, selv om det ikke hadde så mye med teater å gjøre. Jeg var også involvert i studentrevyen i 1964 og i 1966. Samtidig som jeg tok min juridikum, instruerte jeg studentrevyen i 1966.

Og den ble sett av såpass mange profesjonelle at jeg begynte å få henvendelser fra det profesjonelle miljøet. Jeg tok riktig nok ansettelse i Kirke- og undervisningsdepartementet, og satt der i ni måneder, men jeg ble involvert i profesjonelt teater så å si ad bakveien, som regiassistent på Nationaltheatret, samtidig med at jeg jobbet i departementet. Så etter ni måneder der, hadde jeg fått et konkret tilbud om en oppsetning på Riksteatret, *Stormen på Vinterpalassets*, for det var nemlig et 50-års jubileum siden revolusjonen i Russland. Og den ble skrevet av Bartolt Halle og Bjørn Sand, og Just de Lippe, tror jeg han het. Just de Lippe var Sovjetkjenner og kommunist, og de to andre var forfattere. Jeg husker godt den perioden. Det var spennende fordi jeg fikk manuskriptet i hånden kl. 10 og prøvene begynte kl. 11. Så det var virkelig en ganske tøff prosess. Men det var da også såpass vellykket at jeg fikk et tilbud til, på Riksteatret, *Flåten*, som var et svensk stykke. Dermed så var det gjort for mitt vedkommende, da var jeg inne i teatret. Og tenkte at: «Nå kan det være det samme med hele jussen».

Samtidig, og da hadde jeg veldig flaks, kan du si; vi var 6 stykker som hadde blitt tatt ut til å delta på et grunnkurs i fire-fem måneder, i det å være instruktør. Jeg kom litt senere inn i det enn de andre fordi jeg skulle ha en premiere på en forestilling på Riksteatret først. Men deretter gikk jeg sammen med blant annet Terje Mæling, Dag Åkesson ... Ja, vi var seks til sammen som fikk en slags undervisning om det å være instruktør, på Teaterskolen, altså. Og etter det ble jeg ansatt på Nationaltheatret.

Anna Watson: Og det var ca. i 1969?

Janken Varden: Nei, dette var i 68, mai-juni, det berømte år nitten åtte og seksti. Hele den læringsprosessen på teaterskolen var veldig fin, vi arbeidet med hverandre. Jeg tror høydepunktet var da Terje Mæling og jeg spilte *Hushjelpene* av Jean Genet. Jeg var Solange, kan jeg huske, og Terje var Claire. Et stykke om to hushjelper.

Anna Watson: Da spilte dere selv, og instruerte?

Janken: Da spilte vi, også var det en annen fra gruppen som instruerte. Så vi gjorde alt sammen, sånn.

Odin Teatret og Grotowski

Janken: Men samtidig som jeg ble ansatt på Nationaltheatret så fikk jeg jobb som pedagog på Teaterhøgskolen. Før jeg hadde vært hos Odin Teatret. Det tenker jeg tilbake på som noe av det viktigste. Odin Teatret begynte jo i Oslo, i det året var jeg ganske mye sammen med dem, og ble godt kjent med Eugenio Barba, og gjennom det ble døren åpnet til Grotowski. Og han var da på disse seminarene på Holstebro. Og det lærte jeg *veldig* mye av, og ikke minst improvisasjon. Som jeg så tok med meg, når jeg begynte på Teaterhøgskolen, først og fremst som lærer i improvisasjon.

1968

Janken: Også var jeg regiassistent for Per Bronken på et stykke av Stein Mehren, *Narren og hans Hertug*, men samtidig med det, så holdt jeg stadig spiriten gående med folk utenfor teatret. I desember 1968, så var Arild Brinchmann fornuftig nok til å sette sammen en gruppe med sine yngste skuespillere og instruktører: Henning Moan, Svein Schaffenberg, og jeg, også hadde vi Georg Johannesen knyttet til oss som forfatter, og vi fikk fritt armslag, kunne gjøre hva vi ville på Amfiscenen, men det ble aldri noe av, men det var en viktig igangsetter.

Teatret Utenfor – Vaterland Skole, inspirasjon fra Bread and Puppet Theatre

Janken: I 1969, 1. Mai 1969, det fantes et sted som het; «Et sted å være». Har du hørt om det? Det var på Vaterland skole, i Oslo, ble okkupert simpelthen av folk som var like deler politiske aktivister, hippier og hjemløse, litt sånn som Christiania her i København. Det ble kalt for «Et sted å være». Og der var vi 5-6 stykker som laget en teatergruppe, og vi spilte et stykke som het *En mann sier adjø til sin mor*, og det stykket hadde vi fra en amerikansk gruppe som het *Bread and Puppet Theatre*. Og jeg spilte da mannen, og en kvinne som het Marie Killengren var min mor, Jan Hårstad var med og Kjell Kjær. Både Jan Hårstad og jeg var faste ansatte på Nationaltheatret, mens Truls Kwetzinsky ble senere inspisient på Nationaltheatret, og Kjell Kjær som var med i enkelte sammenhenger på National. Vi var altså alle sammen knyttet til Nationaltheatret på et eller annet vis, men vi syntes at det var tid til og sammenheng til å arbeide selvstendig utenfor teateret også. Og derfor dannet vi en teatergruppe og kalte den for Teatret Utenfor, og det var vel, tror jeg nok den første frie teatergruppen i Norge utenom Odin Teatret. Vi søkte Oslo Kommune om støtte, og fikk støtte fra Kulturrådet. Men kraften fra Nationaltheatret var sterk, særlig fra Arild Brinchmann, og han sørget for at hele initiativet vi representerte, ble suget opp av Nationaltheatret. Så det endte med at vi leverte pengene tilbake til Kulturrådet, vi fikk aldri riktig brukt dem.

I hvert fall hadde vi premiere på det stykket av *Bread and Puppet*, 1. Mai 1969 på Vaterland Skole. Vi spilte fra en lastebil på lasteplanet. Truls Kwetzinsky tok noen bilder i forbindelse med oppsetningen. Og det viste seg at 6. mai, en uke seinere så spilte vi på Manglerud på Storsenteret og ble tatt av politiet, tilfeldighetene ville, gud-skje-lov, at en journalist fra Dagbladet var med. Det resulterte i en reportasje i Dagbladet, med store bilder av da vi ble geleidet inn på politistasjonen.

Fordi vi ikke hadde søkt om lov, vi bare spilte, inne i lastebilen, også satte vi i gang. Vi ble anklaget for ordensforstyrrelse, så vi ble ikke satt i fengsel, vi ble bare sent hjem med hoderysting fra politiet. Men det at Dagbladet hadde den reportasjen om oss, gjorde at vi ble kjent. Det hører med til den historien at vi ble invitert til Festspillene i Bergen. Og vi parkerte lastebilen rett foran hovedinngangen til Den Nationale Scene, og spilte der også. Og samme år på 17. mai, spilte vi et gatespill på Rådhusplassen, under overskriften *Alternativ 17. Mai*, hvor Georg Johannesen hadde skrevet en tekst som vi fremførte. Det var en engangsforeteelse.

Anna Watson: Hvilken tekst da?

Janken: Det kan du spørre om, men det handlet selvfølgelig om Norge og 17. mai, og om hvor idiotiske nordmenn var. Hvor nasjonalistiske og selvcentrerte nordmenn var i forhold til verden. Jeg synes jeg kan huske den ene setningen: «Norge er utrolig norsk ...».¹

0.18.35 – Et spill om pugg

Janken: Allerede 9. juni 1969, startet vi på prøvene på *Et spill om Pugg*. Men vi hadde skaffet oss en trilogi: *Et spill om Pugg*, *Forbudt for barn* og *Kongens morgentøfler*. De tre små stykkene var svenske, men det satte oss i gang, vi behøvde ikke å sitte og vente på at noen skulle skrive noe til oss. *Et spill om Pugg* begynte først i juni, men vi prøvde frem alle stykkene mer eller mindre parallelt. *Et spill om Pugg* hadde premiere den 28. august, da spilte vi på Majorstua skole. Det ble en suksess og en skandale. Jeg husker Lars Joar Langslet sa noe om at første linje i stykket var: «Nå er du på rektors plass, eget vindu, egen dass». «Ja så vet vi hvor vi er!», skrev Langslet. Det ble en skandale, fordi stykket var veldig kritisk i forhold til hele skolesystemet. Vår bearbeidelse var veldig grundig, helt tilpasset norske forhold. Selve det at stykket var svensk, det var en bi-ting.

Anna: For dere hadde oversatt all teksten til norsk?

Janken: Ja, og alle forhold, alle læreplaner og pensum, det var tilpasset. Så den spilte vi altså fra slutten av august 1969. Vi spilte den i hvert fall et år. Rundt omkring på forskjellige skoler, og på turné, og det gjorde at det stykket som het *Forbudt for barn* som vi også prøvde frem med de samme skuespillerne mer eller mindre, det måtte vi simpelthen legge ned fordi det andre stykket fikk så stor suksess. *Kongens Morgentøfler* var et søtt lite småbarnsstykke, som vi spilte ute i barnehagene.

Anna: Men, hadde Kongens *Morgentøfler* også politisk brodd?

Janken: Overhodet ikke.

Vasa-seminaret

Janken: Det hører med til historien, at på Riksteatrets initiativ så kom jeg med på en norsk delagasjon på noe som het Vasa-seminaret. Jeg tror de hadde hatt et symposium i 1966, men første gang jeg var med var i 1967, og det var på Reykjavik, jeg var med på Vasa-seminaret da i 1967, 68, 69 og 70. Det var et seminar med og for unge nordiske instruktører. På den måten møtte jeg masse mennesker som jeg senere ble gode venner med – sånne stjerner som Ralf Långbacka fra Finland, Örnemat Jurström fra Sverige, veldig fine folk. Og ikke minst Suzanne Osten fra Fickteatern, som var en fri gruppe i Stockholm. Og vi hadde etter hvert meget med hverandre å gjøre. Jeg var i Stockholm en ukes tid i oktober i 1969, og så en del av det de holdt på med, Fickteatern. Og det var jo politisk, og velfundert, så det var en stor inspirasjon, det må jeg si.

Så kommer vi over i 1970. Jeg begynte på min første helaftens teaterforestilling på Nationalteatret, *Sandkassen* av Bengt Bratt og Kent Andersson. Vi begynte prøvene i september 1969, men vi hadde ikke premiere før i begynnelsen av 1970.

Anna: I september 1969! Du var utrolig produktiv, må jeg si!

Janken: Jeg satt selv og så på det i går og tenkte, hvordan i helvete fikk du tid til alt dette?!

Anna: Ja? Dette er jo på løpende bånd.

Janken: Da var jeg riktig ansatt på Nationaltheatret, kan du si. *Sandkassen* var ikke politisk teater på den måten, men det var kritisk teater, og det handlet om barns liv og rettigheter. Og heldigvis for meg så ble det en stor suksess, både publikumsmessig og kunstnerisk, som gjorde at jeg ble sementert, eller hva man sier ...Fast ansatt på Nationaltheatret. Delvis ut fra det at jeg lyktes med *den*, og at jeg hadde suksess med *Et spill om pugg*, selv om det var en skandale ...

Anna: Kan du si litt mer om det skandaløse ved *Et spill om pugg*?

Janken: Skandale, ved at det ble en del skriverier om det i avisene. Om at vi ikke hadde «filla peiling» på skolevesenet, om at vi kom med beskyldninger – det var vrøvl fra ende til anden – mens andre, både lærere og elever skrev; «Dette er jo helt riktig, akkurat så forferdelig er det!» ... Det var veldig mye polemikk frem og tilbake, *og* vi ble oppfattet, på det tidspunkt, ikke bare som kritiske, men revolusjonære, mer eller mindre. Men det var *faktisk* en ganske morsom forestilling.

Anna: Hvordan satte dere den opp?

Janken: Vi lyktes med å gi forestillingen et sketsj-aktig revypreg. Det gjorde at en del av de tingene vi kom med som var kritiske ble satt på spissen på en sånn måte at folk både kunne forstå det og ha moro av det. Vi hadde humoren på vår side, for å si det på den måten. Derfor ble det en suksess, men *fordi* det ble en suksess ble det enda mer av en skandale, sett med «de andres» øyne.

0.25.20 – Regi og metoder, Teaterskolen og improvisasjon

Anna: Kan en si at du har to linjer her: Den første er revyen fra skoledagene, og den andre er ditt ønske om å lage «ordentlig teater» med inspirasjonen fra Odin Teatret og Grotowski. Vil du si da at det var en dialogisk instruksjonsmetode du hadde, eller hvordan fungerte det, når dere øvde inn stykker?

Janken: Det er et godt spørsmål, når jeg ser tilbake så tror jeg ikke en gang jeg visste hva jeg gjorde. Jeg husker blant annet en ting, den første oppsetningen jeg hadde på Riksteateret, *Stormen på Vinterpalasset*, da satte jeg skuespillerne til å gjøre ting som jeg aldri ville ha turt å gjøre seinere i min karriere, fordi jeg var fullstendig blank, åpen og naiv. Jeg sa: «Nå gjør vi sånn». «Ja, ja», svarte de, til min store forbauselse. Eller nei, ikke forbauselse da, forbauselsen kom to år senere når jeg tenkte: «At jeg turte!».

Anna: Hva satte du dem til å gjøre?

Janken: For det første gav jeg dem manuskriptet i hånden samme morgen som de skulle prøve. Og så sa jeg bare, ja så prøver vi det. Og noen ganger så gikk det bra og andre ganger gikk det forferdelig. En av de tingene som vi beholdt, var at Barthold Halle hadde skrevet en sang på melodien: «Min far var en venn av den russiske Tsar», også laget vi et balalaika-kor, hvor en stod fremst og sa frem hele teksten, mens resten stod bak og laget en slik lyd: [Janken setter fingeren i munnen og lager lyd mens fingeren beveger seg mellom leppene opp og ned] blublublublublalalaika.

Anna: [Ler]

Janken: De fant seg i det, altså, og det ble vellykket. Så jeg hadde ikke en metode i den forstand. Jeg var vel ikke så verst når det gjaldt å skape bilder på scenen, jeg hadde vel også en god forståelse for hva det var vi ville. Men jeg var ikke noen erfaren instruktørs på noen måte.

Om gruppeprosesser

Anna: Men tenker du at det kan ha bidratt til en gruppefølelse, med de skuespillerne du jobbet med?

Janken: Ja, det kan jeg godt forestille meg. Da vi senere arbeidet med *Svartkatten* og *Pendlerne*, så vet jeg at *det* å være en gruppe hadde blitt en del av kroppen, på en måte. Og det var det for de andre også. Vi skrev, vi improviserte, vi snakket, vi prøvde på scenen ... vi gjorde alt sammen som en prosess, hvor alle var med hele tiden.

Egil Kapstad skrev musikken til *Svartkatten*, Truls Kwetzensky var inspisient for oss, alle deltok ... Da var jeg helt klart en gruppeteaterinstruktør. På en annen side var vi altså klar over at det absolutte demokrati, demokratisme, for å si det sånn ... Alle kan ikke delta, noen har spesialiteter, noen er bedre til å til å spille og noen er bedre til å være instruktør, noen er bedre til å lage tekster og noen kan skrive musikk. Det kan ikke overlates til tilfeldige ... Til den store massen. Men vi var sammen om *veldig* mye.

Anna: Jeg ser både på grupper som jobber innenfor og utenfor institusjonene. Hvordan var det å jobbe på Nationalteatret som en gruppe innenfor institusjonen?

Janken: Altså, vi hadde jo den lille erfaringen, som vi hadde høsten 1969, hvor vi fikk frie hender. Det ble aldri noe resultat, men vi arbeidet oss inn på hverandre, og vi mistet etter hvert noe av angsten for å improvisere ... Og i forhold til hva andre syntes om det jeg gjorde. Og da kunne jeg jo trekke på min erfaring fra Teaterskolen, hvor jeg underviste i improvisasjon. Så det resulterte, det tror jeg Arild Brinchmann merket mer enn noen annen, at teatret ble delt. At det var på den ene siden de gamle og på den andre siden de unge. Og en del av disse unge, kom jo også fra Teaterskolen hvor de delvis hadde hatt meg fra før. Og det var jo en tradisjon med improvisasjon innen jeg kom på Teaterskolen også, som gjorde at masse yngre skuespillere fra aldersgruppen til Anne Marit Jacobsen, Sverre Anker Ausdal, de var allerede inne i en steam hvor det var mulig å komme til et slikt resultat.

Anna: Begynte Sverre Anker Ausdal og co omtrent samtidig på Nationalteatret som deg?

Janken: Nei, Sverre arbeidet på Oslo Nye, Anne Marit kom på National, men jeg tenker mer på dem som en generasjon, altså de som begynte på Teaterskolen på midten av 60-årene. Det var blant annet en lærer på skolen som het Randi Baalsrud som også var improvisasjonslærer. Og jeg arbeidet en del sammen med henne. Hun lærte jeg mye av. Hun hadde allerede begynt å spre «det gode budskap» på Teaterskolen for elevene. Så det var ikke så veldig komplisert, men det ble nok, som sagt, en deling, i holdninger i hvert fall, blant skuespillerne på Nationalteatret. Og Arild Brinchmann, ære være hans minne, han var en modig mann. For det første så brukte han vårt initiativ, som vi ellers ville ha brent inne med, den energi i det arbeidet som vi holdt på med utenfor ble kanalisert inn i teatret. Han var en strålende ryggdekning for oss når vi ble utsatt for kritikk fra alle kanter. Ikke minst da vi kom til *Svartkatten*. For *Svartkatten* var jo også en skandale i den forstand ... Den ble jo anmeldt av Odd Eidem allerede før premieren. Det synes jeg er ganske tøft. Jeg tror at i hans anmeldelse i VG så stod det at, jeg tror det var fire dager før vi hadde hatt premiere ... Hvor vi ble utropt til banditter.

Anna: Av han?

Janken: Nei, av mange. Av fagforeninger, ikke minst. For folk begynte etter hvert å lukte lunt og vite hva vi holdt på med. Vi holdt på med intervjuer med arbeidere langs hele Drammensvassdraget, i Vestfossen blant annet. Så vi var ganske uglesette blant mange ... Alle direktørene, selvfølgelig ... Men også masse fagforeningsfolk. Premieren på *Svartkatten* må ha vært april 1971, ja, der står det 22.4 19 71 ... [Janken ser på en bunke med avisutklipp og et manus han har funnet frem].

Ja, dette er et salig rot altså. Men du kan godt låne det. Det står: «NB! Dette er det eneste komplette manus, må ikke lånes ut!» [vi ler av det]. Hallo, hallo ... Det er masse som er strøket, også lagt til med håndskrift ... Men du må gjerne se på det. Når jeg nå først er der, så har jeg manuset til *Pendlerne* her også. Det ser mer ryddig ut. Om vi så holdt oss til det, vet jeg ikke. Der står det: «Utlånt til Gyldendal norsk forlag, må returneres til Janken Varden. Du må altså gjerne låne dette også, men ikke glem adressen!

Anna: Selvfølgelig, du skal få det tilsendt så snart som mulig.

0.40.08 – Generasjonskonflikt

Janken: Ja, hvor var vi?

Anna: Du snakket om en eldre og yngre generasjon på Nationalteatret.

Janken: Ja, det var nok litt av en generasjonskonflikt.

Anna: Ja, også var det den Skuespillerforbundet-konflikten også, den kom jo litt seinere, men ...

Janken: Ja, den kom senere. Det var på slutten av 70-årene.

Anna: Men hadde det noe å gjøre med den første konflikten?

Janken: Nei, det skjedde helt uavhengig av oss. Men en annen ting var at den stillingtaken, som vår generasjon, gruppe eller flanke på Nationalteatret, var jo med de unge skuespillerne. Det var også en generasjonsaffære i veldig stor grad ... De som var en del av Skuespillerforeningen av 1978, ble regnet som revolusjonære, de andre ble mer eller mindre sett på som reaksjonære. Den polariseringen synes jeg var sterkt overdrevet. Men jeg tok klart standpunkt for de unge. Og det gjorde resten av gruppen også.

Den politiske estetikken – revyformen, *Svartkatten* og inspirasjonen fra *NJA-pjäsen*

Anna: Hvis vi går tilbake til estetikken, så var det revyer dere jobbet med, i hvert fall *Pendlerne* og *Svartkatten*, de var revyer, ikke sant?

Janken: På en måte, ja. Vi brukte revyformens språk i veldig høy grad. Det gjaldt måten scenene fulgte hverandre på [Janken knipser for å demonstrere de raske sceneskiftene som sketsjer], men også at vi ville ta vare på humoren i så høy grad som mulig. Jeg syntes vi var bedre i *Pendlerne* enn i *Svartkatten*. *Svartkatten* var veldig alvorlig [vi ler]. Den var veldig sint. Jeg er enig med meg selv der. Men vi hadde også stor inspirasjon fra Sverige fra Fria Proteatern, med *NJA-pjäsen*. Så den hadde vi sett, og vi hadde gode venner i den gruppen også. Det var i veldig høy grad inspirasjon derfra som

gjorde at vi tok initiativet til å ... Arild Brinchmann satte oss igjen ... Arild forstod at Lars Andreas og Jan Hårstad og Kjell Kjær og jeg og Truls også videre, at vi ... Det kan godt hende at han syntes vi var ustoppelige ... Men i hvert fall, han gav oss et arbeidsrom, og sa: «Finn ut av det!» ... «Kom opp med noe, et eller annet». Og Veslemøy Haslund, Frøydis Armand, de var involvert helt fra starten av. Så mens vi satt der og leste ... Særlig Jan Hårstad var enorm på å lese marxistiske tidsskrifter, Frantz Fanon, han var den store teoretikeren blant oss. Jeg husker han sa: «Å komme fra Stalin og hans skriverier til å komme til Trostsky er som å komme til himmelen!» [vi ler begge to]. Ja, han var skrekkelig lærd. Mens vi satt der og teoretiserte og tenkte, vi hadde gjort det i en 14 dager, tre uker, så «eksploderte» Vestfossen. Midt foran øyene for oss. Vi sa: «Yes! Dette må vi gripe fatt i!» Og sånn var det at vi begynte å pendle frem og tilbake mellom Oslo og Drammen og Vestfoss, og Papyrusfabrikken, det var mange fabrikker langs Drammensvassdraget. Da var det vi sa: «Ok, nå har vi funnet vårt stoff».

Anna: Det ble jo en slags speiling av Fria Proteaterns *NJA-pjåsen*, ikke sant?

Janken: Ja, i veldig høy grad. Jeg kan ikke si at vi aldri ville ha klart å lage *Pendlerne* uten ... Men en av forutsetningene for at vi kom dit hen, var samarbeidet med Arild Brinchmann, at vi fikk lov til å holde på, men også at vi kom frem til *den* formen. Og det er klart, det skyldtes i høy grad at vi hadde møtt Fria Proteatern. Jeg tror aldri jeg kommer til å glemme premieren på Vestfossen. Det var helt spesielt, og vi merket både motstanden ... Forbitrede ansikter midt oppe i det hele. Men hele Oslo-pressen var jo der, så det var (ha ha ha) en sånn voldsom sensasjon. Jeg undret meg senere hvorfor det ble sett på som så forferdelig viktig. Men da var det åpenbart. Men først og fremst merket jeg den oppbakkingen vi fikk av lokalbefolkningen, og det var nok også det som gjorde at noen av kritikerne ... Så jævlig bra var ikke den forestillingen. Den var helt ok, men det var ikke noen genistrek. Men den sympatien vi ble møtt med, den oppbakkingen vi fikk og den applausen vi fikk, kan ha påvirket mange kritikere. På en annen side, jeg skrev et svarbrev til Arbeiderbladets kritiker ... Noe med at: «Kritikkene var veldig forutsigbare...Klassekampen var fra seg av begeistring, og Morgenbladet syntes dette var det verste «høl i dass» noen sinne» [vi ler sammen]. Altså de lå alle sammen sånn pent på linje etter hvordan du ville fordele dem, mellom høyre- og venstresiden i norsk politikk.

Anna: Det spredte i Hvert fall budskapet deres ut, ganske kjapt?

Janken: Det gjorde det, absolutt.

Anna: Som strategi, jeg vet ikke om den var bevisst eller ikke, så har dere i hvert fall fått teateret deres ut av den lille teaterboblen i Oslo og på Nationalteatret?

Janken: *Det* synes jeg at jeg gjorde noenlunde rede for, Kjell Kjær og jeg i dokumentaren, selve det med ideologien som lå bak. Når det går opp for en, siden det var nye undersøkelser på det tidspunkt, at vi var blitt fast ansatt for å underholde 3% av befolkningen. Vi tenkte da: «*Det* må jo være galt!». Det syntes vi, at vi måtte gjøre noe med.

Anna: Var det den svenske sosiologen Harald Swedner sin undersøkelse det var snakk om? ²

Janken: Ja, jeg husker navnet, men jeg husker ikke om det var han som påstod det.

Anna: Var det noen norske undersøkelser også?

Janken: Ja, jeg mener at det også fantes norske undersøkelser. Nettopp sånne undersøkelser, sånne konsekvenser, sånne tanker, det var jo så oppe i tiden, den gang ...

Så, den vinteren, 70-71, var det vi pendlet og skrev, og Arild Brinchmann gav oss lang snor. Og heldigvis for det, for så flinke var vi heller ikke, jeg mener, at vi måtte bruke den tiden vi kunne, for ingen av oss var ... Bjørn Nilsen var lyriker, så det å skrive sammen med ham i et komplisert bilde, det tok sin tid. Forestillingen, ble som sagt, helt ok, og voldsomt populær. Jeg tror forestillingen ble spilt over hele landet. Og den ble sent på turné av Nationaltheatret, men vi spilte både på Amfiscenen inne i mellom, men stort sett så spilte vi ute i «virkeligheten».

Anna: På små samfunnshus i hver en liten bygd?

Janken: Ja, på samfunnshus, skoler, inklusivt fagforeninger. Som brukte det som opplegg til diskusjoner osv. Etter hvert spredte det seg, da ble det ikke lenger bare teater, men det ble ... Til og med sykepleierorganisasjoner, som ikke hadde noen ting med faget å gjøre, men med selve problemstillingen. Forestillingen slo an i ganske uventede fora.

Anna: Kom *Pendlerne* etter *Svartkatten*?

0.53.00 – Tankred Dorsts, *Toller* (1968)

Janken: I mellomtiden satte jeg denne her opp [viser et manuskript].

Anna: [Leser av manuskriptet]. Det er skrevet av Tankred Dorst, men stykket heter *Toller*. Handler det om Ernst Tollers liv?³

Janken: Akkurat, om revolusjonen i München i 1919. Og om hvitegardistenes kamp mot rødegardistene. Det var i hvert fall et stykke politisk teater. Det som virkelig inspirerte meg da jeg satte den opp, for det var på hovedscenen, med hele apparatet, og masse mennesker og scenografi ... Det var Piscator. Så jeg var helt innstilt på at nå skal jeg lage en Piscator-forestilling.

Anna: Og hvordan gikk du i gang med det?

Janken: Jeg hadde veldig stort utbytte av å arbeide sammen med Tine Schwab.⁴ Og jeg hadde sikret meg at Truls Kwetzensky hadde blitt ansatt på Nationaltheatret, så han var min inpsipient, men han var også scenografisk assistent. Jeg visste at vi arbeidet med stoff som inneholdt en gryende nazisme, den ideologiske konflikt mellom Toller og øvrigheten, etablissementet, den var klar. Men et par andre konflikter var like interessante, nemlig konflikten mellom Toller og de «rene» kommunister; nemlig kommissæren som kom og skulle sørge for at revolusjonen flyttet seg den riktige vei. I tillegg til det, en annen konflikt mellom Toller, som nok var anarkist, men hans forhold til de ytterliggående anarkister. De som bare ville nedlegge det hele. Dette syntes jeg var et kompleks av motsetninger som var verdt å spille på teatret. Og Tankred Dorst er en «ordentlig» forfatter, så i tillegg hadde jeg en god tekst mellom hendene.

Men jeg var også interessert i alt det som pendlet, pulset og gikk i den tiden. Det var et tilsvarende opprør i Berlin, med Karl Liebknecht og Rosa Luxemburg, men Tollers anarkistiske, merkelige opprør i München, som noen ville gjøre militant mens andre ville gjøre fredelig; en skulle snakke sammen. Det var veldig mange konflikter og motsetninger. Lars Andreas spilte Toller og Knut Risan spilte Kommissæren. Men i tillegg til det hadde jeg flere av de gamle skuespillerne, for eksempel Kjell Stormoen, som spilte Landauer, en mild professor med en filosofi om å komme sammen. Men selve konflikten mellom «de hvite» og «de røde» var hovedkonflikten for meg. Vi hadde et par scenografiske elementer: Vi hadde et stort kart over München, med alle slags gater som gikk i alle retninger, porter og plasser [Janken tegner og forklarer på et ark]. Også var vi i «de hvites» hovedkvarter, og så hvordan de gjenerobret München. Da var det en gruppe kom herfra, og inn, en

annen gruppe kom derfra, hjulpet av en annen gruppe som kom derfra osv... Så det kartet ble etter hvert fullstendig klistret til med et hakekors.

Anna: Ååh, det var et fint estetisk grep!

Janken: Den var vi stolt av! Men vi hadde også et annet estetisk grep som tydet på det samme. Rolf Søder var konferansier, og han hadde et stort hjul som han kunne spinne med, altså en rulett.

Anna: Var det et rulettbord?

Janken: Nei, det var stående, på et slags staffeli. Det kunne spinne. Når det hadde vært brukt et par tre ganger, så kom konklusjonen, og den var: at det stemte med det som stod utenfor, som var sånn [Janken tegner en modell, men jeg kommer ikke på om det også er et hakekors]. Men innimellom, som konferansier, så stoppet hjulet, kanskje så det stod på dette leddet i forhold til disse faste ...
...Som var utenfor, så det har ikke lyktes *helt* å få München på plass igjen, men «de hvite» vant til slutt.

Anna: Stilig! Var det disse to scenografiske elementene som var inspirert av Piscators projiseringer?

Janken: Ja, på alle måter, en skal ikke unnså at dette var stort!

Anna: Hvordan brukte du scenen?

Janken: Da hadde vi et stilas, i to etasjer, hvor man altså kunne klatre opp, med noen mellomstasjoner. Her kunne folk bevege seg oppe og nede på stillaset, og klatre opp og ned. Det stod foran på scenen, også stod Rolf Søders hjul på siden. Det forutsatte og krevde, en bevegelighet på scenen som var ganske morsom å arbeide med. Nesten som en koreografi.

Anna: Men publikum satt fast i amfiet? Det var ikke sånn at dere lagde plattformen ut i salen?

Janken: Nei. Den hadde premiere, det står her 11. november, men forestillingen ble utsatt ... Det står her at «stillaset må lages utenfor huset...». Men vi måtte utsette premieren en uke, for vi var simpelthen ikke ferdige. Den forestillingen som var onsdagen den 18. november, var solgt på forhånd til Studentersamfunnet, det vil si at premierepublikummet bestod av en hel drøss med studenter. Der satt også hele Nationaltheatrets styre, på de første benkene, og alle de fine premiereabonentene. Mens resten av salen var stappfull av revolusjonære studenter ... Første akt slutter med, og det står skrevet i manuset til *Toller selv*, med at Internasjonalen blir avsunget. Da reiste tre fjerdedeler av salen seg og sang med [vi ler begge to]. Så det var *også* en skandale!

Anna: Ja, selvfølgelig, og hva skjedde med stykket etterpå? Hvor lenge fikk dere spille?

Janken: Vi spilte vel 30-40 forestillinger. Og det var meget blandede kritikker også.

Anna: Handlet det kun om hvilken side avisen stod på i det politiske spekteret?

Janken: Nei, ikke helt. Jeg skal være helt ærlig og si, at en av grunnene til at vi måtte utsette premieren en uke var at forestillingen hadde blitt så stor at den gikk over Tine Schwabs og andre i produksjonens kapasiteter. Vi måtte arbeide ekstra for å få den ferdig. Jeg syntes at den var okay da den hadde premiere, men hadde jeg fått en uke til hadde jeg ikke sagt nei.

Anna: Hvor mange ukers prøvetid var vanlig å få på den tiden på National?

Janken: Vi hadde vel 8 uker, tror jeg. Jeg tror ikke det var så uvanlig ...

Anna: Men i forhold til den type produksjon, så hadde dere behøvd mer?

Janken: Ja! Det står faktisk noen datoer her: «Leseprøve 8. september og premiere den 11. november». Så det var nok satt av 9 uker, men så brukte vi 10.

Anna: Da var du allerede lansert som en kontroversiell instruktør?

Janken: Ja, jeg var vel det. Men på en måte ble jeg tatt i nåde igjen, fordi den forestillingen, *Sandkassen*, som jeg lagde, en av dem som var aller mest begeistret, som gav strålende anmeldelser, det var Odd Eidem den gang en spissformulert teateranmelder og litteraturkritiker i Verdens Gang, og var kanskje sett på som talentfull...At jeg ikke bare var revolusjonær.⁵

Anna: Nei, men talentfull revolusjonær? [Jeg ler godt].

Janken: Ja ... Men, *Svartkatten* ble en veldig god forestilling, den er jeg veldig stolt av den dag i dag!

1.04.30 – Pendlerne

Anna: Så kom *Pendlerne*.

Janken: Ja ... i 1972⁶

Anna: Dere fikk ganske god tid på innøvingen til *Pendlerne*, har jeg forstått, var det et år dere brukte?

Janken: Ja, det er riktig. Vi gjorde andre ting innimellom, husker jeg ... Lars Andreas var med på en forestilling på Amfiscenen, og de andre var sikkert også *det*. Vi hadde begynt å samarbeide, men så satte jeg opp *Toller* og fikk nok å bestille. Så ja, med avbrytelser brukte vi ganske sikkert et år.

Ja ... se her [ser på en et avisutklipp]. Haha!

Anna: Å så fint! Er dette Teater Utenfor?

Janken: Ja [viser til et bilde]. Der har vi Jan Hårstad, Kjell Kjær, Marie Killengren, så er det meg ...

Anna: Veldig fin artikkel, og veldig fine masker, ikke minst. Er det fra da dere spilte i Bergen?

Janken: Nei, det er fra Manglerud, Oslo.

Anna: Å ja, det du fortalte om da politiet arresterte dere? Hahaha!

Janken: [Ler med] Ja, nettopp!

Anna: Hva syntes du om *Pendlerne*, som forestilling?

Janken: *Pendlerne* var jeg veldig tilfreds med. Men det var ikke kun meg som hadde regi på den forestillingen. For Stein Winge kom inn i bildet. Vi hadde arbeidet lenge, og Arild Brinchmann kom og skulle se en gjennomgang på alt hva vi hadde, alt materialet skulle bare legges frem, som på best mulig måte. Og den gjennomgangen foregikk på Chat Noir, kunne jeg huske. Men, grunnen til at vi hadde en slik total gjennomgang av alt stoff, uansett kvalitet, var at jeg skulle begynne på et kurs i

fjernsyn i regi av Fjernsynsteatret. Jeg hadde bestemt meg for å begynne med fjernsyn, så derfor hastet det med å få gjort forestillingen ferdig ... Det vi så fra scenen, mye var godt og noe var dårlig. Det var slik at jeg satt oppe hele natten og redigerte, og sa: «Det skal med, det skal ikke med, osv.». Også med forslag til utformingen av det hele. Den var vi for øvrig i god gang med. Så overtok Stein, han fullførte forestillingen. Og jeg syntes han gjorde en flott jobb.

Anna: Da er ikke du med i bildet på *Jenteloven*?

Janken: Nei, da var jeg gått over i Fjernsynsteatret. Det var Anja Breien og jentene ...Men jeg så jo forestillingen, selvfølgelig! Og den likte jeg veldig godt. Men det ble på en måte den siste i trilogien av oppsøkende teater fra Nationalteatrets side.

Anna: Ja, og da kom vel Toralf Maurstad inn etter hvert, og ville vel ikke ha så mye av den type teater?

Janken: Nei, nettopp [finder frem vinylplatene til *Svartkatten* og *Pendlerne*].

Anna: Ja, og disse ble utgitt på Samspill, ser jeg [ser på platene].

1.12.00 – Det musikalske og hjelpen fra Radka Toneff

Janken: I forbindelse med *Svartkatten*, så kan du si ... Sangere var vi ikke! Så derfor fikk vi Radka Toneff til å komme å være med på begge plateinnspillingene. Et par andre i produksjonen hadde musikalsk talent, men ellers var de andre umusikalske.

Anna: Så dere knyttet flere og flere folk til dere? Og til *Pendlerne* var det vel Finn Ludt som komponerte musikken?

Janken: Det var ingen som kunne komponere musikk på den måten, som nettopp Finn kunne! Og Arnljot Eggen skrev godt, han var mer drivende enn Bjørn Nilsen. Så til *Svartkatten* skrev vi en god del selv, men til *Pendlerne*, da tror jeg all tekst kom fra Arnljot.

Anna: For tekstene til *Pendlerne* har en mer poetisk kvalitet?

Janken: Absolutt! Det kan en se på hele forestillingen, den var mye blidere, rundere i kantene. *Svartkatten* var mer «slår hardt i bordplaten pang-pang, da var vi sinte»!

Anna: Men sånn politisk sett, så ser jeg at dere i gruppen hadde ulik politisk tilhørighet. Slik som Kjell Kjær var vel med i AKP?

Janken: Ja, det var han vel, men Jan Hårstad var sterkere involvert i AKP. Men Hårstad var trotskist, så han ble ekskludert.

Anna: Ja, nettopp, for jeg har ikke hatt noe inntrykk av at trotskisme har vært noe positivt innenfor AKP?!

Janken: Nei! Men jeg tror ikke Kjell var medlem av AKP, men Jan var medlem, og ble altså ekskludert ... Da vi holdt på med *Svartkatten*, da ryktet gikk om hva vi holdt på med. Så ble de så begeistret i det røde miljø, i AKP for eksempel, så de kom med kompendier og teorier, for at vi skulle arbeide i «riktig retning». Lars Andreas og jeg, som var ganske solide og oppegående SF'ere, hadde et helvete med å holde disse «kommissærene» fra livet! De skulle ha det politisk korrekt, sett med deres øyne. Det var

en kamp. Det var en ting at de kunne hjelpe oss med et synspunkt eller to, men stort sett var det reinspikka propaganda? Og det var vi ikke interessert i.

Anna: Dette er veldig interessant, jeg begynner å få en bedre forståelse for kampene innad om ideologi.

1.15.00 – Turnélogistikk

Anna: Når dere reiste på turné, virker det som dere hadde bygget opp et svært nettverk, dere spilte for skoler, fagforeninger, arbeidsplasser og det ene med det andre ... Hvordan ble det til? Jeg fikk ikke helt klart for meg hvordan dette ble bygget opp, da jeg snakket med produsenten deres, Margrethe Aaby.

Janken: Hvis Margrethe Aaby sier at dét kan hun ikke si noe særlig om, så er i hvert fall jeg på jordet, for Margrethe var jo den som var arrangøren av oss ... Jeg var jo ute og sjekket forestillingene noen ganger.

Anna: Men, Margrethe har fortalt meg at hun organiserte det hele fra Oslo.

Janken: Men, jeg var jo også i Oslo, for det meste. Jeg var ikke med på turné.

Anna: Men fikk du med deg ryktet, det var vel Helge Jordal som fortalte meg, om Sauda forestillingen, og «fagforenings-klæsjen» der?

Janken: Ja, ja, Jeg tror det var der Lars Andreasens bror var på fabrikk. Så brødrene kom opp og diskuterte ... Selvfølgelig fikk jeg rapporter. Men det virker som om at *Svartkatten* og *Et spill og pugg*, etter hvert, ble så omtalte og berømte, at de solgte seg selv. Jeg kan ikke huske at vi hadde noen anstrengelser i forhold til å finne spillesteder. Vi fikk ustanselig forespørsler: «Kan dere komme hit? Kan dere komme dit?». Stort sett tror jeg at gruppen spilte for fulle hus. Det hadde visst gått mer eller mindre av seg selv.

Anna: Jeg har forstått det slik at dere hadde et opplegg for å annonsere forestillingene på plassene som gruppen reiste til, slik som i Sauda, så stilte skuespillerne seg opp foran fabrikkhallen om morgenen, og sang noen av Brechts sanger og andre sanger fra forestillingen, og på den måten averterte dere for teaterforestillingen. Jeg tror at Truls Kwetzinsky hadde et ganske hardt regime ... [vi ler begge to]. Opp tidlig, også avertere ...

Janken: Vet du hva Truls heter? Truls Vasyri Vasylich Michael Grossow von Palm von Kwetzinsky!

Anna: Ja, for han har noen russiske aner?

Janken: Ja, det er noen aner fra før den russiske revolusjonen.

1.18.00, 1.19.15 – Gruppeteatrene innenfor på Nationalteatret

Anna: Dere jobbet veldig godt sammen, hvordan traff du Truls og de andre i gruppen?

Janken: Truls, likt som Kjell Kjær, kjente jeg fra studentteatret ... Nå må jeg prøve å huske i hvilken rekkefølge ting ble gjort ... Den første *Et spill om pugg*, den var med Lars Andreas, Kjell og Veslemøy Hasslund. Hvordan kontakten oppstod, det er jeg ikke helt sikker på ...

Anna: Men hadde du noen innflytelse på hvem som skulle spille i de forskjellige stykkene?

Janken: I de små stykkene, ja.

Anna: Sånn som i *Svartkatten*, *Pendlerne* og *Et spill om pugg*?

Janken: Der ble vi etablert som grupper ... [Janken kommer på flere forbindelser]. Så det med Lars Andreas og Jan Hårstad ... Han kom med allerede fra den gang på Vaterland Skole. Jeg kan fremdeles ikke komme på hvordan jeg ble kjent med Lars Andreas ... Men vi var enige fra starten, hvilken vei vi skulle.

1.19.45 – Å komme fri fra dogmatismen

Janken: ... Så ble det rivninger mellom AKP og SF-fløyene.

Anna: Jeg har inntrykk av at Truls ikke la seg inn på den dogmatiske politikken.

Janken: Slett ikke, nei det var ikke noe for Truls ...

Anna: ... Nei ... Med sine russiske adelige aner [vi ler hjertelig begge to].

Janken: Det der med å komme fri fra dogmatismen! Jeg mener teateret er jo nettopp udogmatisk ... Eller skal helst være det!

Anna: At det ikke skal være et talerør for et politisk parti? Men når du sier at du var tilknyttet SF, var du en del av SF?

Janken: Jeg meldte meg inn for en helt konkret årsak. Jeg var i utgangspunktet bare «flytende» et sted på venstresiden. Men Hans Frederik Dahl, som var en god venn av meg, ringte meg og sa: «Vi er nødt til å mobilisere!». Det var mens de holdt på å danne SUF, da ble det simpelthen en kamp om makten i SF. Men jeg gjorde ikke noe særlig aktivt i den forbindelse annet enn å melde meg inn.

Anna: Nettopp, så du var på venstresiden, men så ble du kalt inn for å holde en flanke?

Janken: Ja, nettopp. Jeg tror at Lars Andreas og jeg stod veldig tett, politisk.

1.22.00 – Hvordan kan teateret påvirke samfunnsdebatten?

Janken: Gruppeteatrenes påvirknings på samfunnsdebatten, jeg kjenner igjen det synspunktet og problemstillingen ... At et teaterstykke kan ikke forandre verden. Men det kan være en del av en bølge. Være en del av noe som er på gang ... Og være med på å forsterke det, og gi det nyanser. Jeg tror, det vi gjorde den gang ... Det lå jo i tiden, ikke sant, men det var med på å skyve på den bølgen. Kanskje det aller viktigste var, at det skapte et slikt engasjement, i diskusjonene: for og i mot! Brennende innlegg den ene vei, og den annen. Det tror jeg nok var nyttig.

Anna: Anså du at deres stykker skapte et debattrom?

Janken: Ja, nettopp! Jeg tror det var mange som fikk anledning til å si noe. At vi bidro til en åpnere kultur.

Anna: Det som er litt fascinerende, når dere også fikk fagforeningene på nakken, med streiken i Sauda ... Da bidro dere til et åpnere klima hvor det ikke var en selvfølge at fagforeningene og Arbeiderpartiet kunne diktere hvordan ting skulle foregå .

Janken: For å koke det ned, så tror jeg at debatten ble i alle fall ikke mindre, men mer nyansert, det var flere synspunkter som fikk komme til uttrykk. Dermed ble det ikke kun en blokk på den ene siden og en annen blokk på den andre også ferdig med det ... Sånn sett tror jeg at det vi gjorde hadde en betydning. Vi skal ikke overdrive det, som sagt teater kan ikke forandre verden av seg selv.

Anna: Men det er også noe identitetspolitisk over det dere gjorde, det å sette opp stykker om en gruppe som nesten ikke har blitt portrettert på scenen, altså arbeidere?!

Janken: Nei ... Men arbeiderkamp er en ting, men arbeideres liv...Oskar Braaten, kan en si er en slags politisk forfatter, men det var ikke politiske standpunkter i den forstand, men han overlater til publikum, publikummets empati, å skulle synes for eller imot...⁷

Anna: Men, dere gjorde jo litt mer enn å lage et samfunnskritisk stykke?

Janken: Ja nettopp, vi tok standpunkt i en debatt. Det var først og fremst *det* som var uvant.

Anna: Det var vel egentlig ikke lov?

Janken: Siden vi var på Nationalteatret? Men selv de eldre og reaksjonære skuespillerne hadde spilt stykker med samfunnskritisk innhold, men det med å ta standpunkt, og si: «Vi mener faktisk det vi står og sier!».

Anna: Ja, da bryter du med illusjonene også!

Janken: Nettopp. Så om vi ikke hadde hatt den berømmelsen på forhånd, om vi bare hadde spilt *Svartkatten* på hovedscenen, så ville ingen ha tatt oss særlig alvorlig. Da hadde det blitt som å spille et hvilket som helst Tsjekhov-stykke.

Anna: Hvordan har dette påvirket det arbeidet du gjorde seinere? Det å ha vært med på å lage teater som kan anses å være «en politisk kruttønne»?

Janken: Jeg lærte det å lage teater samtidig, fordi jeg var autodidakt. Så det gav meg en del redskaper, til selve arbeidet. Men når det gjelder holdninger, tror jeg at jeg har vært noenlunde konsekvent. Ikke helt *så* konsekvent som Henning Mankell. Har du støtt på ham i ditt arbeid?

Anna: Ja, han skrev et stykke for Hålogaland Teater, kan jeg huske.

Janken: Jeg skulle satt opp det stykket! Som for øvrig ikke var skrevet, det var bare et røft utkast. Men så ble min kone syk, så jeg kunne ikke reise. Også spurte jeg Henning om han kunne tenke seg å ta over, og det gjorde han. Han reiste der opp, han satte det i scene og skrev stykket. *Det at æ frys her ute kan ingen novelle forandre* 1975. Som sagt, Henning er en av de mest konsistente, som ikke har veket fra sitt opprinnelige standpunkt ... Jeg synes allikevel at jeg er noenlunde konsistent. Jeg satte for eksempel opp Maksim Gorkijs *Nattherberget* i Fjernsynsteatret, og jeg kjenner godt til det å

både nyansere, og vise ambivalensen samtidig som en tar et standpunkt.⁸ Det tror jeg at jeg fikk med meg, i for eksempel den forestillingen.

Anna: Vil du si at det er en realistisk spillestil i Stanislavskij-tradisjonen du har lagt deg til, heller enn en Brecht-innflytelse? Du har også nevnt at du var på kurs med Grotowski gjennom Odin Teatret? Hvilken innflytelse har Grotowski hatt på ditt valg av spillestil?

Janken: Etter den første sommeren med Grotowski, så dro vi hjem, Kjell Kjær, Truls Kwetzinsky og jeg, og sikkert et par andre til, også arbeidet vi ut fra Grotowskis metoder for oss selv en gang i måneden, frem til neste seminar. Også spurte jeg Grotowski direkte en gang: «Det er jo Stanislavskij du driver med?». Da så han på meg og sa: «Hva skulle det ellers være?!». Så han var helt klar i møtet der ... Du kan godt si; en realistisk spillestil, stort sett. Jeg har hatt et par stykker på Centralteatret: *Marguerite Duras* ... Men både *Hamlet* og *En Midsommernattsdrøm*, og *Jack og herren hans* ... Altså fortellermåten kan være forskjellig, men selve spillestilen har nok stort sett vært realistisk, ja.

01.31.05 – Om samhandling med publikum

Janken: *Sandkassen*, den vidunderlig lille forestillingen med barn og foreldre i en sandkasse, den avfødte en masse diskusjoner. Men vi hadde ikke diskusjon etter hver forestilling, men når vi hadde det, som regel var jeg med, men ellers var det Lars Andreas som var den drivende kraften. Det var en fin forestilling, Henny Moan var med, husker jeg og Liv Thorsen ... Men dette med samhandling med publikum, det å diskutere en forestilling, å ta opp tema etterpå og trekke publikum inn i det, det var noe vi kunne.

Anna: Og det hadde dere begynt med allerede da med *Sandkassen*, så tok dere det videre?

Janken: Vi begynte med det allerede på *Et spill om pugg*. Akkurat *Et spill om pugg* kan en si var en myk inngang til det å samhandle med publikum. For vi var de voksne, og elevene var de små, så vi fikk sikkert et litt «lett spill» der. Når elevene var begeistret tror jeg nok at lærerne holdt sin kritikk litt tilbake. Men vi ble bedre og bedre til å samhandle med publikum for hver produksjon.

¹ Muligens er diktet hentet fra: Johannesen, Georg: *Om den Norske tenkemåte*, Oslo 1975.

² Swedner, Harald, and Bjørn Egeland. *Teatret Som Social Institution*. Vol. 1. Studier Av De Nordiske Landes Estetiske Och Kulturelle Liv. København: Akademisk Forlag, 1974.

³ Ifølge forestillingsbasen til Nationalteatret var første spilledato av *Toller* den 21. november 1970, men på manuskriptet står det 11. november.

⁴ Datter av den legendariske scenografen Per Schwab, som lagde scenografien til Nordahl Griegs oppsetning *Vår ære og vår makt* i Piscator-stil, som var scenograf.

⁵ *Sandkassen* hadde premiere den 10. jan. 1970 ifølge NT-forestillingsbase.

⁶ *Pendlerne* hadde premiere den 5. november, 1972.

⁷ Oskar Braaten forbindes i dag mer enn noen annen med fabrikkmiljøet i Kristiania på begynnelsen av 1900-tallet. I hele sitt forfatterskap skildret han fabrikkarbeidernes liv realistisk og med forståelse og medfølelse. Kritikk av urett og ulikhet oppstår så å si indirekte i det meste han skriver, og det er merkelig lite politisk tendens i hans litterære arbeider. Fremveksten av en stadig sterkere arbeiderbevegelse i den perioden hans forfatterskap omfatter, er lite merkbar. Det er bare i kraft av detaljrike og realistiske skildringer av enkeltskjebner og av større gruppers kår at bøkene indirekte utøver en sosial kritikk av urett og ulikhet.

Skei, Hans H.. (2009, 13. februar). Oskar Braaten. I Norsk biografisk leksikon. Hentet 31. august 2016 fra https://nbl.snl.no/Oskar_Braaten.

⁸ Forestillingen ser ut til å ha fått navnet *På bunnen*, og ble vist i to deler, første gang, tirsdag 6. januar 1976. <https://tv.nrk.no/serie/fjernsynsteatret/FTEA00000975/06-01-1976>

7.4.4 Klaus Hagerup

Klaus Hagerups (f. 1946 - d. 2018) karriere er mangfoldig, og han har arbeidet som dramaturg, skuespiller og forfatter. Som sønn av lyrikeren Inger Hagerup og barnebokforfatteren Anders Hagerup vokste Klaus Hagerup opp i et litterært hjem og stiftet allerede som barn bekjentskap med flere av samtidens forfattere.

Hagerup har skuespillerutdanning fra Dartington College of Arts i Storbritannia (1965-66) og fra Statens Teaterskole (1966-70). På 1970- og 1980-årene arbeidet Hagerup særlig med politiske skuespill og eksperimentelle stykker for scene, fjernsyn og radio. Hagerup var tilknyttet Den Nationale Scene fra 1968–69 og var fra 1970-71 ansatt ved Nationaltheatret. Hagerup har også vært tilknyttet de frie gruppene Nordahl Grieg Teatret og Birgit Strøms dukketeater. I 1971 var han med på å starte Hålogaland Teater, der han var ansatt som skuespiller, dramatiker og dramaturg frem til 1977. Her tok han preg av det venstreradikale klimaet ved teateret, noe som særlig viser seg i det regionalpolitiske stykket *Det e her æ høre tel* (1978) og i ungdomsstykket *Æ e ikkje aleina* (1974), samt i den historiske revyen *Vor ret vi tar* (1975). Disse stykkene er skrevet i tett samarbeid med de ansatte ved teateret og sammen med dem som handlingen vedgår: folk fra ytre Senja, ungdom fra Tromsø og arbeiderbevegelsen i Kirkenes. Det var en teaterform der både manuskript og forestilling blir til ved kritikk og korrigering fra de menneskene stykket angår, men hvor forfatteren samtidig har en sentral og avgjørende plass i utformingen.

Siden HT-tiden har Hagerup arbeidet som skuespiller, regissør, oversetter og forfatter uten institusjonell tilknytning. Bl.a. skrev han tekster til Tramteatrets revy *Rats* (1984).

I 1980-årene var han instruktør og medforfatter til den satiriske fjernsynsserien *Nikkerne*. Senere vant han et stort publikum som ungdomsbokforfatter. Karakteristisk for Hagerup var den uløselige blandingen av dypt alvor og ellevill humor.³⁸

³⁸ Informasjonen til den biografiske teksten om Klaus Hagerup er hentet fra Sceneweb.no, arbeidernes antikvariat og fra Norsk biografisk leksikon, med korreksjoner fra Hagerups livsledsager Britt Irene Børresen:

- Klaus Hagerup i Sceneweb.no. Hentet 30. august 2020 fra https://sceneweb.no/nb/artist/17214/Klaus_Hagerup-1946-3-5
- «Klaus Hagerup: To skuespill fra Hålogaland Teater - Det e her æ høre tel – Ronnie» hentet den 31. august 2020 fra <https://arbant.no/item/klaus-hagerup-to-skuespill-fra-halogaland-teater---det-e-her-ae-hore-tel---ronnie>
- Rottem, Øystein: Klaus Hagerup i Norsk biografisk leksikon på snl.no. Hentet 30. august 2020 fra https://nbl.snl.no/Klaus_Hagerup.

Intervju med Klaus Hagerup

8. november 2015, på Continental i Oslo

Innholdsfortegnelse

Intervju med Klaus Hagerup	1
<i>Grunner til å starte sitt eget teater</i>	2
<i>Brecht og Rudi Penka sin innflytelse</i>	3
<i>Tolvskillingsoperaen</i>	5
<i>Politiske intensjoner ved HT</i>	5
<i>Det e her æ høre tel</i>	5
<i>Hålogaland Teater knyttet seg an til Fria Proteatern fra 1973</i>	7
<i>Æ e ikkje aleina (1974)</i>	8
<i>Vor rett vi tar (1975)</i>	8
<i>Dikt & førbainna løgn (1976)</i>	8
<i>Nordlendinger går ikke på opera ...</i>	9
<i>Om Mao og dialektikken</i>	9
<i>Det gäller realismen, Klaus vil utvide realismebegrepet</i>	11
<i>Konflikter med AKP: Ellinors vise-med positiv slutt</i>	12
<i>Forbud mot å snakke med NKP'ere, for de var revisjonister</i>	13
<i>Brecht og det episke teateret</i>	14
<i>Dialektisk teater med total innlevelse</i>	15
<i>Krittringen (1978)</i>	16
<i>Brechts Unntak og Regel (1975) – etter regelboka</i>	16
<i>Konflikt med Berliner Ensemble om klasseanalysen i Fru Carras Gevær og Rapport fra Stordjupta (1974)</i>	17
<i>Definisjon av «folket» og folketeateret</i>	18
<i>Begrunnelsene for å lage allmannateater</i>	19
<i>1.00.55 – De ulike rollene til Klaus Hagerup</i>	20
<i>Om skriveprosessen og kritikken av den politiske dramatikken</i>	20
<i>Kontaktblad og publikumskontakt</i>	22
<i>Per Gynt i materialistisk tolkning (1975)</i>	23

Anna: Kan du fortelle meg om ditt arbeid ved Hålogaland teater, men også andre ting du har vært med på som du mener var politiske?

Klaus: Oppstarten av Hålogaland Teater, det var en del av oss; Tone Danielsen, Knut Husebøe, Svein Scharffenberg, Katja Medbøe, Nils Utsi og Sigmund Sæverud, som alle var ansatt på Den Nationale Scene i 1968. Jeg hadde mitt praksisår fra Teaterskolen ved DNS, det hadde Tone også, de andre var ansatt som skuespillere ved DNS. Vi hadde et praksisår i tredjeåret, også hadde vi ett til år på Teaterskolen ... Også var det ut i arbeid. Den gangen var

det helt andre forhold enn nå. Alle fikk jo jobb! Ikke sant, vi var syv stykker i klassen, og jeg tror alle fikk tilbud om jobb fra to-tre teatre etterpå.

Grunner til å starte sitt eget teater

Klaus: Vi jobbet sammen i et gruppeteater som het Flukt, som ikke var all verden. Vi jobbet veldig mye sammen, og vi hadde lyst til å jobbe sammen, siden. Også begynte jeg etter jeg var ferdig på Teaterskolen, på Nationaltheatret i en kombinert stilling som forfatter og skuespiller. Men vi holdt fremdeles kontakten, for vi var veldig nære venner. Og vi hadde lyst til å starte noe sammen. Og det som var grunnen til det, tror jeg, var det at disse små scenene kom. Så du fikk veldig behov for å ha en slags makt over produktet ditt, da. Når vi spilte på Store Scene så var det så lang avstand, og publikum ble på en måte en fjern «klump». Men på småscenen så du rett i ansiktene på dem, du stod like ved dem, og fikk dermed en større følelse av å ha en samtale med publikum. En samfunnsrelatert samtale; det fikk i hvert fall jeg.

I tillegg til det, reagerte vi på måten vi fikk roller på. For eksempel når du gikk inn i foajeen, da så du en stor plakat med navnet ditt på. Der kunne det stå: «*Brand*, Bondens halv voksnese sønn, Klaus Hagerup».

Anna: Så du mener at den plakaten viste din birolle og ...?

Klaus: ... Uansett rolle, så stod det der! Sånn var det, sånn er det i dag også. Men det var ikke noen samtale med skuespillerne før navnet kom på lista. Dette var jo i en opprørstid i Europa, og vi hadde i hvert fall et veldig behov for å ha et overtak og være med på å påvirke produktet.

Nils Utsi og jeg delte leilighet sammen i Tromsø. Han sa at han ville til Hålogaland Teater, fordi han ville hjem, han er fra Finnmark. Mens jeg ville til HT, fordi jeg ville bort. Jeg hadde vært for mye hjemme, syntes jeg. Det var det ene. Det som skjedde var at Riksteatrets sjef, Erling Hjelmtveit, sa at landets første regionteater skulle startes i Tromsø. Han spurte om noen var interesserte, og Sigmund Sæverud meldte på hele gjengen som hadde vært aktive i

gruppeteateret på DNS (Flukt). Der var det flere gode skuespillere, og blant de unge var det mange som hadde utmerket seg. Sånn som Svein Scharffenberg, Knut Husebøe og Nils Utsi ... Og sånn fikk vi lov til å starte Hålogaland Teater. Den viktigste grunnen til at vi ville reise opp til Tromsø, var at vi ville bestemme over produktet. Det politiske var noe som kom seinere.

Brecht og Rudi Penka sin innflytelse

Klaus: Men det var en ting, at jeg, og flere andre av oss, var veldig opptatt av Brecht. Jeg hadde vært i Øst-Berlin. Jeg hadde til og med truffet Helene Weigel, og jeg hadde lenge vært begeistret for Brechts teater. Så møtte jeg Rudi Penka, som hadde et seminar i Sverige i 1967, hvor han laget noe som het Stockholmsprotokollen, som handlet om arbeidsmetodene til skuespillere.

Det var sånn at der var det veldig mange gode teaterskoler; det var teaterskoler fra hele Europa med på seminaret i Stockholm. Og det var veldig flotte produksjoner som ble vist. Jeg husker at de franske var veldig elegante. Flere av de mannlige elevene hadde høyhalsete gensere og langt hår, det var veldig populært den gangen. Men så kom det en som så ut som en liten bankfunksjonær fra Risør sparebank, med nylonskjorte og dress i dårlig kvalitet og tynt slips – det var østtyskerne. Det var Rudi Penka som entret scenen, han skulle da presentere en scene fra Brechts stykke *Herr Puntila og hans dreng Matti*, og det han skulle vise var «borddansen». Det er et sted i stykket hvor Puntila sitter på kafé og er dritings, han har drukket i flere dager, også spør han hvilken dag det er, så får han vite at det er fredag, så sier han: «Da bestiller jeg en torsdag!» og så svarer kelneren: «Da skal du få en torsdag». Så sier Penka, først gjør vi den *bare* som en full man. Og da kom det frem en fantastisk skuespiller, som drev og balanserte oppå bordet som stod plassert på scenen, og nesten holdt på å falle av.

Anna: Var det Rudi Penka?

Klaus: Nei, det var ikke Rudi Penka, han hadde regien. Skuespilleren var en ung teaterskoleelev. Så sa Penka, at nå skal vi gjøre dette med *sosial gest*, og med en sosial gest,

så mente han da, at grunnen til at kelneren gikk med på Puntilas bestilling av en torsdag, var at kelneren var helt avhengig av Puntila, for Puntila var hundre ganger rikere ... Og da måtte de vise den forskjellen, og den den makten Puntila hadde over kelneren. Det skjedde ved at skuespilleren la vekt på to ting: Den første var at isteden for å bestille på vanlig måte, så tok Puntila tak i kelneren, løftet ham opp og gav ham rett og slett ordre om å skaffe ham en torsdag. Det andre var at Puntila hadde en jakke med gullknapper; første gangen hadde han bare tatt den av seg, men nå vrengete han den av seg, slik at disse gullknappene bare spratt av. Dette var bare ett eksempel, men vi fikk en følelse av her ble fornuften innført i teatret.

Jeg husker også at veldig mange, særlig franskmennene, gikk i protest etter å ha sett oppvisningen fra den østtyske teaterskolen Ernst Bush Theaterschule. Det de som forlot salen reagerte på, var at Penka brukte modellbok fra Brechts egne oppsetninger når de skulle spille Brecht-oppsetninger. Så det var ikke særlig originalt i måten det var satt opp på. De satte den opp så likt de kunne til originalen. Rudi Penka forklarte dette på følgende måte: «Det er ikke noe vits i å skrive om Beethoven om en skal spille han, men du må spille ham på en fremragende måte, om du bruker han».

Så husker jeg etterpå, så fikk vi tak i han skuespilleren, og vi gikk og tok en øl med ham. Vi spurte ham hvordan det var å jobbe med Rudi Penka. Da så han på Katja, som var en ung og veldig pen dame, også skrev han på en lapp, som han gav til Katja, og der stod det: «I love you!».

Anna: [Ler høyt av overraskelse].

Klaus: Men uansett, så leste jeg mye Brecht, både *Kleines Organon für Theater* og *Tidens Teater*.

Anna: Når var første gang du reiste til Tyskland?

Klaus: Til Tyskland? Det var i 1966, før jeg begynte på Teaterskolen. Da dro jeg til Berlin, og Berliner Ensemble, for jeg var veldig opptatt av Brecht da.

Tolvskillingsoperaen

Klaus: Det var flere andre av oss som også var opptatt av Brecht. Vår første oppsetting i Tromsø var *Tolvskillingsoperaen*, som Pål Løkkeberg satte opp. Da spilte vi mange forskjellige roller. Jeg husker jeg spilte alt fra Peachum, til hore og tigger. Vi var 7 stykker som vekslet mellom alle rollene i stykket. Jeg husker også måten Pål satte det opp på; han sa til meg at Peachum behandler sine ansatte som sin familie. Hva betyr det for måten han behandler sin familie på? Ja, jeg tror det, at jeg svarte: «At han behandler sin familie som ansatte».

Vi brukte ikke den episke måten å spille på, noe særlig vi, altså ... Men vi var veldig preget av Brecht i begynnelsen.

Politiske intensjoner ved HT

Klaus: Så det «lille» politiske vi ville, og hadde lyst til, var å forsøke å bli kjent med, så godt vi kunne, nordnorsk kultur og nordnorsk folk. Det vi ville var å lage et «folketeater» fra Nord-Norge, på nordnorsk. Det første vi gjorde var å lage en oppsetting som het *Syngende dyr i det nord-norske hav*. Da gikk vi på biblioteket og leste veldig mye nordnorsk litteratur, alt fra Hamsun til Cora Sandel, Regine Normann, gamle eventyr ... Så satte vi opp et program med det, og vi prøvde å spille det på «nordnorsk». Da var det noen som sa: [Klaus snakker med en Nordnorsk aksent] «Dokker gjorde så godt dokker kunne, men det va ikkje så jækla bra!» [vi ler begge to]. I hvert fall så gjorde vi så godt vi kunne, bortsett fra Nils Utsi da, som var fra Nord-Norge.

Det e her æ høre tel

Klaus: Da en tid var gått, og vi hadde fått flere venner der ... De fleste av oss var jo mer «søringer» enn «nordinger», for å si det veldig forsiktig. Men vi hadde lyst til å prøve å lage

et stykke fra Nord-Norge. Vi var vel politiske på den måten at vi alle tilhørte venstresiden, men forskjellige avskygninger, alle vi skuespillerne, så absolutt, men ikke alle på teatret.

Vi ville lage et stykke hvor vi ville undersøke hva den største motsetningen, eller den største politiske konflikten i Nord-Norge var. Vi produserte som bare det, de første åra. Tone Danielsen og jeg, vi satt og leste aviser, og andre ting. Så fant vi blant annet landsdelmeldinga for Nord-Norge, til Arbeiderpartiet. Poenget i denne planen var en tilrettelegging av en avfolking av Nord-Norge. Og det kom til uttrykk på den måten at Arbeiderpartiet mente at det *kun* skulle investeres i områder som hadde minimum tusen innbyggere. Dette leste vi, og vi forstod at konflikten måtte da ligge mellom bygder som ikke hadde mer enn tusen innbyggere og dermed ikke ville få investert i ting som skole, vei, postvesen osv.

Anna: Så da begynte dere å skjønne at dere måtte lete etter en bygd hvor det ikke var tusen innbyggere?

Klaus: Ja nettopp, vi måtte lete etter en bygd hvor dette slo inn. Som ble truet av dette. Så fant vi Senjahopen, som hadde vært på veiplanen i ti år, som hadde blitt lovet en vei til fastlandet. Det er mye å si om den veien i dag, og hva den blir brukt til, men det er en annen sak. Men i hvert fall hadde de gått til skattestreik for å få den veien. Det var for oss – helt perfekt! Det var jo akkurat det vi lette etter [Klaus ler og kommer på en ting]. Skuespilleren Per Jansen holdt forresten en tale etter premieren på et annet stykke ved tittel *Vor rett vi tar*: «Vi må takke den nordnorske arbeiderklassen. Hadde det ikke vært for deres lidelse og slit, hadde dette stykket vært en umulighet!» [vi ler godt begge to].

Anna: Alt for revolusjonen, liksom?

Klaus: Nei-da, men i hvert fall, etter at vi leste om skattestreiken, så dro vi sammen med flere fra teatret ut til Senjahopen for å bli kjent med folk, og vi bodde der. Også prøvde vi. Stykket har mange svakheter også, det er interessant å snakke om det også. Men det vi prøvde å gjøre var å lage et folketeater, det skulle være morsomt og underholdene, det skulle ikke være pedagogisk.

Hålogaland Teater knyttet seg an til Fria Proteatern fra 1973

Klaus: Av teatrene i Skandinavia, knyttet vi oss nok mer til Fria Proteatern. Stefan Bøhm og Sigmund og jeg har seinere kjøpt leilighet sammen med familiene våre i Italia. Stefan ble teatersjef for Fria Proteatern, og seinere Uppsala teater. Vi knyttet oss mer til stykkene deres enn til oppsettingene fra Nationaltheatret som *Svartkatten* og *Pendlerne*. Vi var mer like til sinns ... Det var mer humor i en del av de stykkene til Fria Pro, syntes vi. Det var stykker som *Mäster Palm lever om* (1973).

Vi så Fria Proteatern for første gang i Kiruna, eller om det var nord i Finland en plass, og vi lo så vi holdt på å falle under stolene! Og vi tok kontakt med dem ... Men dette var etter *Det e her æ høre tel*. På *Det e her æ høre tel* var vi både påvirket av innstillingen til dem på Nationaltheatret, men vi ville lage mer teater som var en historie med handling og personer, og om en konflikt som mer eller mindre utviklet seg i løpet av en handling, da, altså mer klassiske teaterstykker.

Anna: Så dere ville ha mer «handling» enn revy, da?

Klaus: Ja, absolutt! I hvert fall i *Det e her æ høre tel* og *Æ e ikkje aleina*; det var handling som tok utgangspunktet i en sak, og den saken lå i bunn. Men vi gikk nok ikke så mye i dybden på menneskene bak konflikten/saken når vi lagde stykket, men vi hadde hele tiden kontakt med målgruppen/publikum, for vi hadde prøver der ute. Og slik som på Senjahopen, da bodde vi der ute, også. Mens selve manuset, det var det jeg som skrev. Men når det gjelder *Det e her æ høre tel*, så diskuterte vi saken, også gav jeg dem en synopsis, på en side, også fikk jeg frie hender til å skrive ferdig manus. Men det var klart at alle var mer eller mindre dramaturger. Så skrev jeg ferdig stykket, og vi spilte det på nordnorsk, så godt vi kunne. Det ble vellykket,

folk lo. Jeg tror folk fikk bekreftelse, i den forstand at de så sin egen virkelighet og sine problemer på scenen, på en underholdene og ikke-moralistisk måte.

Æ e ikkje aleina (1974)¹

Klaus: Siden så lagde vi *Æ e ikkje aleina*. Den handlet om en husokkupasjon og den uorganiserte ungdommen i Tromsø. Stykket bygget på okkupasjonen av en gammel lærfabrikk. Vi jobbet på samme måte som med *Det e her æ høre tel*, mens Finn Ludt laget musikken til begge forestillingene.

Vor rett vi tar (1975)

Klaus: Så laget vi et stykke som var mye mer revypreget som het *Vor rett vi tar*. Som faktisk Stefan Bøhm fra Fria Proteatern satte opp. Mens Jan Bull hadde satte opp *Det e her æ høre tel* og *Æ e ikkje aleina*, husker jeg. Men, *Vor rett vi tar* ...

Anna: Det handlet vel om arbeiderrettigheter?

Klaus: Ja, hvor vi søkte å si noe mellom linjene om forholdet mellom LO og NAF [Norsk Arbeidsgiverforening]². Men det egentlige temaet var organiseringen av arbeiderne i Kirkenes på 1880-tallet. Den var altså med mange sanger, veldig Fria Pro-inspirert, mye mer revypreget enn de andre stykkene.

Dikt & førbainna løgn (1976)³

Klaus: Det siste stykket jeg var med og skrev, var om en konflikt ved kolonialforretningen Krysset i Bodø. Det var en kjøpmann som het Gilje som nektet noen jenter å fagorganisere seg, og da lagde vi et sangprogram sammen, Sverre Kjeldsberg og jeg. Sverre lagde musikken og jeg skrev tekstene sammen med Nordnorsk Visegruppe, som hadde et eget sangprogram.

Og da avsluttet vi med sangen som heter *Ellinors vise*. Det overgripende var å lage et politisk og engasjert sosialt, underholdende og morsomt folketeater, det var det grunnleggende.

Nordlendinger går ikke på opera ...

Anna: Når jeg har lest om Hålogaland Teater så er det morsomme ting som har kommet frem som jeg har lyst å vite mer om?

Jeg har hørt at når dere satte opp *Tolvskillingsoperaen*, så var det ikke en umiddelbar suksess, fordi folk ikke ønsket å gå på opera ...?

Klaus: Det er riktig. Men det var en stor kritikkersuksess. Det var Odd Eidem som den gang jobbet for Verdens Gang, han var helt fra seg av begeistring. Oppsettingen var helt strålende! Vi spilte på Storsteinnes, for eksempel, der kom min mor, som hadde flyskrekk ... Da var det hun som vippet det over, slik at vi hadde nok tilskuere til at vi måtte spille forestilling den kvelden. For tilskuerne trodde det var opera. Også når vi spilte *Det e her æ høre tel* på samme sted, da var det 500 stykker som satt i salen. Men det var jo ikke opera vi spilte.

Anna: Men, de trodde at det var opera ... [ler godt].

Klaus: [Sier lattermildt] Det kom kanskje noen som likte opera, som ikke ville gått i teateret ellers?

Anna: Det syntes jeg, var en så vittig kommentar ... Men hvis vi hopper til *Det e her æ høre tel*, jeg har sett dokumentaren som heter *Oppsøkende Teater*.

Klaus: Ja, den da vi var sammen med dem fra *Svartkatten* og *Pendlerne* ...

Om Mao og dialektikken

Anna: Kan du fortelle litt om styrker og svakheter ved oppsettingen av *Det e her æ høre tel*?

Klaus: Jeg kan si noe om teksten, for jeg var ikke med og spilte sjøl. Det var Jan Bull, som satte den opp. Og vi hadde jo stadig prøveforestillinger, der ute på Senjahopen. Og jeg forandret vel litt på teksten underveis. Det som jeg synes er interessant nå ... Det var jo overveiende det gjenkjennelige og humoren som gjorde at det ble en suksess. Men hvis vi ser på i dag, hva som var svakhetene ved stykket, da er det åpenbart at alle konflikter og alle motsetningene ligger mellom hovedpersonene og byråkratene som kommer til øya. Sånn at motsetningene i personene, konfliktene i den enkelte person, er nesten fraværende. Og du kan også si at den eneste karakteren som utviklet seg, og da bare i forhold til problemet da, det var han Enok som Sigmund spilte, som utviklet seg litt ... Og da var det i den mest konfliktfylte scenen, mellom de vi var på «parti med». Det var en scene som sluttet mellom de karakterene som Tone og Sigmund spilte, hvor de diskuterte om det var noe vits i å gjøre noe ... Og scenen sluttet da med at de sang en sang som het *Sangen om nødvendigheten av å stå sammen*: «I pannen stekes denne fisken, og den ble brent opp før den skulle bli spist ... Og maten synes å bevise om vi kaster bort tiden vår på prat ... Da går fisken samme vei som folket, og da blir folket uten vei og mat». Det som er interessant med den sangen er at den var skrevet etter at jeg ganske grundig hadde studert et essay av Mao Zedong, som het: «Om motsigelsen» ...

Anna: [Småler]

Klaus: ... Så dette er en sang som handler om en enkel form for dialektikk. Altså, sangen om dialektikken til Mao. Det er mye å si om Mao ... Bertolt Brecht sa; jeg tror det var i 1948, at det viktigste – var noen av disse essayene til Mao ... Om det var «*Om motsigelsen*» eller «*Om praksis*» – at det var den viktigste boken som kom det året, for Brecht.⁴

Anna: For Brecht var opptatt av Mao?

Klaus: For jeg mener at 1948 i Kina var noe annet en 1956!⁵

Det gäller realismen, Klaus vil utvide realismebegrepet

Klaus: Det er en bok som er fantastisk, den heter *Det gäller realismen* (1975), og den er skrevet av en som heter Bjormann, en svensk bok. Det er en fiktiv samtale mellom Brecht og Lukács, hvor de diskuterer realismebegrepet. Den har jeg brukt masse i mitt arbeid.

Anna: Ja, den har jeg fått av Trine Falck, som hadde forestillingen *Allmannateater* med dere fra første generasjonen på Hålogaland Teater. For hun hadde fått den boken fra en av dere. Og hun sa at: «Dette finner jeg verken inn eller ut på, hvis du kan bruke den, så gjør det. Denne boken brukte de mye».

Klaus: *Jeg* brukte den!

Anna: Da er mitt spørsmål, for dette er nettopp noe jeg må vite, hvordan brukte du den?

Klaus: Jo, jeg brukte noen av tankene i den. Og dette var begrepene om realismen. For Brecht hadde et mye videre begrep om realismen enn Lukács hadde. Lukács var jo jordmoren til det russiske realismebegrepet.

Anna: Slik jeg forstår det, så benytter Lukács romanene til Honoré de Balzac som sin modell for en sosialistisk realisme. Også sier han, at slik skal et politisk drama være ...⁶

Klaus: Ja, og Brecht er mye mer nyansert.

Anna: Han er modernist, ikke sant?

Klaus: Ja, men han er mye mer enn en modernist, han bruker et stort dikt fra romantikken som eksempel på fantastisk realisme, han bruker Percy B. Shelleys dikt om karnevalsopptog, *Triumph of Life*, fra 1822.⁷ Brecht var mye mer åpen ... I hvert fall hadde jeg behov for det, å kunne frigjøre meg for de rammene som var satt for hva som var realistisk. Men den var interessant og morsom å lese. Det var i grunnen mye jeg leste som jeg ikke brukte direkte ...

Anna: Men hva var viktig med boken *Det gäller realismen*? Var det en lignende debatt rundt dere hvor tematikken om  benytte seg av realismen eller ikke, var oppe?

Klaus: Nei!

Anna: Var det bare et teaterhistorisk spörsmål?

Klaus: Nei, men ... Jeg var jo med i AKP. Det var ikke alle i HT som var det, men jeg var det. Dét hadde jeg nesten glemt [ler].

Anna: [Ler med] ...

Klaus: Der var det selvfølgelig diskusjoner som jeg ikke nodvendigvis var helt enige med, det må jeg si ... Da jeg dro til Tromso, så var det ikke sånn at jeg skrev med påholden pen, på den måten. Men det var slik at det var inspirert av diskusjonene innenfor AKP, på den tiden. Da var det noen som mente at forestillingene skulle fremstilles på en viss måte, blant annet at vi måtte slutte med vaiende faner, og heller se fremover. At det går bra tilslutt, for mange er vi sterke, og vi kommer til  vinne. Og at det vi lagde skulle våre positivt ... Nå endte det godt i våre stykker også. De hadde en positiv slutt, faktisk. Bortsett fra det, så var det viktig for meg at våre stykker ikke skulle våre propagandistiske!

For du kan jo ikke gå til folk som sliter og holde opp en plakate! Du må underholde, og lage teater som er på deres premisser!

Anna: Forsokte du da  nysansere det politiske bildet og virkemidlene i forhold til AKP?

Klaus: Ja, og jeg leste veldig bredt, den gangen. Og det gav meg en folelse av frihet.

Konflikter med AKP: *Ellinors vise*-med positiv slutt

Anna: Politisk sett var dere i Hålogaland Teater vel ganske blandet?

Klaus: Ja, og vi var jo veldig knyttet til Nord-Norge.

Jeg kom på noe ... *Ellinors vise* ble kritisert fra folk fra plateselskapet Mai fordi, den var sosialdemokratisk mente de, det gjorde ikke meg så mye, men jeg gjorde en ting som jeg har angret litt på i ettertid. Toril Brekke, skrev en anmeldelse av forestillingen vår i Harstad Tidende. Og da skrev hun om slutten på sangen, hvor det står: «Æ drømme at vi får en vår, da undertrykkinga på jorda stanse ...». Men opprinnelig så stod det: «Å drømme at om tusen år, skal undertrykkinga på jorda stanse ...». Da skrev Brekke: «Å, nei det tar nok mindre enn tusen år før arbeiderklassen og folket kaster av seg byrden!». Også forandret jeg da poenget i sangen til en «ny vår» ... Men i grunnen ble det litt finere på den måten; det ble litt mer poetisk.

Men det var den type kritikk jeg og HT fikk. Uansett hva vi gjorde, så var det noen som ville måle det vi gjorde opp mot de politiske dogmene innenfor AKP?

Forbud mot å snakke med NKP-ere, for de var revisjonister

Klaus: Da vi lagde det stykket *Vor rett vi tar*, fra Kirkenes, da intervjuet vi noen gamle NKP-ere. Det var meg og Stefan Böhm og kona hans, Jeanette Gentele, som er kulturjournalist nå i Svenske Dagbladet, men den gang jobbet hun i Gnistan som var SKPs avis.⁸ SKP var den svenske søsterorganisasjonen til AKP.

Men, da snakket vi altså med disse NKP-erne, veldig allrighte folk som hadde vært med helt siden arbeidskonfliktene på jernverket i 1924⁹. Da fikk jeg et brev fra AKP sentralt hvor jeg fikk beskjed om at «NKP-erne var revisjonister, og de skulle man ikke snakke med!». Det var ikke Trond Øgrim, for han var en venn av meg, men jeg tror det kan ha vært Sverre Knutsen. Men da sa jeg: «Det er greit for meg, jeg behøver dere ikke, jeg kan melde meg ut i morgen om jeg ikke får lov til å snakke med NKP-ere». Og da hørte jeg ikke noe mer fra dem!

Det var ikke mye av dette, men slike episoder skjedde ...

Så hadde du de som var i Tromsø den gangen, som ledet AKP der, slik som en venn av meg, Egil Fossum og Synne Holan som satt i ledelsen begge to, de var bare begge, veldig gode, de var kjempemorsomme å snakke med, og helt modne og drev ikke med slike politiske feider.

Anna: Var dere litt beskyttet for kritikk?

Klaus: Jeg tror at de syntes vi var kjempedyktige. Og jeg var en sånn som gjerne ville proletarisere meg, for jeg var så lei av teater, så ville jeg veldig gjerne ta sertifikatet, så jeg kunne veldig gjerne ha tenkt meg til å arbeide som «proletar», men jeg fikk ikke lov.

Anna: [Klukk-ler] Du fikk ikke lov? – Du var for viktig!

Klaus: Eller de skjønnte at jeg ville bli en klosset arbeider.

Brecht og det episke teateret

Anna: Jeg lurer på om oppbyggingen av *Det e her æ høre tel* var inspirert av Penka? For meg virker det som om det kan være en blanding mellom Stanislavskij og Brecht i dette stykket. Siden det ikke er en tydelig episk dramaturgi.

Klaus: Det er interessant at du sier det, for det episke teateret til Brecht hadde flere elementer: Det første var det episke som i det fortellende, det andre var *verfremdung* - *underliggjørningen* - at du skulle vise det fremmede i sosiale konflikter. F.eks. månen i *Tolvskillingsoperaen*, når de synger kjærlighetssangen mellom Polly og Mackie *Speak Low When You Speak, Love*; det er en falsk måne, for å understreke at denne kjærligheten er falsk, den dreier seg bare om penger. Og dette gjorde Brecht for at vi skulle være kritiske. Så mente han det at han skrev for et publikum som ikke var i stand til å se sosiale motsetninger, og slett ikke gjenkjenne dem, på scenen. Han mente han skrev for et publikum som var vant til «Askepotthistorier», hvor den fattige jenta fikk prinsen tilslutt! Dette er Penkas ord, i

hvert fall. Han ville tydeliggjøre disse sosiale konfliktene, han skrev jo for det borgerlige publikummet.

Min svigermor er fra Tyskland, hun var på premieren på *Tolvskillingsoperaen* i 1928. Det var visstnok, veldig spesielt ...

Men, i hvert fall, så mente Brecht at etter krigen, så var det et nytt publikum. Et publikum som gjenkjente de sosiale konfliktene når de så dem. Som var den tyske arbeiderklassen i Øst-Tyskland. Men, det var jo helt feil, så Brecht må ha hatt et idealisert syn på sitt publikum. Ut fra dette så utarbeidet han en ny teori, som han kalte for dialektisk teater, kjenner du til det?

Anna: Ja, men ikke så veldig godt.

Dialektisk teater med total innlevelse

Klaus: Det begynte da han jobbet med et stykke som het *Katzgraben Notate* (1953), av en forfatter som het Erwin Strittmatte. Da han satte opp sitt eget stykke *Galileo Galilei*, brøt han med det episke teatret der man skulle betrakte stykkene som trafikkulykker og undersøke egenskaper som var viktige å legge merke til hos de forskjellige karakterene. I det dialektiske teater så ville han ha total innlevelse. Han som spilte Galileo skulle leve seg helt inn i rollen, sånn at publikum skulle identifisere seg med ham; det var poenget.

Anna: Katarsis?

Klaus: Ja, fullstendig! Men, så kommer det et punkt, og det er når Galileo står ovenfor inkvisisjonen. Så spør de: «Om han fremdeles hevder at det er sola som er universets midtpunkt, og ikke jorda!». Så mener Brecht, at her er publikum så identifisert med Galileo, at de tenker: «Hva ville jeg ha gjort, hva ville jeg ha gjort?», men så er det slik at Galileo er redd for å bli torturert, så han gir opp og sier at det er jorda som er verdens midtpunkt. Og, ifølge Brecht, så skulle denne reaksjonen få folk til å tenke, og få dem til å bli jævlig skuffet over det Galileo sier. Så, det å bygge opp identifikasjon, og forventning, bryte forventningen,

slik at publikum tenker over, og tar stilling til det «helten» deres gjorde. Det var mer komplisert enn det, men dette var et moment i teoriene om det dialektiske teater. Og sånn spilte jo vi, så godt vi kunne med innlevelse.

Krittringen (1978)

Klaus: Vi hadde vel noen elementer fra det episke teateret. For V-effekten er jo bare et element i det episke teateret, som skal understreke de sosiale konfliktene som Brecht ønsket å trekke frem. Det er jo slik i *Den Kaukasiske Krittringen*, når Grusje tar barnet, så er det en god gjerning, men samtidig så er det tyveri.¹⁰ Den regien til Brecht går slik at skuespilleren som spiller Grusje spiller scenen som om det er en god gjerning, mens musikken til Paul Dessau går som en anklage, til det Grusje gjør.¹¹ Så det er motsetning mellom handlingen som skjer på scenen og den musikalske effekten ...

Anna: Riktig, så til sammen utgjør det en v-effekt; en underliggjøring. Men brukte dere det?

Klaus: Nei. Det er ikke alt du bruker, men det påvirker deg på en måte ubevisst likevel. I tankegangen og måten du skriver på.

Men, jeg husker Penka, og de østtyske elevene som gikk i klassen til Penka, det var jo veldig mekanisk ... Eller det er feil, for de var også veldig gode. Men det var veldig stramt, jeg tror ikke de gjorde mye utenfor boksen sin?!

Brechts *Unntak og Regel* (1975) – etter regelboka

Klaus: Men, det var en gang vi brukte v-effekten etter boken. Jeg satte opp forestillingen *Unntak og Regelen*. Det er et av Brecht sine lærestykker, det handler om en forretningsmann og en kuli. Og forretningsmannen driver kulien til vanvidd, og tar livet av han. Forretningsmannen dreper kulien, fordi han tror at kulien vil drepe han ... Noe som er helt naturlig, for sånn som han hadde behandlet kulien, så er det forståelig at forretningsmannen føler seg forfulgt, selv om han ikke er det.

Men den ble satt opp sånn ... Helt etter «regelboka», med alle v-effektene. Og forestillingen ble da veldig smal, og litt kjedelig tror jeg.¹² Sigmund Sæverud spilte kulien og Bernard Ramstad spilte forretningsmannen.

Konflikt med Berliner Ensemble om klasseanalysen i *Fru Carras Gevær* og *Rapport fra Stordjupta* (1974)

Anna: Jeg husker det var snakk om et brev som du skrev angående forestillingen *Fru Carras Gevær* og *Rapport fra Stordjupta*, at dere hadde en konflikt med Berliner Ensemblet?¹³

Klaus: Ja, vi var på et slikt teaterseminar i Bergen, hvor Berliner Ensemblet var, for de spilte også *Fru Carras Gevær*.¹⁴ Og når jeg skrev dette programmet til oppsettingen av *Fru Carras Gevær* sammen med en *Rapport fra Stordjupta*; det handlet om den utenlandske tråleherjingen på kysten som ble en trussel for kystfisket, og de raska jo med seg alt mulig, disse trålerne.¹⁵ Så fikk vi kritikk av Berliner Ensemblet, for at vi bedrev en «forherligelse av småborgerskapet»; det at vi støttet de kystfiskerne, for det var småborgere.

Anna: Ja, nettopp, så kystfiskerne var småborgere fordi de eide sin egen båt?

Klaus: Ja, ikke sant. Men vi vant jo denne saken, for vi fikk jo salen med oss. Det var en veldig god finsk regissør som het Ralf Långbacka, som ledet seminaret, og han var så til de grader på vår side, og støttet oss.¹⁶ Men tyskerne, de sendte en spesialist, som jeg for øvrig ble kjent med seinere. En professor som kom fra Berlin for å svare oss. Jeg traff han siden på et Brechtseminar i Tyskland, og det var etter at muren falt. Så spurte jeg han: «Hvordan går det med deg?». Så svarte han [Klaus viser et bedrøvelig ansikt mens han sier]: «Medioker, Klaus, medioker!» [Klaus og jeg ler i lag].

Men sånn sett, hvis du skulle definere forestillingen vår klassemessig, så var det også et forsvar for de små arbeiderne og fiskerne og bøndene i distriktene. Det var ikke arbeiderklassen som var i fokus. Men de var derimot i fokus i forestillingen *Vor rett vi tar*. Og

i *Æ e ikkje aleina* var det ungdom, så vi hadde ikke noen dype klasseanalyser, men vi gikk vel etter det vi mente var urettferdighet.

Definisjon av «folket» og folketeateret¹⁷

Anna: Så det var urettferdighet som var det viktigste for dere?

Klaus: Ja, det var urettferdighet på mange områder som var vårt fokus.

Anna: Du sa i sted at dere ville lage et folketeater, og da må jo dere har definert «folket» på et eller annet vis? Hvem var folket?

Klaus: I disse konfliktene som vi portretterte så definerte vi folket som ... Eller vi definerte vel ikke folket, vi var vel ikke så uttalt i vår analyse, men folketeateret var jo et begrep. Og folket var i hvert fall de vi spilte for, og de var hovedsakelig de som var underlegne i konflikten. De som konflikten gikk utover. Slik som de ungdommene som ikke fikk et sted å være, og slik som de jentene som ikke fikk lov til å fagorganisere seg, og de som ikke fikk en vei. I tillegg fikk vi jo støtte fra mange folk som ikke var oppe i de konfliktene. Men det var ikke slik at vi sa at; alle som ikke er kapitalister, er folket. Det var ikke sånn. Det spørsmålet har jeg blitt stilt mange ganger, og jeg føler at hvis jeg skal svare på det, hvis jeg skal definere folket, så er jeg på en is jeg ikke burde gå på. For det blir feil. Det var ikke sånn det følte i hvert fall ... Det kom masse folk som var begeistret, det var folket for oss.

Anna: Jo, men det er litt viktig i forhold til den konflikten dere hadde med dem fra Berlin, tenker jeg ...

Klaus: Ja, sånn sett, om du setter det i bås, så var jo også det arbeidende småborgerskapet en del av folket, ikke bare arbeiderklassen ...

Anna: Grunnen til at jeg syntes dette er viktig, er at når jeg skal se på det norske politiske landskapet, så er det så lite arbeiderklasse i Norge i forhold til Tyskland. Hvis en bare skulle spille for den rene arbeiderklassen så ville det kanskje blitt vanskelig å fylle salen i Nord-Norge?

Klaus: Vi var opptatt av urettferdighet, og de som var vårt publikum, var de som var offer for urettferdighet. Det kan jeg si er definisjonen på dem vi spilte for. Vi tok opp konflikter, og vi tok parti for dem som var offer i konfliktene. De som var enige med oss, var «folket».

Begrunnelsene for å lage allmannateater

Anna: Kan du si noe om hvordan dere startet opp med allmannateateret, og hva som var begrunnelsene for det?

Klaus: Hele begrunnelsen var at, vi som dro dit, særlig skuespillerne, hadde behov for å ha et større eiendomsforhold til det teateret vi laget, enn det vi hadde ved institusjonsteatrene i sør. Hålogaland Teater var et lite teater, vi var vel syv skuespillere, tilsammen var vi ca. tolv stykker. Og da mente vi at vi skulle ha demokrati. Men det ble jo for mye, et ultrademokrati, for alt skulle jo tas opp. Vi brukte blant annet to år på å diskutere oss frem til en enighet om hvor vi skulle dra på studietur, som ble til London. Vi hadde ulike grupper; PR-, økonomi-, og repertoargruppe. Det er det viktigste som jeg husker. Også hadde vi et styre, og Sigmund Sæverud og jeg, satt i styret, var styrerepresentanter fra skuespillerne. Av disse gruppene mener jeg, at det hadde holdt med en repertoargruppe. Vi hadde allmøte en gang i uka, klokka ni om morgenen, og da la de forskjellige gruppene fram det de hadde gjort, Tone og jeg, og diskuterte oss frem til repertoaret. Det kunne bli litt for mye av og til. Slik som i en periode, hvor noen på teateret syntes det var feil at jeg satt i ledelsen og jobba i repertoargruppa samtidig, for jeg visste for mye om repertoaret og fikk dermed for mye makt over det kunstneriske uttrykket. Og de mente at de som ikke kunne så mye om repertoaret, burde sitte i komiteen/ledelsen for å kunne lære mer.

Anna: Da ble det hele som en øvelse i konsensusdemokrati?

Klaus: Ja, men det som var bra med det, var at vi diskuterte repertoaret alle sammen, og vi tok jo avgjørelser på bakgrunn av de diskusjonene. Vi pleide å legge frem 4-5 stykker, hvor vi la frem handlingen og analysen til disse stykkene. Så ble de lest, og så avgjorde vi hvilke stykker vi skulle spille ved håndsopprekning. Vi kunne muligens kuttet lengden på allmøtene med om lag 20 % , men samtidig var det noe flott med allmøtene ... Når vi hadde gått inn for noe, i hvert fall de første årene, så stod hele teateret bak oss, alt fra økonomidirektøren, teknikeren, snekkeren, alle var innforstått med- og hadde et forhold til det vi skulle spille. Noe jeg syntes var fantastisk!

Så om jeg skal veie opp de gode og de dårlige sidene ved allmannastyreformen, så var det helt opplagt for meg at de gode tingene overskygget de dårlige. Men grunnene til at vi kunne gjennomføre dette, var at vi var et så lite teater. Vi kunne ikke gjort det samme på Nationaltheatret eller Den Nationale Scene.

Anna: Så dere lagde deres egen modell som fungerte fordi dere var et lite teater?

Klaus: I tillegg, lå det i bunn et teatersyn, en enighet om hva slags teater vi skulle være. Så diskusjonene hadde en bestemt retning, allerede før de ble tatt opp.

1.00.55 – De ulike rollene til Klaus Hagerup

Anna: Er det riktig at du for det meste skrev stykkene?

Klaus: Nei, men jeg skrev en del de første 7 årene, og jeg spilte i *Tolvskillingsoperaen* og *Æ e ikkje aleina*, og i *svømmende dyr i de nord-norske hav*.

Om skriveprosessen og kritikken av den politiske dramatikken

Klaus: Når du sitter der og skriver, skriver du ikke for noen, men du skriver med og om noen, eller du skriver i noe. Da er det bare personene du er opptatt av. Når jeg tenker tilbake, så synes jeg den absolutt største svakheten var at personene fikk en karakter av tegneseriefigurer, de fikk ikke så mange lag. Men jeg vet heller ikke om det var plass til det i *Det e hær æ høre tel*? Om det var plass til den type dype konflikter i en person?

Jeg husker en gang jeg var der på Senjahopen for å gjøre intervju, da bodde jeg hos en familie, det var vel under prosessen med å lage *Stordjupta*. Da var det en dame som fortalte om mannen hennes som hadde druknet, og hvordan det følte. Det er klart at ute ved kysten var det veldig mange vonde ting som skjedde. Det var ikke bare idyll, for å si det sånn.

Anna: Nei det er klart, det var jo værhardt!

Klaus: Ja, og av den grunn så holdt vi på å diskutere om vi skulle spille noe som ikke dreide seg om deres eget liv og problemer; som det stykket til *Prøysen, Trost i taklampa*, for det var det motsatte, for det handler om å komme seg vekk fra alt det trange i samfunnet. Men uansett så må jeg si at dybden i personene er ikke det som ble stående ...

Anna: ... I dramatikken fra 70-tallet? Jeg leste en artikkel du hadde skrevet i et tidsskrift som heter *Dyade*, hvor du beskriver veien videre for det politiske teateret, om en ny skuespillerteknikk som både tar innover seg det politiske aspektet, men også får fram litt dypere lag i karakterene. Og allerede da artikkelen ble utgitt i 1980 så hadde du en kritikk til det persongalleriet som du hadde skapt i din dramatik. ¹⁸

Klaus: Jeg tenker at en slik kritikk særlig rammer stykker som *Æ e ikkje aleina* ... Der er den på sin plass. Den handlet om en husokkupasjon, og der var det flere konflikter, også mellom ungdommene, som ikke kom så sterkt frem, det var lagt mest vekt på konflikten ungdommene hadde utad. Men jeg tenker at i *Det e hær æ høre tel*, på sine premisser, måtte stykket være slik, det var ikke plass til andre ting, som et større fokus på de indre konfliktene. For stykket var en hyllest til de folka på Senjahopen. Det var deres stemme vi ville ha frem. Stykket handlet ikke om deres personlige problemer, men om hva de ville ...

Anna: Det er nettopp det jeg tenker er styrken til det politiske teateret. Og at det ikke alltid er plass til dype personligheter ... Har Bertolt Brecht alltid så dype personligheter?

Klaus: Ikke alltid. Men i de episke teaterstykkene slik som i *Moren*, og *Mor Courage*, der er moren en ganske sammensatt person og i *Den Kaukasiske krittssirkelen* er Grusje det, og ikke minst Shen Te, i *Det gode mennesket fra Sezuan*.

Anna: Ja, du har helt rett, så det er vel ikke nødvendigvis en motsetning mellom å ha politisk teater og sterke personligheter ...?

Klaus: Nei, men som sagt så ser jeg svakhetene i mine stykker, sånn som i *Det e hær æ høre tel*. Og jeg ser hva det er vi ble kritisert for. Men samtidig så eksploderte det sånn publikumsmessig. *Det e hær æ høre tel* ble jo en kjempesuksess! For eksempel om jeg drar til Tromsø i dag, så kommer det folk på min alder og takker meg. Vi fikk blant annet et stort fat fra bygda Senjahopen, som henger i teateret, hvor de takker for forestillingen. Sånne ting skjedde og viser til den populariteten vi hadde i Nord-Norge. En kan jo si at vi var et «nytteteater».

Kontaktblad og publikumskontakt

Anna: Jeg har fått fatt i to av deres kontaktblad fra 1976, det var vel egentlig Helge Jordal som satte meg på sporet av at dere hadde et veldig stort kontaktnett... Helge mente at Hålogaland Teater hadde vært en veldig god skole i å lage teater. Med allmannamøtene og det hele. Også snakket han om organiseringen når dere kom til et sted for å spille. At dere hadde skoleforestilling, eller i barnehagen, på eldrehjem, også hadde dere møte med teaterkontaktene, også hadde dere kveldsforestilling og fest. At dere hadde en hel «pakke» til det lokalsamfunnet dere kom til.

Klaus: Vi hadde jo alltid fest etter premierene våre. Vi gikk ikke hjem til ordføreren og legen i bygda for å spise kanapeer og drikke vin. Nei, vi hadde fest på lokalet.

Anna: Ja, og Helge refererte til at det kokte og det sydet, og at HT var et teater med mening.

Klaus: Ja, det var et teater med interesse utover seg sjøl som teater. Vi var ikke bare opptatt av teater, men vi var opptatt av verden utenfor. Og det gjennomsyret arbeidet vår. Du kan si at vi var et teater uten vegger. På sitt beste.

Peer Gynt i materialistisk tolkning (1975)

Anna: Er det noen av stykkene hvor dere følte at dere fikk frem en større dybde?

Klaus: Ikke av de jeg skrev!

Anna: [Ler godt].

Klaus: Men jeg så en fantastisk oppsetting av *Peer Gynt*, særlig den. Jeg var med å forberede den. Det var en materialistisk tolkning av *Peer Gynt*. Og den ble vel flyttet litt frem i tid, i forhold til originalen. I første scene, hvor Peer Gynt ikke har gjort sin del av jobben på gården, så prøver han å betale for seg med å fortelle en morsom historie til Mor Åse. Den materialistiske tolkningen fungerte fint, men så brøt det sammen med Knappestøperen, for det går ikke opp å analysere Knappestøperscenen som en materialistisk scene, for når Knappestøperen ble en begravellesagent – en mann av folket, så ble det veldig feil altså. Men den *Peer Gynt*-formen var fantastisk, og av andre stykker som også hadde en dybde, tenker jeg på *Fru Carras Gevær*. Men av det jeg skrev ...

Anna: Men, i forhold til det jeg ser på, så synes jeg at *Det er hær æ høre tel* er viktig, for den slår sånn inn i den politiske debatten, og forestillingen skaper så store ringvirkninger. På tross av det som har skjedd med den veien etterpå ...

Klaus: Ja, jeg mener at det var et kjempeviktig stykke, det skulle bare mangle. Du kan si, at det vi opplevde med det – og det var ikke bare i Senjahopen – det var at vi var med på å lage

teaterstykker som hadde betydning for publikum, ikke bare som en teateropplevelse, men direkte for deres egne liv. Det hadde en helt konkret innflytelse. Altså, *Det er hær æ høre tel* var ikke en teateropplevelse, men for publikummet kjentes det som en opplevelse av deres egne liv.

¹ *Æ e ikkje aleina*, av Klaus Hagerup. Dette ungdomsstykket ble det andre store samtidsprosjektet fra Klaus Hagerups penn. Teatret hadde samarbeidet med ungdom som hadde okkupert hus i Tromsø og de dannet en prosjektgruppe med ungdomsmiljøer som sympatiserte med saken. Stykket ble en stor suksess. Den traff spesielt målgruppen, og fungerte for ungdom på samme måte som *Det e her æ høre tel* hadde gjort overfor bygdebefolkningen. *Æ e ikkje aleina* var et ambisiøst prosjekt, og loddet dypt på det psykologiske plan. Kunstnerisk ansvarlige var Jan Bull som instruktør, Kari Gravklev som scenograf og Finn Ludt som komponist. På scenen stod Tone Danielsen, Per Jansen, Nils Utsi, Klaus Hagerup, Frode Rasmussen, Bernhard Ramstad, Sigmund Sæverud, Torill Øyen, Inger Lise Westby og Nils Gaup.
Lenke: <http://ht.tr.no/index.php/produksjon/ae-e-ikkje-aleina>

² Norsk Arbeidsgiverforening (N.A.F.) ble stiftet i år 1900. Den gikk i 1989 sammen med Norges Industriforbund og Håndverkernes Arbeidsgiverforening inn i Næringslivets Hovedorganisasjon (NHO).

³ Krysset-konflikten i 1976: <http://www.kampdager.no/arkiv/arbeidsliv/streiker.html> Helt i begynnelsen av februar startet den såkalte «Krysset-konflikten». To ansatte ved kolonialforretningen Krysset i Bodø, Randi Gjersvik og Ruth Karin Roald gikk til streik fordi butikkens disponent nektet å inngå tariffavtale.

5. mars blir kvinnene oppsagt fra sine stillinger. Disponenten grunngir oppsigelsene med at det ikke lenger var omsetningsmessig dekning for de to stillingene det her dreide seg om. Den 9., 10. og 11. juni gikk Braathens og SAS til sympatistreik med de to streikende i «Krysset-konflikten». Begge flyselskapene – som var plukket ut av Handel og kontor – ville sløyfe Bodø disse dagene.

I en enstemmig kjennelse slo Arbeidsretten 17. juni fast at sympatiaksjonene i forbindelse med «Krysset-konflikten» var lovlige. Det var Norsk Arbeidsgiverforening som hadde brakt saken inn for Arbeidsretten. Etter at Arbeidsretten slo fast at oppsigelsen av kvinnene hadde vært ugyldig nektet fremdeles arbeidsgiver å la kvinnene få jobbene tilbake, Handel og Kontor gikk derfor til politianmeldelse av disponenten. Han ble dømt til å betale en bot på 1000 kr, men nektet å betale. Saken gikk videre til Bodø Byrett.

⁴ Om AKP sitt tidligere syn på Mao: <http://andresensblogg.no/rodts-syn-pa-maoismen/>.

⁵ I 1956 dør Stalins, og da fryktet Mao den selvransakelsen og kritikken som hadde kommet ut i Sovjet etter Stalins død, og satte i gang en storstilt undertrykkelse av mulige politiske dissidenter. I 1958 startet han et industrialiseringsprogram; til Det store spranget, som skulle løfte Kina inn i industriens tidsalder. Dette politiske programmet førte til at hungersnød brøt ut, hvor millioner av mennesker døde. <http://www.dagbladet.no/kultur/1999/10/01/178828.html>

⁶ <https://www.marxists.org/archive/lukacs/works/theory-novel/preface.htm>

⁷ Dikt-teksten finnes i denne lenken: <https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/45143>

⁸ *Gnistan* var en svensk politisk tidning, utgven av Kommunistiska Förbundet Marxist-Leninisterna som sedermera bytte namn till Sveriges kommunistiska parti. 1967 startade tidningen ML-Gnistan inom den maoistiska oppositionen hos dåvarande SKP (idag: Vänsterpartiet). När sedan KFML grundades år 1967 som en utbrytargrupp ur VPK då många, framförallt yngre, kommunister ansåg partiet gå i en allt mer revisionistisk riktning, blev Gnistan namnet på det nya förbundets tidskrift. Gnistan gavs först ut som spritstencilerad oregelbundet utkommande tidskrift men blev snart offsettryckt veckotidning. Efter att SKP ändrat namn till Solidaritetspartiet, utgavs tidningen under namnet "Solidaritets-Gnistan" 1987-89. Gnistan nådde 1976 officiellt en upplaga på 17 000 exemplar och började också distribueras genom Pressbyrå. Dess finskspråkiga version, Kipinä, utkom med tolv nummer årligen.[1] Under sista del av 1960-talet och första delen av 1970-talet kom Gnistan att tjäna som förebild för den norska tidningen Klassekampen. [Wikipedia]

⁹ Se artikkelen: Arbeiderbevegelsens historie1, 1977, av Trond Hansen, Kirkenes-konflikten 1928/29

¹⁰ <http://www.nb.no/nbsok/nb/cafa6f109e481075f02b50be0445cd5b?index=1#21>

¹¹ <http://www.shakespearetidsskrift.no/index.php?id=76>

Lenke til Klaus sin artikkel: «Litt om Brecht, syttitallet, Hålogaland teater og hvordan det ble slik det ble".

¹² <http://www.nb.no/nbsok/nb/e9030abe0d85f5edbd9c72a31c56408f?index=3#0>

Lenke til: Bertolt Brechts, Lærestykker [1974]

Noen lenker om Tore Vang Lids oppsetting av *Forhåndsregelen*:

- <http://www.klassekampen.no/apps/pbcs.dll/article?avis=KK&date=20070601&category=ARTICLE&loopenr=306019971&Ref=AR&profile=1008&template=printart>
- <http://www.shakespearetidsskrift.no/index.php?id=78>

¹³ Første gang jeg fikk vite om denne konflikten mellom HT og BE var i Henriette Marie Harbitz oppgave: «en analyse av forestillingene "Det er hær æ høre tel" og "Germania Tod in Berlin", fra 1995

¹⁴ Berliner Ensemble kom til Bergen i forbindelse med Festspillene i 1974, da ble det arrangert en «Brecht-uke» med mange ulike Brechtoppsetninger og et stort Brechtseminar. Søndag den 26. Mai spilte Berliner Ensemble forestillingen *Fru Carras Gevær*, sammen med andre tekster av Brecht, i Store Auditorium på Studentsenteret. Ref. VG: 25/5-1974 og Odd Eidems oppsummering av festspillene i VG: 28/5-1974.

¹⁵ Lenke til HTs forestillingsarkiv, om forestillingen *Fru Carras Gevær* og *Rapport fra Stordjupta*, premiere 10/2-1974: <http://ht.tr.no/index.php/theatre/showview?ShowID=14>

¹⁶ Lenke til Biografisk leksikon för Finland, Ralf Långbacka: <http://www.blf.fi/artikel.php?id=1139>

¹⁷ For å se hva HT selv skrev på 70-tallet om det å skape et folketeater, se kontaktbladet 1/1976 og 2/1976, der skrives det at HTs målsetting er å «Tjene det nord-norske folks interesser».

¹⁸ Dyade, 3/1981 *Teater, eller vernehjem?* «70-åra i norsk teater», av Klaus Hagerup: I første del av artikkelen: En vurdering av det politiske teaters framvekst i 70-åra. I annen del: Faglige kriterier for skuespillere

7.4.5 Liv Aakvik

Liv Aakvik (f. 1948 -) er skuespiller og dramatiker, og hun var initiativtager og drivkraften bak Tramteatret da gruppen ble opprettet i 1976.

Aakvik vokste opp i en radikal arbeiderfamilie på Høybråten i Oslo. I studietiden engasjerte Aakvik seg særlig i studentlivet på Blindern. Hun studerte sosiologi og teatervitenskap, og var aktivt medlem av Teater Neuf, Det Norske Studentersamfunns teatergruppe fra starten av 1970-tallet. På dette tidspunktet var studentersamfunnet i Oslo ledet av ml-bevegelsen (Rød Front). Fra 1972 var Aakvik sammen med Terje Nordby og Arne Garvang aktiv i Teater Neuf hvor de produserte politiske teatertekster og teatersketsjer til Rød Fronts lørdagsprogram. Aakvik stiftet Tramteatret sammen med Marianne Krogness, Terje Nordby, Arne Garvang, Anders Rogg og Kine Hellebust. Aakvik var aktiv i Tramteatret fra 1976-1986, og har vært delaktig i alle oppsettingene til gruppeteateret i den tiden. Aakvik har produsert og spilt i samtlige av Tramteatrets plateutgivelser, radioprogram og TV-serier, slik som i revyene: *Deep Sea Thriller* (1977), *Hvem er redd for Frøken Lunde?* (1978), *Back to the 80s* (1980), *Det enkleste er pistol* (1981), *Det går alltid et korstog* (1983), *Rats* (1984), *Drømmen om Elin* (1984), og i barne- og ungdomsprogrammene: *Radio Aktiv Revy* (radio, 1980) og *Serum Serum* (1980) *Pelle Parafin og automatspøkelsene* (1981), *Hemmelighetene i B-by* (1982), og *Randi og Ronnis restaurant* (1986).

I 1984 dro Aakvik til Nord-Italia sammen med bl.a. Terje Nordby for å lage forestillingen *Da håret brakk*, en forestilling som ble til etter veiledning fra Dario Fo og Franca Rame. Aakvik startet A/S Dameteater & søn i 1988, sammen med Anne Nystumo og Kine Hellebust. På 2000-tallet har Aakvik arbeidet aktivt med å utvikle scenekunsttekster, og i 2005 startet hun Generator, et verksted for utvikling av nye tekster for scenen. Siste teaterproduksjon Aakvik gjorde var forestillingen *Hysj* (2019) sammen med gruppen Frie Radikale. Gruppen består av de tidligere Tramteatermedlemmene: Liv Aakvik, Kine Hellebust, Liv Aakvik, Terje Nordby og Anders Rogg.³⁹

³⁹ Informasjonen til den biografiske teksten om Liv Aakvik er hentet fra flere kilder:

- Madsø, J. A. (2003, 8. mars). Tramteateret. Hentet den 30 august 2020 fra <http://www.musikalske.net/tramteatret/tramteatret.htm>
- Müller, O. B. (2008, 25. juli 2008). Like god som strikk, Portrett-intervju. *Klassekampen*, s. 8-9. Hentet fra <https://www.e-pages.dk/klassekampen/4256/1/>

Intervju med Liv Aakvik fra Tramteatret,

– på Kasbah Café i Oslo, den 29. september 2015

Innholdsfortegnelse

Intervju med Liv Aakvik fra Tramteatret,	1
– på Kasbah Café i Oslo, den 29. september 2015	1
0.01.20 min: <i>Oppstarten av Tramteatret</i>	2
0.04.30 <i>Lørdagsinnslag til underholdning i Studentersamfunnet</i>	2
0.11.00 min: <i>Inspirasjonskilder; Fria Proteatern, Nationaltheatrets Oppsøkende Teater og Hålogaland Teater.</i>	3
0.14.15 min: <i>Brechtinnflytelse - Rudi Penka, Sigmund Sæverud og Klaus Hagerup</i>	4
0.17.00 min: <i>Det musikalske- Kurt Weill og Finn Ludt</i>	4
0.18.00 min <i>Øvings lokaler, Trafo og Chat Neufs Storsal.</i>	5
0.21.46 <i>Fagforening og divaer</i>	6
0.27.00 min: <i>Brecht-inspirasjon</i>	7
0.31.37 min: <i>hvorfor Tramteatret? Hvordan fant dere frem til arbeiderteater-formen?</i>	8
0.34.55 min: <i>Olav Dalgard</i>	8
0.36.25 min: <i>Dario Fo</i>	8
0.37.20 min: <i>Innhold over form, estetikk</i>	9
0.40.30 min: <i>Forberedelsestid og studier før ferdig forestilling</i>	9
0.43.20 min: <i>Radioprogram (Radioaktiv)</i>	9
0.44.20 min: <i>Overskudd av sanger fra Radio og Tv = syngespill - Det enkleste er pistol</i>	10
0.47:47.0 min: <i>Inspirasjonen til Back to the 80s- pønken</i>	10
0.49.35 <i>Drømmen om Elin- Høyrebølgen, og om det å selge sjelen sin.</i>	10
0.51.35 <i>mangel på krangling, og slutten på Tramteatret</i>	11
0.54.00 min <i>Popstjerne-tilværelsen</i>	11
1.02.20 min <i>Tramteatret hos Odin i Holstebro</i>	13
1.04.00 min <i>Parodi-Grand-Prix i 1979</i>	14
1.06.00 <i>tilbake til popmusikken, og musikalsk kjærlighet</i>	14
1.11.00 <i>Permisjon fra Tramteatret og Den dagen da håret brakk</i>	14
1.17.00 <i>Om popularitet og «massene»</i>	15
1.18.30 <i>messer, dager og tivoliunderholdning</i>	16
1.20.38 <i>infrastruktur og turnevirksomhet</i>	16
1.25.15 <i>Studietiden på 70-tallet, om ml-bevegelsen på Blindern</i>	17
1.32.00 <i>En solidaritets ryggmargsrefleks ...</i>	18

Anna: Jeg er først og fremst interessert i det estetiske i forestillingene deres, og hvordan dere jobbet med å få fram det teatrale materialet i forestillingene?

Liv: Da må jeg si med en gang at i den sammenhengen, så burde du nok snakke med Sigve Bøe. Fordi at han, i alle de årene vi jobbet, før vi ble Tramteatret, så jobbet Sigve temmelig tett med oss. Så veldig mye av vår teaterestetikk har med ham å gjøre. Han var vel ganske nyutdannet – tror jeg – da, og arbeidet på Nationaltheatret. Nå er han på det Norske Teatret. Jeg tror at han kan ha noe å bidra med der.

Anna: Hvor lenge arbeidet dere med Sigve Bøe?

Liv: Egentlig hele tiden. Men de første årene var det Sigve og oss, alltid.

Anna: Kan du si hvilke år det er snakk om?

0.01.20 min: Opstarten av Tramteatret

Liv: Ja, vi begynte i 1973. Og det var rett og slett med utgangspunkt i ml-bevegelsen. Som hadde funnet ut at å starte et politisk teater – det nyttet ikke – det hadde *de* blitt enige om. – Og da ble det litt sånn, jo da, det nytter! Så det bare gjør vi! Så det bare gjorde vi – vi bare tok oss til rette. Jeg, Terje Norby; vi var på en sommerleir på Tromøya, også kom Arne Garvang. Ryktene sa at det var han som hadde laget *Syngespillet*, det vil si Arne Garvang, som i 1972 laget et svært *Syngespill mot EEC*. Det var ganske fint og – vettu – jeg tror det ble gitt ut på plate faktisk.

Så da møttes vi, Arne Garvang og Terje Nordby, det var et veldig hyggelig møte. Også jobbet vi sammen etter det. Garvang var sammen med Marianne Krogness, så hun ble trukket inn i det også. Så var vi i studentersamfunnet i Oslo «Chat-å». Og begynte ganske kjapt å utpeke oss? Det første vi gjorde, etter at vi for så vidt hadde laget en politisk braksuksess på denne sommerleiren ... I det hele tatt den der – er det mulig å sette et politisk innhold på scenen uten at det blir veldig kjøpt? Ja, det er mulig! Selvfølgelig var musikken en styrke, der fant vi en måte å gjøre det på. Og akkurat i den spede begynnelsen på den sommerleir'n, så var det også en fyr som het Carlos Wiggen. Han har vel etterhvert blitt kriminalforfatter, tror jeg. På den tiden var han dirigent for Rødt Kor, veldig streng dirigent tror jeg, og han hadde egentlig veldig peiling, han påvirket oss også i en teatral retning. – At det er mulig å sette helt streite hendelser, eller kanskje heller «ustreite» hendelser, på scenen, som for eksempel demonstranter som ble slått ned. – Og det fikk vi til. Jeg tror at den delen av ml-bevegelsen som var samlet på Tromøya da, de var dødsimponert. [latter fra oss begge] Det tror jeg! Vi hadde dekknavn alle sammen ... Så bare fortsatte vi, alle sammen.

0.04.30 Lørdagsinnslag til underholdning i Studentersamfunnet

Da sommerferien var over og vi kom tilbake til universitetet så fortsatte vi i Studentersamfunnets teater. Det vi dreiv mest med, var å lage innslag til lørdagsmøter. Og Sigve var da hanka inn i det som het teaterutvalget i Rød Front. Så det ble nokså naturlig at vi samarbeidet. Det utkrystalliserte seg det som etterhvert ble til Tramteatret, gjennom den «greia» der i Chateau Neuf. Dette er som du sikkert vet, selv om du ikke husker det, en veldig politisk tid. Rød Front holdt Studentersamfunnet, og vi studerte ikke så veldig mye ... Universitetet da, var noe helt annet enn universitetet nå. Så vi lot vel fagene våre mer eller mindre «ha det så godt», mens vi dreiv og lagde teater. Det ble litt sånn skippertaksgreie, sånn faglig sett, ikke sant.

Så jeg husker blant annet et lørdags-kulturinnslag som handlet om Lenin og renegaten Karl Kautsky.¹ Jeg tro, vel at han var tysk sosialdemokrat. Vi tok altså den politiske siden av teaterarbeidet veldig alvorlig, om vi ikke studerte så mye fag, så studerte vi så innmari det vi

skulle lage teater om. Og det var meningsfullt i det at dette skulle vi få opp på scenen, og dette skulle fortelles fra scenen, en tematikk som de færreste visste noe om.

Anna: Var det tilfeldig at dere var på Rød Ungdoms sommerleir på Tromøya, at det var der det begynte?

Liv: Terje Nordby hadde vel begynt fra før med å skrive viser og opptre på Sosiologisk Institutt, hvor jeg også studerte. Så han lagde visetekster, og det var alltid et politisk og satirisk tilsnitt i det han laget. Garvang hadde laget dette syngespillet, og jeg hadde bare en veldig klarhet i at, selvfølgelig er det mulig å lage politisk teater, uten at jeg visste en dritt om hvordan man lager teater, men jeg bare mente det. Det viste seg at det var *veldig* mulig. Alt dette er altså helt på begynnelsen på 1970-tallet. Det at vi traff Sigve Bøe ...

Anna: Hvordan traff dere han?

Liv: Jo, fordi han satt i teaterutvalget i Studentersamfunnet. Han var også full av tenning på det politiske teateret. Han har jo aldri gjort noe annet enn å lage teater i sitt liv. Han var jo barne-stjerne i teateret i Rogaland. Jeg har sett bilder av Sigve. De spilte *Annie get your gun*, han var vel den mannlige hovedrollen i *Annie get your gun* når han var ti år, med sånn frynsejakke på seg. Veldig glødende interessert i sitt eget fag, og veldig glødende opptatt av politikk. Og, den kombinasjonen var fantastisk, så det var en slags en utdannelse å jobbe med han.

Anna: Da jobbet dere gjennom Studentteatret fra 1973 frem til 1976, er det riktig?

Liv: Ja, i 1975 eller 1976, det skal jeg ikke si helt sikkert, datoer her, men det som var helt sikkert var at i 1976 stiftet vi til Tramteatret. Før det så hadde vi gjort det veldig klart for våre, nært sagt, politiske overordnede, det vil si ml-bevegelsen, at vi kom til å lage en fri teatergruppe, og da sa alle at *det* får dere ikke til, det er bare tull. Det er ikke sikkert at det er dere som skal gjøre dét. – Vi fikk ikke lov.

Vi ble ikke sånn ordentlig ekskludert, de bare sluttet å hilse på oss. [Rå latter fra oss begge].

Terje Nordby sa klart ifra at han ville melde seg ut, for han ble kadervurdert. Jeg og Per Kjeve (Pelle) var også tilstede på den kadervurderingen, der vi sa at: «vi melder oss ikke ut» – men allikevel sluttet de å hilse på oss. Allerede neste morgen var de sånn [viser et blikk med nesen vendt oppover] i døren på SV-fakultetet, ikke sant – det var så teit! Men det gjorde ikke noe for vår del, for vi ville dette her, så da gjorde vi det!

0.11.00 min: Inspirasjonskilder; Fria Proteatern, Nationaltheatrets Oppsøkende Teater og Hålogaland Teater.

Liv: Når du spør om inspirasjonskilder, så er jeg nødt til å nevne kanskje den største inspirasjonskilden – som helt konkret og praktisk var – Fria Proteatern. De var på høyden da, i karriera si, i sin form, som var veldig mye musikk og veldig politisk. De kom til Oslo, nært sagt stadig vekk, det vil si at de spilte flere ganger på Chat Neuf. Det var helt fantastisk, det var sånn: JA! Sånn vil vi også gjøre!

Så var det den oppsøkende gruppa til Nationaltheatret, som var en veldig sterk inspirasjon. Terje Nordby hadde også en tilknytning til gruppa. Da de laget forestillingen som het *Pendlerne*, hadde Terje jobbet veldig mye med å forsyne dem med sosiologisk materiale. Så han hadde kontakt med dem, gjennom det. Da de hadde premiere i Nord-Odalen ... et av de årene. Jeg husker ikke når den premieren var, men det kan du gå inn og sjekke.²

I hvert fall, da var jeg og Terje på premiere i et sånt grendehus i Nord-Odalen. Der de hadde oppsøkt det miljøet der det virkelig var pendlere, og nesten bare det. De ytterst få som var bønder, var bønder, men de andre pendla til Oslo, i bygda der. For oss var det den riktige måten å lage teater på, som også Hålogaland Teater begynte med etterhvert: å ta utgangspunkt i de lokale forholdene, og få det opp på scenen. Det syntes vi var veldig tiltalende. Også gjennom Sigves innflytelse, og vår egen interesse, ikke minst ... Man blir jo jævlig interessert i noe man holder på med, som man føler er meningsfullt, det har virkelig noe for seg å få politikken over i en form som ikke er kjedelig, men som allikevel ikke er tannløs. Vi begynte å studere ... Vi var også veldig påvirket av Sigve og andre skuespillere fra Nationaltheatret, og de fra Hålogaland Teater, og alle var jævlig snille med oss, og stilte opp vederlagsfritt. Holdt forelesninger for oss, underviste. Det var veldig kult.

0.14.15 min: Brechtinnflytelse - Rudi Penka, Sigmund Sæverud og Klaus Hagerup

Sigmund Sæverud var egentlig i Oslo for å undervise på teaterskolen men da han ikke hadde noe å gjøre om kveldene så underviste han oss. Etter hvert ble vi også veldig interessert i Brecht og Brechts teater, og i Sverige var det en sånn Brecht-viderefører som het Rudi Penka, som hadde litt sånn, jeg skal ikke si avgudsstatus, det er feil å si, men han hadde status som en veldig innflytelsesrik person. Så vi fikk via disse National-folka eller kanskje HT-folka (Hålogaland Teater) «Stockholmsrapporten». Dette dokument var et skriftlig materiale fra seminar som Rudi Penka hadde holdt i Stockholm.

Denne bevegelsen som var på 1970-tallet, den var veldig rik på en vilje til å tenke politisk teater. Jeg mener vi var jo absolutt amatører, men det var også en sterk vilje blant topp folk, ikke sant, sånn som den *Pendlerne*-forestillingen, det var Helge Jordal, Sigurd Haugen, det var Kjell Kjær, Liv Thorsen, Inger Lise Vestby, tror jeg, det var et topplag fra Nationaltheatret, som holdt på sånn. Og vi var på vårt lille vis i Studentersamfundet, med så relativt mindre kunnskap enn de folka, holdt også på sånn. Det var en stor bevegelse, uten at vi egentlig tenkte på det som en bevegelse, det bare var det. For det var den gang «alt var mulig». Så vi fikk etter hvert god kontakt med Klaus Hagerup, som er en veldig dyktig teatermann, han er egentlig utdannet skuespiller. Vi fikk kontakt med stort sett dét som beveget seg på norsk venstreside innen teater. Så vi var veldig heldige sånn sett, fordi vi fikk så mye hjelp. Det var så mange som ville oss så vel, og som hjalp oss.

0.17.00 min: Det musikalske- Kurt Weill og Finn Ludt

Så var det altså sånn at helt fra starten av var det musikalske en veldig stor del av det vi dreiv med. Og jeg tror vel [liten latter fra Liv] at de første åra så prøvde Garvang å være en sånn

Kurt Weill. [mer latter] I hvert fall Finn Ludt, som kom og hjalp oss, helt gratis! En søndag på Trafo. ³ Også fikk vi masse formidlings undervisning av Finn Ludt, som var helt uforglemmelig, for han var jævlig god.

Anna: For Finn Ludt jobbet jo på teaterskolen også, med å lære teaterstudentene formidling.

Liv: Han var helt uforglemmelig altså. [Liv taler med en langsom teatralisk bergensk-dialekt] «Inni hodet!». Han var sånn som slo ned på all utvendighet, når én prøvde å være flink. Det er sånn at du må som skuespiller vite hva du gjør. Det er for dårlig å bare være flink, selv om du synger pent. Han snakket om tekstnærvær, i motsetning til «skjønnsang». I dag har jeg ikke noe problem med å si at det du synger trenger ikke å være pent, du skal formidle, og ferdig med det! Men den gang så var det litt sånn: «Wow! Skal man ikke prøve å være flink?» – Så det var veldig befriende å bli undervist av han.

0.18.00 min Øvings lokaler, Trafo og Chat Neufs Storsal.

Anna: Trafo, var det der amatørteaterselskapet holdt til?

Liv: M-m, ja det er det enda, nå tror jeg de kaller seg ... Du vet, det er ingen som vil kalle seg amatør mer. Så nå heter det Oslo Teatersenter, men det er gode gamle Trafo oppe på Tøyen der. De har svære teatersaler, og de har også atelier for billedkunstnere. Jeg tror det er et veldig 'allright' sted, jeg tror det er veldig aktivt der. Med barnegrupper og, lang kø for å få bli med.

Anna: Men den gangen, sånn apropos hvor dere øvde og sånn, var det Trafo dere var mest, eller var det Studentteatret?

Liv: Vi var mye der, og vi var veldig mye på natta på Chate Neuf.

Anna: Natten, sa du?

Liv: Ja, for da var det ledig der. Pluss rom rundt i Chat Neuf. En ting var Studentersamfundet, som vel aldri har eid huset, de har bare nesten eid det. De hadde en slags hevd på storsalen, selv om den også ble brukt til forelesninger, sånn i uka. Også var det på huset der, instituttet for teatervitenskap og institutt for musikkvitenskap. Alt dette som har kommet nå med Thalia, og alt dette kommersgreiene, det var ikke der da. Den tekniske gjengen i Chate Neuf het; regi, og de var veldig 'allrighte', de hadde flat struktur og var jævlig flinke folk. Vi fikk lov, det må vi ha fått, siden vi gjorde det, å jobbe nattestid. Så vi hadde innmari mange prøver i storsalen i Chate Neuf. Du kan si at det var vår «lekegrind». Vi fikk lære oss teaterfaget i et av de største lokalet som fantes i Oslo på den tiden. Det er et veldig godt lokale, altså, det er merkelig nok veldig intimt, for å se sånn ut, som det gjør. Det er ikke vanskelig å få kontakt med dem på aller bakerste rad, heller. Det er noe med måten rommet er bygd på. Jeg tror de arkitektene, så vidt jeg veit, så var de inspirert av de gamle gresk-romerske amfiteatrene. De har brukt noen av de prinsippene, og det er noe med at det rommet er veldig samlende, det er veldig skremmende når du ser det, men jævlig bra teaterrom.

Anna: Da har dere hatt veldig mye hjelp fra profesjonelle teaterfolk, var det fordi dere var et politisk teater?

0.21.46 Fagforening og divaer

Liv: Ja, og det var en type bevegelse, på 1970-tallet. Det politiske teateret var liksom det hippeste. Det var på den tiden hvor Skuespillerforbundet var et laug. Så mange yngre skuespillere brøt ut av Skuespillerforbundet og dannet Skuespillerforeningen av 1978.

Anna: Hva sa du at Skuespillerforbundet var?

Liv: Et laug, nå går vi mye mere i retning en fagforening. Det er sånn sett ganske synd at de fleste av oss stemte nei til å gå inn i LO.

Anna: Det er jo dumt.

Liv: Det er dumt, for de musklene til LO, hadde vi egentlig trengt. Jeg jobber på Norsk lyd- og blindeskriftbibliotek, og for to år siden var vi i en kjempekonflikt, som endte i retten, så jeg er dobbeltmedlem i Norsk Tjenestemannslag og Skuespillerforbundet, og de samarbeider veldig bra. Dét ville vært utenkelig den gangen på 1970-tallet. Da var forbundet fylt opp av type divaer som bare ville ha [Liv snakker med «diva-stemme»] *kvalitet og kunst*.

Anna: De ville vel passe på sine egne rettigheter?

Liv: De hadde ikke rettigheter en gang, [Liv ler] de hadde bare *talent* ! Det var veldig laugsaktig. Men de fleste kunstnerforbundene var jo sånn, Dramatikerforbundet også.

...

0.24.10 min - en annen måte å tenke kunst på

Liv: Det var en annen måte å tenke kunst på, og vi var rett og slett en del av det.

Anna: All den hjelpen dere fikk av for eksempel Finn Ludt, kan du huske hvor-når det kan ha vært?

Liv: Det må ha vært på slutten av 70-tallet, i hvert fall Finn Ludt. Altså på *Deep Sea Thriller* som hadde premiere i 1977, jeg er ganske sikker på at det var etter at vi hadde et «ansikt», altså etter at vi plutselig hadde slått igjennom med *Deep Sea Thriller*. Men egentlig fikk vi hjelp helt fra 1973 til 1980, ja helt frem til 1982. Etter hvert ble vi så store, arrogante og popstjerner, at vi nesten sluttet å be om hjelp. Da ba vi mer om hjelp til studier og sånt. Vi dro politikere opp i lokalet vårt. Hanna Kvanmo og Erik Solheim, Helge Hognestad og Levi Fragell, det kom litt an på hva vi skulle lage. Vi sjenerte oss overhode ikke for å spørre folk: «Kan du komme til oss og snakke om det ... For vi trenger å vite noe om det?» – Og da gjorde de det. Så vi fikk veldig stor velvilje, men da var det mye lettere å spørre, for da var vi kjendiser. Vi bevarte den gode kontakten med hele det politiske sjiktet i norsk teater. Særlig

de første åra – de første syv åra – vi jobba sammen, hadde vi ganske kontinuerlig skolering av frivillige, veldig kyndige teaterfolk. Uten at det var en plan vi la. Det bare ble sånn, men det virket alltid veldig lurt, så vi bare gjorde det. Selvfølgelig når vi fikk sånne tilbud som vi fikk, da sier en ikke: «Nei, jeg gidder ikke!» det sier du bare ikke!

Anna: Men da har dere fått skolering, eller dere har blitt profesjonalisert kan vi si, selv om det ikke var en ordentlig formell utdanning, så var det en uformell utdanning ...

Liv: Ja, det var det. Vi var ute etter å suge til oss hva det skulle være av kunnskap.

0.27.00 min: Brecht-inspirasjon

Anna: Men hvordan kan du si at dere ble påvirket av Penka-metoden eller Brecht? Hadde det noen konkrete utslag i deres teater.

Liv: Not!

Anna: Nei?

Liv: Altså, det som gjorde mest inntrykk på meg, var at Brecht sa at «det er et mål at publikum ikke skal henge fra seg hue i garderoben sammen med hatten». Vi var veldig fasinert av alt som ble sagt om «verfremdungs»-effekten, og kunne spille vendepunktene og ikke drive å «øse ut» sjelen så mye, og det å kunne fortelle historien via vendepunktene, var veldig meningsfylt. Jeg skjønnte teoretisk det med v-effekten, men det blir jo rart når en ikke helt anvender en ting i praksis ... Eller, det er mulig vi gjorde. Men det var ikke noe programmatisk fra vår side. - «Å nå må vi ha v-effekt her!» [jeg ler] Ikke altså! Men vi syntes jo det var veldig kult når vi stoppet opp, og for eksempel kommenterte handlingen, og at skuespilleren kunne gå ut av rollen, alle bruddene med innlevelsesteatret, egentlig. Det var det vi ble lært opp i. Men vi var ikke belemret med en lang utdannelse i innlevelsesteater. Så, jeg vil tro at akkurat de vendingene der som det politiske teateret tok, var mye mer meningsfullt for de som starta på HT, de som var i den oppsøkende gruppa på Nationaltheatret, og for Fria Proteatern, osv. For de hadde teaterbakgrunn med tung Stanislavskij-ideologi. Så for dem må det ha føltas som en mye mer konkret befrielse. Vi var mer sånn: «Javel, det er kult!».

Anna: Så dere sugde de ulike teknikkene til dere, som en svamp, som du sa ...

Liv: Ja veldig!

Anna: ... og ble dere egentlig bare opplært i revy, fra starten av?

Liv: Ja, egentlig var det en måte å fortelle historier på, teatralt. Som vanlig skuespillerprestasjoner med mye sjel og følelser, vi va'kke der i det hele tatt. Hvis det var nødvendig måtte vi slite litt med det. Men det var ikke det som lå oss nærmest. [Innskytelse fra Liv] Du bor i Bergen? Merete Armand var med de første årene. Hun jobber på den Nai onale Scene. Hun bor i Bergen.

0.31.37 min: hvorfor Tramteatret? Hvordan fant dere frem til arbeiderteaterformen?

Anna: I dokumentarfilmen *Tramteatret - på barrikadene med pop og satire* bet jeg meg merke i Carlos Wiggen, var det han som introduserte dere til arbeiderteateret? Eller hvor fikk dere inspirasjonen til Tramteater-navnet?

Liv: Å sånn ja, nei. Det var vel fordi vi generelt var veldig interessert i politisk teater. Jeg studerte teatervitenskap og John Nyutstumo studerte teatervitenskap, og da kommer en ikke forbi arbeiderteateret. Det må vel ha vært på 1930-tallet, så var det såkalte Samfundsteateret i Oslo, som var Oslo Arbeidersamfunns-teater, et meget radikalt teater. Hvor en dame som het Gunvor Sartz, hun hadde studert med Erwin Piscator i Tyskland, og hun dreiv det teateret opp til noen ganske heftige høyder, sånn politisk, med talekor ... Som vi også syntes var kult, vi hadde også med talekor, om vi syntes det var nødvendig. Terje og jeg var til og med ute og besøkte Gunvor Sartz. Hun var jævla kul, da tror jeg hun må ha vært 90 år, eller noe sånt. Da fikk vi blant annet noen tekster av henne. Det er en del av norsk teaterhistorie som også er ganske lite påaktet. De var veldig radikale og sånt, men utav det Samfundsteateret kom altså de Tram-gjengee , som vel ikke var uten ansvar for at Arbeiderpartiet vant valget i 1936. For de hadde disse agit-prop gruppene sine, som kalte seg Tramgjenger, og [Liv ler] og arbeidsledigheten var såpass høy på den tiden at de var veldig mange som hadde tid til å være med på å spille teater, ikke sant! Så det var et ganske slagkraftig våpen, og det så jævlig flott ut!

...

0.34.55 min: Olav Dalgard

Liv: Så da vi skulle lage dette teateret vårt ... Lage en fri gruppe. Alle andre enn vi, syntes var en dårlig ide, så brukte vi en hel kveld på å finne på navn. Sånn: «Oslo Kommunistiske Teater», og sånne tøysenavn ... «Stalingruppen» og sånn [Anna ler masse]. Så var det Per Kjeve faktisk, som sa; Tramgjenger, Tramteatret! Da syntes alle plutselig at det var et jævlig fint navn. Så ringte vi til Olav Dalgard, som da levde fremdeles, og spurte han om lov til å bruke navnet. Han syntes bare det var veldig, veldig, stas, og sa ja med en gang. Så vi prøvde på vårt lille vis å knytte an til noe som hadde vært en politisk teatertradisjon som hadde begynt på 1930-tallet, men som forsvant etter andre verdenskrigen. En tradisjon som vi syntes var veldig viktig.

0.36.25 min: Dario Fo

Liv: Og vi hadde et skråblikk på Dario Fo, også. Vi skjønnte vel ikke helt hva han dreiv med, men han var veldig politisk. Men hans teater passet ikke helt godt inn i det politiske landskapet vi bevegde oss i, i Norge. Seinere så har jeg jobbet med Dario Fo. Men da i en helt annen sammenheng. Nå skjønner jeg mye mer av det, men jeg har også studert commedia dell' arte i Italia, så det er en annen tradisjon. Men egentlig er den ikke så forskjellig fra det vi dreiv med. Ikke mye innlevelse, veldig mye ytre karakteristika, veldig mye revy-messig fremstilling av historier, og historiene – fablene er alltid det viktigste.

0.37.20 min: Innhold over form, estetikk

Liv: Det var vel også for oss en drivkraft. – Vi hadde mer fokus på innholdet enn på formen. Sånn at, en kan si at estetikken på en måte, ble bestemt av innholdet. Det tror jeg gjelder hele den politiske teaterbevegelsen, som var. Det var på en måte en befrielse. Sammenlignet med det forrige teateropprøret; det absurde teatret, de angrep jo absolutt formen, og tok meningsløsheten og gav den et ansikt, og det følte, tror jeg, veldig befriende, at noen gjorde det, brøt konvensjonene på den måten. Mens vi brøt andre konvensjoner, ved å insistere på innholdet og underordne formen helt. Ja, det tror jeg at jeg kan stå inne for, det jeg sa nå. [Liv ler godt] Det betyr ikke at vi neglisjerte form på noen måte. Men når vi laget noe, om det så var en sketsj til et lørdagsmøte eller en revy som brukte vi sinnsykt mye tid på å studere tema.

0.40.30 min: Forberedelsestid og studier før ferdig forestilling

Liv: I snitt, tror jeg, til de forestillingene som vi jobbet skikkelig hardt med, gikk det halvannet år fra ideen til forestillingen var klar i scenisk form, på grunn av alle våre studier. Ikke med alle, fordi det var noen forestillinger som egentlig bare skulle vært sangprogram, også ble de forestillinger, så det blir noe annet. Det er en litt sånn lettere sjanger.

Anna: Kan du fortelle meg hvilke revyer dere brukte så lang tid på?

Liv: For det første er det *Deep Sea Thriller*, for det andre er det *Hvem er redd for frøken Lunde?* Der brukte vi kanskje bare ett år, da. Også har vi et par lettvektere som *Det Enkleste er Pistol* og *Back to the 80s*, begge de to skulle bare være sangprogram, men så ble de til noe annet. Men, *Det går alltid et korstog*, på et tidspunkt måtte Terje Nordby si til meg: «Du vi skal altså ikke ta teologi, vi skal lage forestilling, skjønner du!». For det var altså en studieprosess som var så gøy ... Så *Deep Sea*, *Lunde* og *Korstog* er de forestillingene hvor vi brukte virkelig masse tid på å studere tema, mens både *Enkleste er Pistol* og *Back to the 80s*, som var morsomme forestillinger, hadde sangene våre som bærebjelke.

0.43.20 min: Radioprogram (Radioaktiv)

Anna: Så *de* kan da regnes som syngespill?

Liv: Ja, det var så enkelt som at vi satt på mange sanger. Det var 1980, det var det året alt skjedde; da fikk vi jobb i radio. Rolf Kirkvaag hyret oss til å lage en halvtimes radiorevy hver måned, så vi hadde et program på NRK som het *Radioaktiv*. De halvtimene der, la vi ganske mye arbeid i. Det måtte produseres en i måneden, så det var ikke snakk om halvannet år – men alt vi kunne om å studere tema og få det over på en teatral form, ble brukt, og det ble laget sanger.

0.44.20 min: Overskudd av sanger fra Radio og Tv = syngespill - *Det enkleste er pistol*

Liv: Etter det året med *Radioaktiv*, pluss at vi hadde begynt å lage program i barne-tv, som het *Pelle Parafins Bøljeband*, så hadde vi et kjempeoverskudd på sanger. Sånn som dem vi lagde for radio, som bare ble fremført en gang. Det var mange fine sanger, og dem måtte jo brukes! Det vi gjorde da, og som gjorde at sangen *Det enkleste er Pistol*, ble til revyen *Det enkleste er Pistol* – var at vi begynte med å se på sangene – hva er det de handler om, og fant en rød tråd ... Vi fant da ut at veldig mange av sangene handlet om anti-krig og anti-opprustning, anti-atomvåpen ... Sånne sanger ...

Anna: Da forstår jeg hvordan de to revyene er laget utfra sangmaterialet deres. Mens de andre revyene var mye mer tematiske?

Liv: Ja, de andre hadde et mer grunnfestet tema, mens med både «80s» og «*Pistol*» så var det sånn at tema gav seg utfra innholdet i sangene.

0.47:47.0 min: Inspirasjonen til *Back to the 80s- pønnen*

Liv: Men «80s» var også inspirert av en reaksjon på et leserinnlegg i avisen. Det var slik at pønnen var på vei inn på slutten av 1970-tallet. Dette var i 1979. Da var det én, jeg tror det var han som sang i et band som het *Kjøtt*, han skrev et frådende leserinnlegg i Dagbladet om at han var så jævlig dritt lei av disse 68'erne, ... Terje Mosnes⁴ og de der ... Han virkelig glefset og knurret.⁵

Og jeg husker at *vi*, i lokalet vårt på Tøyen, hadde veldig sansen for det han skrev og vi sa: «Ja han har rett!» - Vi syntes det var jævla kult. Så det tror jeg også gav litt inspirasjon til temaet til *Back to the 80s*. En av innfallsvinklingene på det var: «Nå får det være nok nostalgi her, alt var ikke bedre før, og verden har ikke stoppa!».

Anna: Men, dessverre forvitret jo det politiske miljøet som hadde blitt bygget opp på 1970-tallet, utover 1980-tallet.

0.49.35 Drømmen om Elin- Høyrebølgen, og om det å selge sjelen sin.

Liv: Ja det forvitret, folk gav opp. Vi prøvde jo det, det glemmer jeg alltid, den siste store forestillingen vi lagde, den var etter *Det går alltid et korstog*, det var midt på 1980-tallet. Den het *Drømmen om Elin*, og skulle handle om Høyre-bølgen. Men på det tidspunktet hadde det virkelig skjedd noe med oss, også. *Drømmen om Elin* handlet om mye mer om Høyre-bølgen enn godt er, for vi hadde på en måte blitt en del av den bølgen selv. Sånn som jeg opplevde det, så var det en manglende vilje til å analysere fenomenet Høyre-bølgen i Tramteatret på det tidspunktet ... Jeg vet ikke om vi hadde klart å analysere den; for veldig mye av de reaksjonene som tilskrives høyresiden, type: nærradio-frislipp og frislipp av

borrettslagsleiligheter, alle markedsmekanismene som ble innført ved Gro Harlem Brundtland, faktisk! Jeg er ikke sikker på om vi hadde politisk gangsyn til å se det klart, men vi prøvde jo ikke *heller!* Altså, jeg *prøvde*, så jeg ble jo sur! Og jeg prøvde å si til de andre: «Jammen, hallo! Hva er Høyre-bølgen?» så fikk jeg til svar: «Alle vet jo det, alle skjønner jo det!».

Det var egentlig nytt, i vår sammenheng, at vi begynner å ta ting for gitt, og da har man solgt sjela si, altså! Det som var Tramteatrets sjel, viljen til å finne ut hva noe var. Den forestillingen gikk jo ikke så veldig bra. Jeg tror det ble laget tre ulike versjoner, så vidt jeg kan huske. Jeg var ikke med!

Anna: Hvorfor det?

Liv: Jeg skulle blitt med. Jeg fikk rett og slett nervøst sammenbrudd på publikumsprøven. [Ier høyt] I Kolbotn kino, tre hundre skolelever i salen. Og jeg mistet, ikke bare munnen og mæle, men nærmest forstanden, jeg ble bare helt stum. Så inspisienten satt og leste mine replikker. Jeg kunne ikke snakke. Så ble jeg sykemeldt i syv måneder etter det. Så det var tunge tak.

Anna: Var det fordi dere hadde kranglet mye innad?

0.51.35 mangel på krangling, og slutten på Tramteatret

Liv: Nei vi kranglet veldig lite, og det er feil, vet du! Vi var ofte veldig enige. Og den gangen, det mener jeg fortsatt ... De andre er sikkert ikke uten videre enige med meg, men jeg tenker at hvis vi hadde kranglet mer da, og hvis jeg istedenfor å bli sur, hadde fortsatt å insistere på at vi måtte studere denne Høyrebølgen *ordentlig*: «Kall inn ekspertene! Finn ut av hva det er!» og om jeg den gangen hadde orket å ta de kranglene som det kanskje hadde av ~~Sted~~ ^{Sted} ~~ville~~ ^{ville} vært bedre, men «then again», det er en tid for alt.

Anna: Ja, det kan jo kanskje si noe om at dere hadde begynt på en bølgetopp, med mye positivitet. Og, det er jo ganske tungt å jobbe i motbakke?

0.54.00 min Popstjerne-tilværelse

Liv: Ja, på 1980-tallet var vi så *vel*-etablerte, vi var jo popstjerner!

Anna: Ja, og da er det kanskje vanskelig å fornye seg?

Liv: Kjempevanskelig, ja for da begynner man å trekke i forskjellige retninger. For det første er man da ti-tolv år eldre, har hatt masse suksess, har alle de fordelene som kommer med å være kjent. Du slipper inn overalt, og alle synes det er så jævla hyggelig å kjenne deg. Også kan det vel tenkes at da, motivene for å holde på blir litt annerledes, for noen var det kult å holde seg i den kjendis-sfæren. For andre var det helt u-kult. For meg for eksempel er det

helt u-kult! Jeg synes det er kjedelig. Det er greit å få applaus, men det varer ikke så lenge av gangen. En kan ikke leve av det, eller det kan man jo sikkert, men så kjedelig! At du skal bli likt, bare for at du er.

Anna: Det får meg til å tenke på, meg og en venninne satt og diskuterte serien *Hemmeligheten i B-By*. Jeg har kun sett klipp av den for jeg var for ung da serien gikk. Men hun var da ti år når den serien gikk, og har virkelig lurt på hvor det ble av den serien?

Liv: Det som skjedde med den, dette har også noe med Sigve Bøe å gjøre. For da vi skulle lage *Det går alltid et korstog*, og vi ville ha Sigve på regi. Sigve var ansatt hos oss, og det gjorde at han også fulgte med som instruktør inn i fjernsynet, også. Han er jo et oppkomme av ideer. På et tidspunkt så var det bare han som hadde oversikt over manuset, og han forandret, og han holdt på. Men NRK jobber *ikke* sånn, det som ikke har blitt enig om og vedtatt før første leseprøve, kan du glemme å ha med, det er normalt. Men Sigve holdt på sin stil, mens TV-teamet var jævlig forbanna, det var veldig mange møter, for sminkørene var sinna, de som kjører tralle (kamera) og rekvisitøren – var sinte. For planer ble forandret, manus ble forandret – alt ble forandret. Og til og med jeg, som hadde hengt med ganske lenge i forandringene til Sigve, mistet oversikten, og jeg tenkte, at «kjære gud, nå vet ikke jeg hvor vi er, jeg håper virkelig at Sigve har oversikten!». Men det gikk jo greit! Men i NRK var alle enige om at den serien var helt mislykket – den har aldri gått i reprise.

Anna: Ja, jeg har forstått det. Men det som er så rart er at min venninne som jeg snakket med, og hennes generasjon, de elsket den! Og savner serien. Så hvem er det som bestemmer hva som er mislykket og ikke? Produsentene eller seerne?

...

Liv: Jeg tror at det var alle disse såre erfaringene fra produksjonen ... Den serien var ikke så gæren, den altså. NRK ville egentlig at det skulle være Bølje-bandet som skulle ta opp narkotikaproblematikk. Men da sa vi bare: «Nei, det går ikke!». Det er å sprengte universer fullstendig, det er utenkelig at de folkene der skulle befatte seg med narkotika, det ville blitt så klistret utenpå. Så det gikk vi ikke med på. Dermed måtte NRK gi seg på det. Så vi laget *Hemmeligheten i B-by*. B-By. Den er satt til Kampen bydel i Oslo.⁶

...

Kampen bydel er jo jævlig fin, den ser ut som egen landsby, og om du skyter film rette vei, hva ser du da i bildet? – Ikke nå lengre, men den gang, jo, du ser litt av Oslofjorden og Ekebergåsen, med skogen utenfor. – Slik som småbyer er. Sammen med alle disse trehusene ... Om du bare holdt det til den ene retningen så du ikke noe av Oslo, bare disse fine malte trehusene. Men det var også en anstøtssten, i NRK, for da måtte filmteamet krysse Carl Berner, og det i rushtida, det var et helvete. Sånt noe har jeg ikke noe respekt for. Men de mente det. De var sure, ikke sant!

Anna: Da må det ha vært de mange såre erfaringene som har gjort noe ...

Liv: Det må ha vært noe sånt som gjør at den ikke har gått i reprise. For så vidt jeg vet har NRK alle reiserettighetene på alt vi har gjort. Vi forhandlet dem fra oss på en jævlig dum måte! De fikk reiserettighetene, også skulle vi få videorettighetene. Og vi burde selvfølgelig ikke gjort det! Skuespillerforbundet var rasende på oss fordi vi hadde gjort det! Og de videorettighetene de løp jo ut i sanden, for det selskapet som hadde dem da, de hadde jo ikke noen distribusjon i Norge, de hadde bare i Sverige. Jeg tror de het Panvisjon, de var store i Sverige, men i Sverige var det ikke noen som kjente til *Pelle Parafins Bøljeband!*

1.02.20 min Tramteatret hos Odin i Holstebro

Liv: Det er en inspirasjonskilde til, som jeg må nødt til å nevne, fordi den er så rar. Ja det er to ting: Dette handler faktisk om estetikk, og om å sprengne formen. I 1978 var vi, sammen med Grenland Friteater og Saltkompagniet, som var kompaniet til Elsa Kvamme, invitert til seminar hos Odin Teatret i Holstebro. Og ble «bomba» med Odin-forestillinger, altså 5 forestillinger på tre dager, det var ganske bra! Og vi trente med dem, trente akrobatikk, og holdt på. Vi bodde på et ungdomsherberge i Holstebro, mens Grenland og Saltkompagniet bodde hos Odin Teatret. Så vi laget en regel for oss selv som var sånn: «Ikke lov å le, før vi er i bussen!». Så vi var lojale og oppførte oss ordentlige, for Eugenio Barba var jævlig streng; du kniser ikke når det skjer noe der!

Anna: [lattermild] Nei?

Liv: Da spør han, virkelig hva det er! Både til gjester og sine egne. Men da vi kom hjem, da måtte vi avreagere med å lage en parodi, vi lagde «parodi-teatret» bare for de andre i Tramteatret. Det var jeg og Arne, Terje og Anders Rogg ...vi bare frika ut.

Hopp til 1.08.00 min

Liv: For to år siden holdt Eugenio Barba et foredrag, under festivalen til Grenland Friteater (Porsgrunn Internasjonale Teaterfestival, PIT), og det var så hyggelig, for han husket faktisk det seminaret! Han snakket om Odin Teatret og deres historie, og da nevnte han det seminaret, og han nevnte Tramteatret. Og jeg tenkte ... «Dæven! Eugenio husker det!»

Anna: Men hva sa han om dere?

Liv: Nei, bare at seminaret hadde vært, også krediterte han oss. Sånn gjorde Odin! Jeg mener, at de er så store på verdensbasis ... Store Eugenio Barba, at han nevner deg i det hele tatt, blir litt sånn «Wow!».

1.04.00 min Parodi-Grand-Prix i 1979

Liv: Men, det neste som skjedde var, fordi vi skulle lage – i 1979 ... Da skulle Melodi Grand Prix holdes i Israel, og det var snakk om boikott, og det var et svært arrangement i Chateau Neuf, hvor vi blant annet skulle delta, og det var sånn type slagord: «Nei til Grand Prix i Israel! Støtt Palestina!».

Da lagde vi parodi-Grand-Prix, og helt hemningsløst tok vi da i bruk sånne ting som Odin Teatret lærte oss!

Jeg var vertinnen i dette Grand Prix-showet.

I entreen min bar Per Kjeve meg på skuldrene, og jeg hadde en kappe som var så lang – for Odin Teatret fór jo rundt på stylder og gjorde sånne umulig ting – det så ut som jeg var to meter høy, og vel så det, når jeg satt på skuldrene til Per. Ja, det var et veldig løssluppet, men veldig fint innslag. Og det innslaget ble med i *Back to the 80's*. Det var et direkte følge av vårt besøk hos Odin Teatret, og hvordan vi klarte å sprengre formen. Og da vi skulle gå på scenen på Chateau Neuf, og hele den politiske venstresiden sitter og venter at Tramteatret skulle opptre på den gode gamle agit-prop måten, også kommer vi inn sånn, med sølvsminket ansikt! Og jeg tenkte: «Herre gud, hvordan kommer de til å reagere?!». Jeg var så redd at jeg holdt på å pisse på meg, ikke sant! Jeg husker også at Marianne var jævla redd, for hun skravlva absolutt hele tida mens vi stod og venta på å gå inn, det var hennes måte å av reagere på. Og jeg tenkte at: «Faen, Marianne, hvis du ikke holder kjeft nå, så «dreper» jeg deg!» hun sa: «Jeg dør! Jeg er så nervøs!». Og – det ble furore! Men, plutselig hadde vi sprengt vår egen form.

1.06.00 tilbake til popmusikken, og musikalsk kjærlighet

Liv: Den andre tingen som skjedde, det var også rundt samme tid, slutten av 1970-tallet. Da vi uten å tenke oss om en gang, la ned både *Deep Sea Thriller* og *Hvem er redd for Frk. Lunde*, de to stykkene, og begynte å planlegge et nytt repertoar. Det begynte med at Billy sa at: «Nå gidder jeg ikke mer! Jeg er lei av både *Lunde* og *Deep Sea*!». Så blir alle sånn: «Ja! Det er vi også!». Også sluttet Arne Garvang å prøve på å være Kurt Weill! Så gikk vi tilbake til den musikken som vi egentlig likte, men som vi hadde holdt litt utenfor i forsøk på å være politisk framskridende. Da gikk vi tilbake til popmusikken, og det var enormt forløsende. Dette skiftet staket ut veien videre, for det vi gjorde. Selv om jeg ikke likte at vi ble popstjerner, så likte jeg den utviklingen som skjedde, det at hodet og hjertet jobbet sammen, og vår «nye» tilnærming til den forferdelige «verfremdungs»-musikken! Og, vi var ikke ekstreme på dét en gang! Men den musikken var på mange måter intellektuell, den var uten erotikk, så ble det plutselig masse musikalsk kjærlighet! Og dét tror jeg var bra!

1.11.00 Permisjon fra Tramteatret og *Den dagen da håret brakk*

Liv: Det halve året vi hadde permisjon i Tramteatret, inspirert av Odin Teatret, faktisk. De hadde sent alle ut på permisjon og sagt: «Gjør hva dere vil! Og kom tilbake, og kom med det dere har funnet.» Det var veldig vellykket, for dem.

Vi tok også permisjon, men midt under den permisjonen ble det bestemt at vi skulle lage disse greiene om Høyre-bølgen. Jeg var ikke der en gang, da det ble bestemt. Jeg var i Italia, fordi jeg og Terje, Thea Stabell og Helge Winther-Larsen, som også var i Tramteatret, Jon Sigurd Christensen og Sigve Bøe, vi jobbet med Dario Fo i Italia. Da måtte vi følge etter en turné de hadde, for de hadde prøveforestillinger i Nord-Italia. Så det var ganske lett for oss, å ta toget til de stedene de var.

Dario var dramaturg for oss, han møtte oss i sånne hotellresepsjoner. Så var vi på en venstreradikal nærradiofest midt uti en kålåker ikke langt fra Venezia, og der kom Eugenio Barba, og hadde med seg en dame som hadde vært kulturminister i Colombia. Og Dario satt bare og så på *Star Wars*, og prøvde å være som den lille roboten i *Star Wars*, og lo fryktelig og prøvde å snakke sånn som R2D2. Franca Rame og ei og vi, satt der, altså de nettverkene som fantes var på alle nivåer. Og jeg tenkte: «Dæven!» her, i enkle former, i et slags klubbhus i kålåkeren, sitter vi sammen med *de* folka, der! Veldig kult!

Anna: Jeg så den dokumentaren, der dere reiste ned til Italia.⁷ Nå skjønner jeg den historien, om at det handlet om at dere hadde tatt permisjon fra Tramteatret, når dere lagde forestillingen. Jeg har jo lest at dere tok permisjon, men det kom ikke frem akkurat hva som skjedde, i det som jeg leste.

Liv: Ja, *vi* gjorde det, men de som ikke var oss, holdt på i Oslo, og bestemte at vår neste forestilling skulle handle om Høyrebølgen. For, de hadde helt panikk. Det er ikke bare-bare å ta permisjon, for en skal jo ha lønn også, ikke sant! Det var litt sånt som skjedde, og jeg mente at det burde ikke ha skjedd på den måten, at de bare kunne bestemme hva vi skulle gjøre, men det kan *jeg* bare *mene*. For det var nå sånn det var! Jeg hadde nok en litt eksklusiv holdning til det, jeg også. Vi lagde nemlig en suksessforestilling; *Den dagen da håret brakk* – med utgangspunkt i det arbeidet med Dario Fo.

Anna: Da fikk jo dere kunstnerisk «kred»?

Liv: Mye større kunstnerisk utbytte! Som jeg er veldig glad for, den dag i dag. Veldig fin erfaring. Men da var jo Tramteatret på hell, altså.

1.17.00 Om popularitet og «massene»

Liv: Ingen av oss, Terje og jeg, vi er skilt for lenge siden, men vi er veldig enige det meste, for det. Ingen av oss er så glad i den: «artige anekdoter- stor popularitet-greia!» Jeg mener det gir et falskt bilde av oss. Det blir til sånne popstjerne historier, men da kan du heller kjøpe Se og Hør! – Det er akkurat like kjedelig, synes jeg. Selv om det har vært mange artige episoder.

Anna: Når dere er et politisk teater, er det vel viktig å vise den siden av det, det engasjementet, det dere står for, lage teater som betyr noe, ikke nødvendigvis bare popstjerne-virksomhet?

Liv: Jeg mener det er viktig. Det er sikkert andre ikke enige med meg om. Ja, det kommer jo an på personlig motivasjon, hvor man vil hen? Jeg vet ikke, hvis en synes at det å være en del

av bransjen, å være en popstjerne er viktig, det er for så vidt et hederlig standpunkt. Men jeg synes det er uviktig. Jeg synes det er litt dumt, noen ganger. Men på en annen side, så hadde vi ikke klart å ha det enorme nedslagsfeltet, som vi hadde, hvis det ikke hadde vært for vår popularitet.

1.18.30 messer, dager og tivoliunderholdning

Liv: Har du hørt om «messer og dager»? – Det skjer i hele landet, hver sommer. Måløydagane, for eksempel, det er tre dager, da er det tivoli også er det underholdning, slike messer og «dagar» finnes overalt i Norge; på de mest forblåste steder hvor du ikke trodde det bodde noen. Biler parkert kilometervis, og drit mye folk. Vi hadde kjempe masse sånne jobber. Jeg tror det var NAMA som booket oss. Godt betalte jobber, og ikke lov å spille mer enn en halv time, for så skal de sette i gang lykkehjul-tinga, som de tjener penger på. Men du er der som et trekkplaster. Men greia er at vi, repertoaret vårt, var nøyaktig det samme som vi ville ha gjort på et politisk møte i Chateau Neuf. Men da har du, unnarennet i Vikersundbakken f. eks, 8000 mennesker som står i løypa der, og liker det, og som lytter til det du har å si.

Så det er klart at den popstjerne-biten også har en god side, og dette var den gode si'a. At du er på et helt annet sted hvor det ikke finnes teaterbarrierer, som er en barriere for veldig mange. Det å gå i teatret kan være et *stort* skritt for mange mennesker. Men å gå å høre på underholdningen når det er «messer og dagar» det er ikke noe stort skritt i det hele tatt, det ville de gjort i alle fall. Og vi klarte å trekke kjempemasse folk til de arrangementene. Men, hvis vi spilte for mange ekstranumre, så ble arrangøren sur. [vi ler begge to].

Anna: For det var bare en halvtime ...

Liv: Ja, for karusellen skal kjøre, altså! De stoppa de verste tivoli-tinga akkurat under showet, ikke sant!

1.20.38 infrastruktur og turnevirksomhet

Anna: Det var faktisk et spørsmål jeg hadde tenkt å spørre, angående infrastruktur, og hvordan dere kom dere rundt på turné? Siden du nevnte at dere var inspirert av det oppsøkende teateret. Og hva var NAMA for en organisasjon?

Liv: NAMA er et sånt bookingbyrå i Oslo, jeg vet ikke hvem som driver det nå, men den gang var det en fyr som het Mathias Årskog, han overlot NAMA til Tore Hansen, han som sang i *Unit 5*, hvis du husker det nordnorske bandet? Men Tore er død, så jeg aner ikke hvem som driver det nå. Også var det Viggo Lund, som også driver bookingfirma i Oslo, han jobbet på NAMA den gangen.

Men nå driver han Viggo Lund Management. Men han går det an å prate med, for han driver på i pop-bransjen. *De* ser jo helt annerledes på det enn det *jeg* gjør. Likeledes, Arve Sigvaldsen som drev Talent Platestudio, der hadde vi kontrakt i noen år. Arve var kjent for å være sånn, «gullgutt» i norsk platebransje. Han hadde Inge Lise Rypdal, og sånt no' i

«stallen». Talent Studio var egentlig et veldig bra studio, av en eller annen grunn tok Arne Bendiksen over det studioet, Arve ble veldig sur for det.

Anna: Når var det dere begynte å samarbeide med NAMA?

Liv: Det husker jeg veldig godt, fordi det må ha vært i 1980, rett og slett fordi den første tv-serien vil lagde, spilte vi inn høsten 1979, og den gikk den våren 1980. Og så var det han som drev NAMA, var barndomskamerat av Arne Garvang, fra Kalbakken. Det var cirka sånn: – Hvor Mathias Årskog sender oss på messejobb i Skien. Da tenkte vi «Ja det er greit det, vi kan godt dra og spille». Vi skjønnte ikke helt hva det innebar. Vi tenkte at vi skulle bare komme der med bandet vårt og spille en liten konsert. Også er det *tusenvis* av folk – også var det masse barn som ville ha autograf. Og de barna, de følte at de kjente oss, ikke sant. Vi hadde vært «hjemme» hos dem, på tv'n dems. Så de snakket veldig tillitsfullt til oss. De fikk autograf på armen og sa [Liv legger til en barnlig stemme] «I morgen skal jeg ikke vaske meg!» – Jøsse namn, dette er også en verden, tenkte vi! Det ble jo rutine etter hvert det også, å dra på sånne jobber. Men det var den første, Skiensmessa.

Anna: Jeg tenker at, det synes at dere hadde et politisk engasjement utover det å lage revy og tv-serier, bare for popularitetens del. Her forleden så jeg *Pelle Parafins Bøljeband og Automatspøkelsene* og jeg tenkte; «Jøss så kult at man lager et barne-tv-program som tar opp dette med datamaskiner og dens dominans i verden, og nå er det et faktum, ikke sant. [Ier høyt og hjertelig].

Liv: Og så *de* datamaskinene, som vi hadde!

Anna: [Ier fortsatt] Ja de er så vittige, også med den metalliske stemmen, det er en klassiker, ikke sant?

Liv: Det var Terje som snakket med forvrengt stemme.

1.25.15 Studietiden på 70-tallet, om ml-bevegelsen på Blindern

Anna: Kunne du si noe om hvordan det var på Blindern når dere var studenter?

Liv: For det første så kan Blindern da ikke sammenlignes med Blindern nå! For hele studiestrukturen var helt annerledes. Nå er det sånn, så vidt jeg har forstått, moduler og emner sånn som en bygger på. Også er det veldig eksamensrettet og poengrettet nå. Da, var det fortsatt de gamle idealene som gjaldt; ikke noe var som å lære studentene kritisk tenkning, og det å arbeide selvstendig. Du hadde grunnfag, mellomfag, hovedfag og magistergrad, og langt oppe der – doktorgrader. Så vi hadde veldig stor frihet, så det er ikke sånn som jeg har skjönt det nå, at studentene har deksamener opptil flere ganger i semesteret, knyttet til disse emnene. Og studentene sier virker mest opptatt av at pensum skal være relevant.

Vi var slett ikke opptatt av om pensum relevant eller ei, da jeg gikk på Blindern – på godt og vondt. Jeg fikk for eksempel laud i sosiologi mellomfag, mens til grunnfag, da fikk jeg kun 2.6, som var hakket under laud. Men jeg kunne ikke noe fag, jeg kunne bare fagkritikk, jeg

visste alt om hva som var feil med faget, men jeg kunne ikke faget. Flesteparten av min og andres studietid gikk med til å demonstrere. Det gikk med til politisk aktivisme, til gruppemøter, og særlig de som var ml'ere, de måtte jo i tillegg prøve på å være hemmelige, ikke sant. Så det var jo helt sånn parodisk latterlig. – Vi sneik oss rundt, med nesten oppbrettet krave, og hvisker: «Kam'erat, bli med her a!». Og SIPO, etterretningsvesenet, kunne se: «Å ja, der er ml'era!». Det var lett å se hvem vi var, altså! Jeg ler veldig godt, for folka oppførte seg jo, så jævlig rart.

Også var det veldig mange veggaviser, veldig mange viktige debatter var skrevet opp på veggaviser. Det er veldig lett å parodierte den tiden. Men, det viktige med det var faktisk det at, når studiet ditt, selv om du bare studerer fagkritikken – slik som jeg gjorde, er så åpent for andre tilnærminger, at du kan tillate deg å tenke selv, at du kan finne ut av, selv om det er helt duste ting du finner ut. Men det er lov og det er verdsatt. Det mener jeg har en verdi. Jeg synes på en måte synd på de studentene som sliter nå, på Blindern, med disse fagene sine og alle vektallene, alle poengene som skal sannes, og de mister studielånet om de ikke gjør det. For den friheten vi ble budt den gangen, mener jeg er kjempeverdifull. Selv om vi selvfølgelig til tider var latterlige. Vi demonstrerte for alt mulig. Altså, vi gikk, gud hjelpe meg, fra SV-Fakultetet til administrasjonsbygningen, og jeg kan ikke husker hva som var det egentlige problemet. Vi marsjerte der og var veldig sinte, og ropte slagord. – Men ok, vi gjorde det! Og det var barnslig. Og det er klart at det hadde en salgs innvirkning, studentteatret, og på det som skjedde i Studentersamfunnet: alle disse «livsviktige» debattene, som slettes ikke var så livsviktige. Og, noen av disse demonstrasjonene som vi nesten ble utkommandert til å gå i, de var jo også helt latterlige, men der fikk vi en type erfaring, og hvor ellers skulle vi ha fått den? Nå har jeg følelsen av at alt er satt i en boks, alt er så kontrollert.

Anna: Men det kan jo hende at det var mer ml-bevegelsen som prøvde å kontrollere dere, den gang, enn at universitetet prøvde å kontrollere dere?

Liv: Det er også sant. For midt oppe i den frie akademiske tilværelsen, det er jo egentlig et paradoks, lærerne var jo så lei av disse studentene som protesterte på nesten alt. Veldig mange av lærerne trakk seg inn på kontorene sine og ville ikke ha noe særlig med studentene å gjøre. Det er jo veldig forståelig, for de ble jo ærekrenket og skjelt ut, man la jo ikke fingrene i mellom for noen ting! Men midt i denne opprørske frihetlige-greia, så har du altså ml-bevegelsen som var så autoritær, og detaljstyrende. Dette kan jo være et «gudsbevis» for at dialektikken stemmer?! [Vi ler begge to] At det blir sånn? Det er veldig rart.

Og de ml'erne på universitetet, opplevde jeg som helt sinnssyke. Jeg hadde vært ml'er lenge før det. Og lenge før jeg begynte å studere, så hadde jeg jobba. Jeg har bakgrunn fra – foreldra mine var NKP'ere – så jeg var vant med hjemme ifra med både kommunistisk og arbeiderklasse-tankegang. – Vi er fra Oslo-øst! Første gang jeg hørt de ml'erne på sosiologisk institutt «live», så tenkte jeg: «hjelpe meg! Hvilken verden tror de folka, de er i?».

1.32.00 En solidaritets ryggmargsrefleks ...

Anna: Tenkte du at de ml'erne var fra borgerskapet?

Liv: Altså, du har den vanlige klassefordelingen. Selv om det fra 1960-tallet hadde vært et mye større tilslag av arbeiderklassens barn også i akademien. Men hovedvekten av de som gjorde seg gjeldende var fra middelklassen, fra øvre middelklasse. Og de var vel, jeg kan skjønne det også, forført av den ekstreme måten å uttrykke seg på. Jeg, som har arbeiderklassebakgrunn, jeg knuste jo veldig, og tenkte: «Kom ut på Høybråten, med det der der, og snakk sånn til folk!? - Ikke prøv en gang!». Men det fungerte på universitetet. Det er veldig rart.

Anna: Det er veldig interessant det du sier, for da er du i det minste andregenerasjons kommunist, med bakgrunn fra arbeiderklassen, den skolerte arbeiderklassen. Og dermed kunne du skille skitt fra kanel.

Liv: Ja, helt klart, sånn blir det når en har den type bakgrunn.

Anna: Ja du har en kompetanse. Det var interessant når jeg snakket med Helge Jordal også, for han sa, at når han hørte alle de teoriene som Kjell Kjær med flere fra *Pendlerne* produksjonen på Nationalteatret hadde, det gikk han gjerne rett over hodet, men han var arbeidergutt, han kom fra Bergens arbeiderstrøk, og hadde en far som jobbet på jernbanen.

Liv: Han er en type, som har en ryggmargsrefleks, som skjønner det instinktivt.

Anna: ja det er et godt uttrykk.

Liv: Jeg har også det! Jeg har ikke noe fiendtlige følelser ovenfor intellektuelle, for å si det mildt, men jeg har en ryggmargsrefleks på arbeiderklassen. Som Helge også har, selvfølgelig har han det. Og det er typisk, at når Mads Gilbert og Ingrid Evertsens skulle arrangere støttekonserter i Tromsø, for Mads Gilbert driver et protesesykehus på Gaza, og de trengte penger til det. Og de hadde ikke råd til å betale honorar, men de klarte å få sponset flybilletter og hotell. Og hvem kommer der, og spiller gratis? Helge Jordal og Dameteatret.⁸ Jeg var ikke forbauset over å se Helge der i det hele tatt.

Anna: Helge Jordal har alltid stilt opp på solidaritetskonserter, han har den politiske drivkraften. Og nå forstår jeg at dere har det også!

(Det ble en brå slutt på opptaket. Men, slik jeg husker det da ble vi enige om at vi hadde pratert nok for den gang, så dermed var det passende å avslutte der.)

¹ Denne episoden hadde meg og Liv en mail veksling om:

Torsdag 15. oktober 2015 12.41:

Hei Liv,

Da er jeg i gang med å transkribere intervjuet.

Det kan hende det kommer flere spørsmål senere, men først og fremst har jeg noen spørsmål om den ene lørdags-kulturinnslaget du nevnte: «Lenin og renegaten Kautsky». Kan du komme på hvordan dere fremstilte Lenin og Kautsky?

Var det noen samtidige hendelser eller en debatt i Studenteramfundet som gjorde at det var nettopp konflikten mellom Lenin og Kautsky dere tok opp? Handlet sketsjen om tolkning av begrepet om proletariatets diktatur? Pekte dere nese til noen med denne sketsjen eller sammenfalt deres syn på konflikten med AKP's syn på Kautsky? Når dere gjorde bakgrunns

arbeid på denne sketsjen kan du komme på hvilke verk/bøker dere leste? Grunnen til at jeg tar opp disse spørsmålene, er at jeg gjennom denne sketsjen og det materialet dere leste kan bedre forstå de politiske debattene som foregikk i tiden.

Hilsen fra Brooklyn, New York.

Jeg kommer forresten til Oslo helgen den 6-8 november for å se Odin Teatrets forestilling.

;))

Anna Watson

Torsdag 15. oktober 2015 04.08

Hei, beklager litt seint svar her. Altså; jeg husker ikke dette veldig nøye; men jeg husker at vi av Rød Front styret ble «pålagt» å studere en pamflett (oktober forlag, tenker jeg, eller hva nå m-l forlaget kalte seg den gangen, om Lenin og Renegaten Kautsky. Vi så gjorde, naturligvis. Og så vidt jeg husker - (her er jeg ikke 100 % sikker, men altså; den flotte sketsjen hadde som premiss at trotskistene tok feil, at det var riktig og nødvendig av Stalin å renske dem ut. Lenins oppgjør med Karl Kautsky var en slags begrunnelse for dette. Skremmende, når man tenker over det!) Dette var m-l-politikk på høyt sekteisk nivå:-))! Sketsjen ble fin, kunstnerisk - en LANG sketsj, vi sang russiske arbeidersanger og fremstilte problematikken svart/hvitt og med den ytterste verdighet.

Min unnskyldning er at vi var unge og lydige «oppførere». Og det politiske klimaet var litt sånn; å studere de såkalte klassikerne var en dyd. Det var sjokkerende når en av «våre» uttalte «Der tok Lenin feil!!» (om noe helt annet). Jeg beklager at jeg ikke husker dette nøyere - og tviler på om denne finnes i papirbunkene jeg overlot til Nasjonalbiblioteket - men kanskje? Om kvelden den 5 november lager forresten samme Nasjonalbibliotek et arrangement i anledning de overlatte papirene, med samtale med meg, Terje N, Kine Hellebust og Anders Rogg, og vi kommer til å gi til beste en ca. 4 gamle Tramteatersanger. -)). Hadde kanskje vært gøy for deg om du rakk det?

Hilsen til Brooklyn fra Roma, Italia

Liv Aakvik

² 05.11.1972: i følge Nationaltheatrets arkiv.

³ Amatørteatersenteret på Tøyen

⁴ Terje Mosnes (født 16. april 1947 i Oslo) er en norsk kulturjournalist som har jobbet i *Dagbladet*, som frilanser (1966–1977), deretter fast ansatt fra 1977. Han var tilknyttet musikkavisa *POP-Revyen* (1966–67) og NRK Fjernsynets barne- og ungdomsavdeling (1967–77). I NRK var han programleder for *TenMag* og *Flimra* samt redaksjonell medarbeider. Mosnes var aktiv som forfatter og oversetter av poetekster i perioden 1967–69, med «Romeo og Julie» og «Fru Johnsen» som noen av de mest kjente. Som journalist har Mosnes skrevet reportasjer, intervjuer, kommentarer og anmeldelser innen hele kulturfeltet, men først og fremst musikkområdet der han dekket rock og pop i årene 1966–74, deretter jazz og seinere også klassisk. Kilde: https://no.wikipedia.org/wiki/Terje_Mosnes

⁵ *Kjøtt* var et Oslobasert punkband som holdt på fra 1979-1981, bandets medlemmer var: Helge Gaarder –vokal, Michael Krohn – trommer, Erik Aasheim – gitar, Jøran Rudi – gitar, Per Tro – bass.

⁶ En pittoresk bydel i Oslo.

⁷ *Den dagen da håret brakk*, fjernsynsreportasje om produksjonsprosessen rundt forestillingen, Norsk Rikskringkasting, 1984. Kilde: <https://tv.nrk.no/program/FOLA03009983>

⁸ Dameteatret og Sønn, som er teaterkompaniet som Liv har sammen med de to andre «tram'erne» Kine Hellebust og Anne Nyutstumo.

7.4.6 Terje Nordby

Terje Nordby (f. 1949) er en norsk dramatiker, forfatter og ekspert på mytologi. Nordby var Tramteatrets forfatter og er kjent fra radioprogrammet Mytekalenderen på NRK P2 og bøkene med samme navn. Nordby har også arbeidet som skuespiller, komponist og regissør for Tramteatret. Nordby vokste opp i en arbeiderfamilie i den skogrike bygden Nord-Odal. I 1970 kom han til Oslo for å studere på universitetet. Her var han med på å blåse liv i Studentersamfundets teater. Etter hvert ble det mer teater enn studier for Nordby, og Nordby var en av initiativtagerne bak Tramteatret i 1976. Han var aktiv i gruppen i årene 1976-1986. I den forbindelse bidro han som skuespiller og særlig som manus- og sangtekstforfatter, og som komponist.

I 1984 skrev Terje Nordby stykket *Da håret brakk* etter inspirasjon fra en studiereise til Nord-Italia sammen med bl.a. Liv Aakvik. Under italiaoppholdet fikk Nordby veiledning av Dario Fo og Franca Rame. Stykket ble satt opp flere steder i Norge (bl.a. Oslo og Tromsø) under Frode Rasmussens regi.

På 1990-tallet arbeidet han som selvstendig dramatiker for scene, radio og fjernsyn med oppføringer på norske og utenlandske teatre. Åtte sceniske stykker foreligger i bokform, blant annet *Isblomst*, som han fikk Ibsenprisen for i 1995, som beste norske skuespill og *Come Back, Liza*, som vant en internasjonal radioteaterpris. Terje Nordby har også skrevet revy og satire utenom Tramteatret, slik som den musikalske talkshow-TV-serien *Nikkerne* - og i nærmere ti år bidro han regelmessig til *Hallo i uken*. Nordby har også vært aktør og bidragsyter i flere av Pia Maria Rolls forestillinger slik som *The Street Scene* (2008) og *Ship O'hoi* (2012). Siste teaterproduksjon er forestillingen *Hysj* (2019) som Nordby har laget sammen med gruppen Frie Radikale.⁴⁰

-
- «Den dagen da håret brakk» i Hålogaland Teaters forestillingsdatabase på halogalandteater.no. Hentet den 30. august 2020 fra <https://halogalandteater.no/index.php/produksjon/2005/den-dagen-da-haret-brakk>
 - Liv Aakvik i Sceneweb. Hentet den 30 august 2020 fra https://sceneweb.no/nb/artist/9753/Liv_Aakvik
 - «Frie Radikale, Hysj – et politisk samtidsteater» hentet fra nettsiden til Teaterfestivalen i Fjaler Hentet den 30. august 2020 <https://teaterfestivalenifjaler.ticketco.events/no/nb/e/hysj>

⁴⁰ Informasjonen til den biografiske teksten om Terje Nordby er hentet fra flere kilder:

- Terje Nordby i Scenekunst.no Leinslie, E (red.) Hentet den 30. august 2020 fra https://sceneweb.no/nb/artist/3121/Terje_Nordby-1949-12-12
- Madsø, J. A. (2003, 8. mars). Tramteateret. Hentet den 30 august 2020 fra <http://www.musikalske.net/tramteatret/tramteatret.htm>

Intervju med Terje Nordby

Adamstuen, Kaffekoppkafé, Oslo, 29 april, 2016

Innholdsfortegnelse

<i>Tanker og kontekst bak Tramteatret</i>	1
<i>Dario Fo-inspirasjon</i>	2
<i>Inspirasjon fra 7:84</i>	2
<i>Revyformen og Chat Noir</i>	4
<i>Deep Sea Thriller</i>	4
<i>Dødsfallene i Nordsjøen</i>	5
<i>Chat Noir – Tramteatret som fornyere av norsk revy?</i>	5
<i>Om å nå ut til publikum</i>	6
<i>Intense studier ... men ingen faglig prestisje å miste</i>	7
<i>Studentteatret – den gode skole</i>	7
<i>Teatersentrum og Skuespillerforbundet og profesjonalitet</i>	7
<i>Det utvidete kulturbegrepet</i>	8
<i>Støtteordninger</i>	8
<i>Tramteatret besøker Odin Teatret, og møte med Dario Fo</i>	9
<i>Myte-kalenderen, og inspirasjonen fra Dario Fo</i>	10
<i>Dramatiske milepæler</i>	11
<i>Det går alltid et korstog</i>	11

Tanker og kontekst bak Tramteatret

Anna:

Jeg ser på dere som en del av det politiske teatret på 1970-tallet. Men så er det det, at det er veldig lite skrevet om deres revyer i akademisk sammenheng. Så jeg har behov for å vite noe om konteksten, og om hva som er tankene bak og inspirasjonen til Tramteatret.

Terje:

Ja, vi er en del av den politiske teatertradisjonen, selv om den tok forskjellige former, hvorav en var Hålogaland Teater. Det er riktig at det er vanskelig å være en frigruppe og samtidig bli en del av teaterhistorien. Det tror jeg har å gjøre med, i hvert fall på 70-tallet, at all kultur var planlagt av Arbeiderpartiet. Det er selvfølgelig en spissformulering, men det var det statsbærende partiet etter krigen, og alt virket, og var, veldig planlagt, og statsstøttet. Og det som ikke var statsstøttet var nesten ingenting, det var amatørgrupper, og vi, de frie gruppene, som var helt nytt i Norge. Som opplevdes som noe nytt, og var noe helt nytt.

Og det tok jo veldig lang tid ... Jeg søkte om å bli medlem av Dramatikerforbundet. Det var jo etter at vi i Tramteatret hadde satt opp to stykker. Men det stod i formålsparagrafen til Dramatikerforbundet, at for å bli antatt måtte en ha produsert et stykke som hadde blitt antatt av et teater. Og et teater i den tiden var uten videre et institusjonsteater.

Anna:

Nå er det jo sånn at kulturpolitikken ikke nødvendigvis lager kunsten, selv om den har en innvirkning. Hva er det som gjorde at dere hadde lyst til å lage revy?

Terje:

Det må også ses på bakgrunn av at det etablerte teateret på 1970-tallet var svært lite nyskapende, det var utrolig forutsigbart og ganske stivbeint. Det var mye bra, sånn håndverksmessig, men det var veldig lite som nådde ut over det faste publikummet, og lite teater som gjorde noe som helst nytt. Blant annet var det veldig lite ny norsk dramatik, det var også veldig lite av de moderne utenlandske dramaene som ble presentert i Norge. Det var veldig mye *Hærmennene på Helgeland* og *Antigone*, og den type dramatik. Da kunne det at vi kom med en frigruppe føles som noe revolusjonært i seg selv. Ikke det at vi hadde så mye behov for formeksperimenter, men i det hele tatt det å lage noe slags form for nytt teater, og at det skulle være politisk – vi skriver 70-tallet, men det var også en refleksjon over 60-tallet hvor politikk kom som noe nytt. Hvor det å være politisk engasjert var en slags nyhet, det var det ungdommen var på slutten av 60-tallet og begynnelsen av 70-tallet. Med studenteksplosjonen i Norge, det var første gang et stort antall studenter fra alle lag av befolkningen entret universitet og høyskoler. På 60- og 70-tallet snudde det. I motsetning til 50- og 60-tallet, hvor det fremdeles var akademikere og rikmannsbarn som ble studenter. Ti år seinere kom det mange, mange flere tusen studenter. Dette var en grobunn for at alt ble annerledes på de høyere læresteder. Også var det politiske vinder, du kan si at vi hadde Fria Proteatern i Sverige og musikkgruppen Oktober, to forskjellige uttrykk for et veldig levende politisk teater med et stort publikum - et statsstøttet politisk teater. I Sverige fikk de jo støtte.

Anna: Var Oktober også svensk?

Terje: Ja, musikkteatergruppen Oktober var så vidt jeg vet fra Gøteborg. De gjestet Chateau Neuf, og det gjorde også Fria Proteatern. Det var veldig inspirerende for oss, akkurat sånn som Hålogaland Teater var for oss. Men de hadde jo alle sammen solid ryggdekning i statsstøtte, selv om den ikke nødvendigvis var så solid, men det var i hvert fall bedre enn ikke å ha noe. Så den målsetningen vår var veldig idealistisk. Jeg husker at vi hadde et møte med Fria Proteatern, med Stefan Böhm, som sa at nå hadde de tenkt å bli fri fra statsstøtte; de mente de ble så bundet av å ha statsstøtte. Mens vi sloss for å få statsstøtte. Så det var veldig stor forskjell på de gruppene som inspirerte oss og hvem vi egentlig var.

Dario Fo-inspirasjon

Terje:

Også var vi inspirert av Dario Fo, som vi hadde hørt om og sett på TV – på den tiden – etter hvert kom Tramteatret, eller i hvert fall flere av medlemmene, til å arbeide litt tettere på Dario Fo. Hans stykker var veldig befriende. I motsetning til Fria Proteatern og Hålogaland Teater sitt teater som vi kan kalle klassisk Brecht-m-l-kommunist-teater – selv om de ikke var partipolitiske, så var de allikevel innenfor en politisk «riktig» ramme, så var Dario Fo mer anarkist, selv om han også politisk var veldig stringent, så brukte han veldig mye fantasi, og han hadde veldig mye kunnskap. Men også, stykkene hans gikk i en veldig fabulerende retning. Så vi leste jo disse stykkene, og vi så – som sagt – hans stykker på TV.

Inspirasjon fra 7:84

Terje:

Det var en morsom gruppe fra England som het 7:84, som gjestet Club 7. De hadde et stykke om olje, som vi også hadde sett på TV, selv om det bare var en kanal.

Anna: Så dere den BBC-produksjonen av *The Cheviot, the Stag and the Black Black Oil*?

Terje: Ja, det er riktig for det stykket vi så på Club 7 handlet om et instrument, en som hadde mistet et horn eller noe sånt ... 7:84 sitt skuespill fra 1981; *One Big Blow*, et spill satt til et kullgruvesamfunn i England og om arbeiderkulturen de skapte gjennom et brassband/korps.

Vi hadde sett den BBC-filmatiseringen av *The Cheviot, the Stag and the Black Black Oil* på TV, den var veldig inspirerende. Det var en sånn type: «Wow, dette er mulig å gjøre, det er mulig å tilnærme seg ting på en annen måte?». Alle disse inspirasjonskildene, og lysten til å gjøre noe nytt, til å forsøke å få politikken ut i kunstform og påvirke folk. Jeg tror ikke vi var helt klare på hvilken retning det skulle ta. Vi hadde jo også et politisk grunnsyn til å begynne med. Men det er litt vanskeligere å definere med Tramteatret fordi jeg tror uten at vi en gang vedtok det så ble våre arbeidsmetoder ganske fort slik at vi diskuterte oss frem til og ble enige om et tema. Og det var da i første omgang oljepolitikken i Nordsjøen. Vi visste at staten måtte reorganisere sin økonomiske virksomhet, fordi det var så voldsomt. Vi visste at det var utenlandske selskaper med i bildet, som var noe nytt i Norge på den tiden. Vi visste at økonomien kom til å forandre seg. Utgangspunktet for oss, de venstreradikale studentene vi var, var antikapitalistisk og skepsis til alle autoriteter og kapital i store mengder. Men bortsett fra *det* hadde vi ikke noen bestemt mening om hva vi ville uttrykke med stykket før vi hadde jobbet oss ganske langt inn i materien. Også tok det den formen det tok.

Anna:

Men disse forestillingene som du nevnte før, hadde dere sett dem før *Deep Sea Thriller*? 7:84 for eksempel?

Terje:

Fria Proteatern og Hålogaland Teater sammen med Musikkgruppen Oktober, definitivt før. 7:84 husker jeg ikke. Jeg tror det kan ha vært omtrent i 1977, men jeg har en følelse av at det var rundt *Deep Sea Thriller*. Om de var direkte påvirkende eller om vi bare lot oss inspirere fordi vi drev med det samme, vet jeg ikke.

Anna:

Det som er interessant er at både Dario Fo og 7:84 har en mer, hva kan vi kalle det, kanskje populistisk eller populær måte å fremstille det politiske på, mye mer humoristisk og mindre pekefinger-moralistisk.

Terje:

Det er mindre didaktisk. Samtidig som det kanskje er vel så politisk effektivt i praksis.

Anna:

Det er interessant at dere også har tatt den retningen. Da vi diskuterte per mail om dere så dere selv som avantgardistiske eller ei, kom jeg frem til at dere hadde en mye mer populær stil. Og jeg lurte veldig på om dere hadde noe forbindelse med 7:84. Jeg visste jo at dere hadde samarbeidet med Dario Fo på et seinere tidspunkt, eller hadde fått instruksjon fra ham i hvert fall. Nå har ikke jeg sett noen av deres revyer, men av deres barne-tv-serier så tenker jeg særlig på *Hemmeligheten i B-by*: Den har noe veldig Dario Fo'sk over seg, med alle disse figurene som kommer inn, og at dere skifter karakterer hele veien. Med alle innskytelsene.

Terje:

Jeg så den serien igjen nå i ... Med bandet B-by-laget Horn og Pryl, i dens midte, den hadde en del mystikk og tråder som aldri ble helt løst. Men dette tror jeg har sammenheng med at vi rett og slett var sånn. Vi var begeistret for teater i seg selv, og for det å ha det gøy. Sånn som svenskene Hasse og

Tage også var en inspirasjonskilde for oss. De var riktignok en generasjon over oss, og selv om du kan si at de var mer sosialdemokratiske, hvis en først skal dele folk opp i en politisk boks, men de var veldig populære, de holdt jo på med revy i Stockholm i årevis. Og lagde det ene etter andre. Men om du ser på *Eplekrigen*, så har den og flere andre av deres filmer et ganske grunnleggende tungt politisk budskap, men det er nesten vanskelig å få øye på det for det er så masse fantasi rundt det. Men vi var vel av en slik legning – vi tenkte aldri: Nå skal vi lage politisk teater for å gjøre det riktigst mulig for å kunne påvirke folk. Det var en blanding av at vi ville lage politisk teater og at vi ville nå ut til folk, og ikke minst ville vi ha det gøy!

Anna:

Kan du si noen ting om hvordan dere utviklet dere estetisk fra *Deep Sea Thriller* og fremover? Hvordan vil du definere spillestilen i *Deep Sea Thriller*?

Terje:

Du snakker om alle innspillene i seriene, men de var der i *Deep Sea Thriller* også. En venn av meg mente at *Deep Sea Thriller* var preget av italiensk modernistisk teater. Det har jeg ingen forutsetninger for å si, og han kunne ikke begrunne det heller, så jeg vet ikke om det er sant. Men det ble nok opplevd som nytt i formen.

Revyformen og Chat Noir

Terje:

Vi kalte det for musikkrevyer. Og det var rett og slett fordi vi ikke klarte å lage en helhetlig fabel med et stykke, som vi egentlig hadde lyst til å lage. Det var for mange ideer, det var for mange små ting, så vi satte det sammen i en revyform. Revy i Norge på 50- og 60-tallet er om mulig enda mer konservativt enn institusjonsteatrene. Med de samme gamle vitsene og sketsjer om en vaskekone, som ikke har eksistert, knapt på 30-tallet en gang. Med den fellesforestillingen av gamle vedtatte ting som folk ler av fordi de tror det har vært sånn.

Deep Sea Thriller

Terje:

Vi fikk spille på Chat Noir ganske fort, og det å spille revy der var en ganske spesiell opplevelse. Det var litt tilfeldig at vi fikk låne teatret, for det tilhørte da Oslo Nye Teater, som da ble styrt av Toralv Maurstad – fordi teateret stod åpent i juni, ble det tilbudt oss for en billig penge, etter at vi hadde hatt premiere på *Deep Sea Thriller* på Chateau Neuf. Men det å gå inn et sted som jo har en veldig lang og tung revytradisjon var veldig spesielt, men det var ikke tvil om at det var revy i formen det vi gjorde. I den forstand at det var enkelttablåer, enkeltsanger med noe spill rundt med en rød fellestråd. Med noen slike allrighte overganger.

Det er for eksempel en sketsj med en familie som sitter og skal gjøre helt vanlige ting, så kommer Loke, en av gudene, og forstyrrer dem, han kommer inn med TV-bilder, idet familien skal til å diskutere ting. Loke representerer den nye «ideologi-dreperen», han skal prøve å sløve familien ned. Loke fungerer som en indoktrineringsgud. Og at en fremstiller dette i en revy og på teater, det ble nok oppfattet som veldig nytt og rart, og ganske morsomt for dem som tok poengene.

Vi startet med et spill fra Valhall, som representerer den norske maktstrukturen, også kommer Mrs. Phillips i spissen for den amerikanske delegasjon, så kneler gudene i Valhall for henne, og spør henne om hvordan det vil gå nå, med oljen?

Dødsfallene i Nordsjøen

Terje:

Også hadde vi mer realistiske sketsjer fra Mongstad og fra Nordsjøen. Det var utformet som en detektivhistorie hvor politiet prøver å løse saker. Arbeidsulykker og dødsfall? Saken var den at politikammeret i Stavanger bestod av to mann som skulle ta seg av hele oljeindustrien. Og det var greit så lenge det ikke var noe oljeindustri å snakke om. Men plutselig var det flere tusen mennesker i Nordsjøen. Det tok flere år før de fikk etablert et ordentlig politivesen. Det ble importert masse fremmedarbeidere, noen av dem ble ansatt fort og uten kontrakt, og noen av dem ble syke og døde. Det var store tragedier i det kjølvannet, der. Vi lagde en *Derrick*-parodi på disse to politibetjentene som skulle løse problemene, men aldri klarte det.

Så *Deep Sea Thriller* er en blanding av litt fabulerende ting og litt realistiske ting, med humorinnslag, og masse musikk, rockemusikk innimellom. Det var slike ting vi likte, rett og slett. Vi satte hodene våre sammen og kom på ideer, så noterte jeg ideene, og skrev forslag på sketsjer, også satte vi dem sammen tilslutt. Så det var ingen bevisst idé om at «nå skal vi leke oss med teaterformen» ... Men det ble nok litt på den måten fordi vi ville så mye. Vi ville både fornye norsk revy, og lage politisk teater ... Og gjøre det som vi syntes var gøy. Derfor ble det en blanding av våre inspirasjonskilder som ble gjort om til et nytt uttrykk på scenen.

Chat Noir – Tramteatret som fornyere av norsk revy?

Anna: Det er et par ting du har nevnt som jeg tenkte på. Du nevner at dere ville fornye norsk revy og samtidig at dere fikk innpass på Chat Noir, selve den norske revybastionen. Hvordan var det å spille på deres scene?

Terje:

Det var en tung, rar og god opplevelse – å gå rundt i scenegangene der, og garderoben hvor Lalla Carlsen og disse «elefantene» hadde vært. Det er som mange andre slike opplevelser, det var øyeblikkets kraft, også gikk det raskt over. Det var en veldig stolt følelse å få lov til å spille på Chat Noir, med røde lykter. I begynnelsen var det helt overveldende, det er helt klart. Det har også noe med at revyen er kanskje den teaterformen i Norge som har vært mest folkelig, konsekvent gjennom alle år. Det var fulle hus på Chat Noir, vi fikk en eventyrlig suksess ...

Det var en lørdag hvor det var Grand Prix-finale, og valg i Studentersamfunnet i Oslo, og vi hadde allikevel fullt hus, det var utsolgt flere dager i forveien. Så det å være der, å få lov til å komme inn der, det gjorde nok noe med stemningen, det er jeg ganske overbevist om. Men ellers, hvis du ser på historien, vet jeg ikke om vi har gjort så veldig mye med norsk revy. De kjørte jo videre i noenlunde samme stil som før. Og hva er norsk revy i dag? Jo, det er Thomas Giertsen på Latter, et utested i Oslo som har spesialisert seg på stand-up komikk. Det er ikke så veldig mye som har skjedd med norsk revy. Det som var interessant var at på ABC-teatret våren 1978 hadde vi mange nattlige samtaler med Einar Schancke og Alfred Næss, men de var veldig vennlig innstilt til oss. Men de syntes det var veldig artig at vi kunne fylle salen der, når de ikke kunne det selv. Men også at vi kom fra et helt annet miljø enn dem.

Hvem er redd for frk. Lund var vårt andre stykke, og ikke det mest vellykkede. Vi spilte da det på ABC-teatret i mange uker. Det handlet delvis om arbeidsmiljøloven, og vi hadde en absurd sketsj rundt det, og en historie rundt det. Jeg husker at Einar Schancke sa, at *det* syntes han var interessant, og at det skulle han bruke i sin neste revy, og det gjorde han faktisk. Han brukte faktisk arbeidsmiljøloven som utgangspunkt for sin neste revy. Så dirkete så påvirket det i hvert fall *en* norsk revy! Men kanskje ikke på den måten vi hadde drømt om! Ole Paus var innom og så hva vi gjorde, og syntes det var

storartet, selv om han stod *langt* fra oss politisk. Den gangen stod han ute på høyresiden, men han hadde en veldig respekt for det vi gjorde, og han syntes det var morsomt at vi hadde vårt eget publikum. Han var forbauset av at det kunne komme masse folk for å se på politisk revy. Så det var vel en viss oppstand og mye respekt i revymiljøet. Selv om vi lanserte politisk revy i Norge, fikk den nesten ingen etterfølgere. Så om vi påvirket norsk revy, det vet jeg ikke!

Anna:

Slik jeg har forstått situasjonen til norsk revy i etterkrigstiden, kanskje særlig på 1950-tallet, så skulle revyen kritisere det bestående, men de kunne ikke kritisere *for* mye, ikke sant? I tillegg til at de skulle drive et hus, kommersielt, og de skulle få det til å gå rundt. Det kan ikke bare ha vært enkelt å produsere revy, for det var revyskatt. Til forskjell hadde vel ikke dere noe hus som dere måtte drive?

Terje: Nei.

Anna:

Da stod dere vel litt friere!

Terje:

Men vi levde av billettinntekter, vi også. Men det ble en annen problemstilling som kom opp senere. For vi fikk etter hvert et stort publikum, og da ble vi nødt til å tilfredsstille dem. Hvis *vi* hadde laget upolitisk teater, ville det vært en kommersiell krise.

Anna:

[Ler] Ja, det var jo deres identitet!

Terje:

Nettopp! Men det viste seg at det var mange mennesker som hadde behov for politisk teater. Jeg merket det veldig tydelig i 2010, da vi hadde en gjenforening på Chateau Neuf i forbindelse med en radiodokumentar. Hvor vi ikke hadde forhåndsølt noen billetter i det hele tatt, og det var VM på ski, også kom det 1000 mennesker. Og det var en enorm stemning. En nostalgisk stemning, en «lengten» tilbake til det politiske teatret. Folk sa sånn: «Vi savner det politiske teatret!». Jeg holdt en innledning med noen relativt billige poeng om den samtidige politiske situasjonen, og fikk kjempejubel. Da tenkte jeg, at her er det et reelt savn. En ting var at det var mange jevnaldrende med meg i salen som husket oss fra 80-tallet. Men det virket som det var et brutalt savn etter noen andre som kunne drive videre med politisk teater. Og jeg har opplevd kontinuerlig de siste ti årene at det ikke er noen andre som driver med politisk teater.

Om å nå ut til publikum

Terje:

Det å komme seg ut til Chat Noir, og til fagforeningen på Kragerø og til oljeindustrien i Nord Norge, det var det vi gjorde. Til forskjell fra de frigruppene som for eksempel er tilknyttet Black Box i dag, de gjør ikke engang forsøk på å nå ut av det miljøet. Det er et laboratorium, og det er noe annet, det er en annen idé. Det er en idé som Odin Teatret har fullført. Som har holdt på ute på Holstebro, og fått sine rammer, og derfra har de sprengt seg ut over hele verden. Men de har hatt en enorm kunstnerisk kraft og har holdt på i 50 år, og da blir det resultater. Men om man skal gjøre noe på litt kortere sikt, om en ønsker å påvirke noen, da er det dét skrittet fra Chateau Neuf til Chat Noir som er nødvendig.

Anna:

Der tenker jeg at dere var veldig tøffe som tok det skrittet. Men kanskje dere ikke hadde så mye kunstnerisk status å miste?

Terje: Nei!

Anna:

... Siden dere ikke var en del av institusjonsteatret ... Kanskje dere heller ikke hadde noe behov for å hevde dere i et slikt miljø?

Intense studier ... Men ingen faglig prestisje å miste

Terje:

I alle de 10 årene var vi ikke kunstnerisk sterke. Vi var ikke fremragende skuespillere ... Vi var ikke fremragende på noe plan ... For å si det sånn. Utgangspunktet var, jeg hadde ambisjoner og talent for å skrive, Arne for musikk, og flere kunne synge riktig bra, men vi ble veldig flinke til å være oss. Og vi var veldig klar over våre kunstneriske svakheter, så vi jobbet kontinuerlig, hver eneste dag med det kunstneriske i kurs i diksjon og stemmebruk, og med intense studier. Og etter hver eneste forestilling hadde vi oppsummering for å gjøre det litt bedre dagen etter. Jeg er interessert i sjakk, og hvis du ser på Magnus Carlsen som er verdensmester i sjakk, så kan du ikke peke på hvordan han er god, men han gjør bare et litt bedre trekk enn motstanderen, hele tiden, det er ingen som kan merke hvordan, men så plutselig så har han vunnet. På samme måten kan en se på Tramteatret, og si at dét var nok noe av Tramteatrets kunstneriske styrke, ikke fremragende i utgangspunktet, men fordi vi jobbet fra starten utrolig viljesterke og målbevisste, slik kompenserte vi for vår mangel på formell utdanning. Vi visste at vi ikke kunne utkonkurrere fagutdannede skuespillere, vi kunne ikke utkonkurrere noen, på noe plan, men det var en styrke i det å være målbevisste og langsiktig forbedre seg. Og dét gjør ikke utdannede skuespillere på institusjonsteatre! De spiller premieren bra, også spiller de jo greit ellers også. Men for dem er det ikke så viktig. For oss var hver eneste forestilling viktig, ikke minst økonomisk. Det er en veldig stor forskjell!

Men som du riktig antok, så hadde vi ikke noe faglig prestisje å miste! Vi kom fra null, ingen hadde forventet noe av oss. Ingen visste hvem vi var, før vi var *der*.

Studentteatret – den gode skole ...

Anna: Studentteatret må ha vært en fin skole?

Terje: Det var det jo. Men det var jo mange reproduserende sketsjer, korrekte sketsjer på Rød Fronts møter, som også fungerte, men vi ville jo nettopp ut av det. Det var det som var grobunnen for å danne Tramteatret. Vi fant ut at det var så gøy, så morsomt, men litt for stramme tøyler på studentteatret/Rød Front, så vi lagde våre egne regler. Du kan si at vi fikk en grunnutdanning på Blindern. Det å tørre å stå på scenen med en halvferdig sketsj. Og ikke være så nøye med at folk forventer at du driter deg ut ... Du måtte bare gjøre det, og vi visste heller ikke når vi skulle inn, men plutselig 21.15 var det en lomme ... Det var en «skole» i å bryte ned selvhøytideligheten.

Teatersentrum og Skuespillerforbundet og profesjonalitet

Anna: De diskusjonene som gikk når dere opprettet Teatersentrum, på dette med profesjonalisme, hvordan påvirket det dere?

Terje: Jo, det var viktig for oss. Det het jo etter hvert frie profesjonelle grupper. Og hva var profesjonalitet? Vi sloss jo for at det skulle være: den som lever av det han/hun gjør, og ikke at du må ha en spesiell utdannelse, for det hadde jo ikke vi.

Dette var Teatersentrums policy, også. Men det var også en gruppering av mange, sterke og svake, enkeltpersoner og grupper, som hadde veldig lite til felles, egentlig. Perleporten var en strålende gruppe, syntes jeg. De holdt på med helt andre ting enn oss. De jobbet på et helt annet plan, med familiekonflikter, personlig frigjøring, det å velge hvem man er. Og det å holde ut vanskelige situasjoner, på et helt annet plan enn oss, men de var veldig gode på det de gjorde. Så tror jeg de løste seg opp veldig fort, men de holdt i hvert fall på mens vi holdt på, og litt før også. Men vi hadde respekt for dem, og vi og de var de mest toneangivende i Teatersentrum. De andre husker jeg ikke så mye av, det var noe dukketeatre, og noen som drev med musikkdramatikk, og noen som hadde jobber ved siden av; de andre gruppene var helt allrighte, det var ikke det, men som det er vanskelig å skille fra gode amatørteatre. Vi deltok i de diskusjonene, men jeg husker at det var en tid da Tramteatrets skuespillere prøvde å komme inn i Skuespillerforbundet. Og etter hvert klarte vi det, men som frilans skuespillere. Det var ikke for på død og liv komme inn i Skuespillerforbundet i seg selv, men det var fordi vi da ville stå sterkere ovenfor staten, i forhold til å be om bevilgninger. Det var en diskusjon innad i Skuespillerforbundet, det fantes nemlig fagutdannede skuespillere som mente at vi ikke var profesjonelle. Det må de jo mene ... Også det er også forståelig. Men vi sloss da for at profesjonalitet er noe man er om man kan bevise at en kan leve av å spille teater. Og det klarte vi!

Det utvidete kulturbegrepet

Anna:

Jeg leser nå Dag Solhjell sin bok om kulturpolitikken i Norge, som er en del av en serie om norsk kulturpolitikk. Han nevner at i Norge på begynnelsen av 70-tallet så blir det utvidete kulturbegrepet innført. Fikk dette innvirkning på Tramteatret?

Terje:

Nei, ikke i positiv forstand i hvert fall! Begrepet skulle da omfatte idrett til en viss forstand, og juletreffester og friluftsliv og sammenkomster som ikke kan sies å være kunst.

Jeg vil da stille spørsmålet: Hva er norsk kulturarv? Det er to definisjoner på det. Den første kan sies å være alle type kunstformer. Og den andre definisjonen er på et mer etnologisk plan, som f. eks den samiske kulturen og subkulturer. Men det utvidete kulturbegrepet har ikke noe med de nevnte to definisjonene å gjøre. Jeg vet ikke riktig hva som var grobunnen for det? ... En skulle vel «folkeliggjøre» alt, da? Men det hadde lite innvirkning på de frie gruppene. De ble sett på som et elitefenomen, litt som det er i dag på Black Box.

Støtteordninger

Anna:

Så det var tenkt at om det skulle komme bevilgninger så skulle det komme fra staten, og fra Kulturrådet?

Terje: Ja, og fra kommunen, Oslo Kommune. Men hvis du tenker på privat sponing?

Anna: Nei, jeg tenker ikke på privat sponing, men på kulturbevilgninger i offentlig regi.

Terje:

Jeg vet at det var to type søknader, det var en til Oslo kommune og en til Kulturrådet.

Vi hadde jo på det meste 25 arbeidsplasser i Oslo, og kontinuerlig 11-12 som jobbet fast i Kolstadgata 17. Så det var jo en type virksomhet som opparbeidet seg etter hvert. Og dette kunne vi godt ha vært mer oppmerksom på. Hadde det vært i dag kunne vi kanskje fått støtte fra Innovasjon Norge, eller andre enheter som støtter bedrifter. Som ville ha vært rimelig, og ville vært helt forsvarlig. Og det ville kanskje fått hjulene til å gå litt lettere. Som kunne ha gjort at vi kunne eksperimentert litt mer, og kanskje gjort at vi hadde holdt ut lengre. Jeg vet ikke ... Ti år er lenge, men det er tanker en kan gjøre seg i dag.

Anna:

Men ti år er også veldig lenge å skulle overleve på veldig lite penger.

Terje:

Det er klart! Det skal mye til, mye innsats, og risikovilje til, for det var ikke lett. Men du må heller ikke glemme at vi hadde flaks med Bravo-utblåsningen som skjedde like før premieren på *Deep Sea Thriller*. Hvorvidt den suksessen ville ha kommet allikevel, er vanskelig å si. Men vår suksess kom i hvert fall da, i 1978. Også kom vi inn på TV-markedet, via radio. Og det var en umiddelbar kjempesuksess! Og på den måten ble vi lansert som et landskjent teater.

Tramteatret besøker Odin Teatret, og møte med Dario Fo

Anna:

Dere var nede hos Odin Teatret i Holstebro på seminar?

Terje:

Ja det var vi, og det var storartet, og jeg og Helge Winther Larsen var der en gang til, i forbindelse med at Dario Fo besøkte Holstebro, på et nordisk fellesseminar, arrangert av Odin Teatret.

Anna: Var det på tidlig 80-tallet?

Terje: Ja, kanskje det var i 1980. Ja, jeg vil tippe at det første seminaret var i 1978, også var seminaret med Dario Fo i 1980.

Anna:

Ja, for Liv Aakvik fortalte at forut for Parodi Grand Prix, så hadde dere vært i Holstebro og fått nye innspill.

Terje:

Ja, for Odin er jo så veldig visuelle, og scenen kan brukes på så mange ulike måter, en kan gå på stylder, og en kan bruke hele scenerommet framover og bakover, hadde en ikke noe visuelt, så kan en lage noe visuelt. De var veldig inspirerende sånn sett. Og det var moro å se hvordan Eugenio Barba og Dario Fo hadde dyp respekt for hverandre, så forskjellige som de er. Begge er italienerne, men utrolig forskjellige, og det var flott å se.

Anna:

Også reiste du og Helge på Dario Fo-seminar ... Var det på det seminaret at dere fikk inspirasjonen til å samarbeide mer med Dario Fo?

Terje:

Nei, det hadde vi hatt hele tiden.

Anna:

Og på bakgrunn av dette samarbeidet så skrev du et stykke ... *Den dagen håret brakk*. Men dette var vel ikke bare et Tramteater-prosjekt?

Terje:

Nå snakker vi om året 1983-84, da hadde Tramteatret et halvt års permisjon. Hvor folk skulle gjøre hva de ville. Og komme med disse erfaringene, tilbake ... Og da var jeg gift med Liv Aakvik, og vi bodde i Venezia. Vi leide ut leiligheten vår i Oslo, og leide en leilighet i Venezia, for å gjøre noe annet, for å være der litt, men også fordi vi hadde i baktankene et mulig samarbeid med Dario Fo.

Så samlet vi noen folk, det var oss, også var det Helge, også var det noen av våre venner; Jon Sigurd Christensen, som senere ble sjef på Hålogaland Teater, og Thea Stabel, som hadde undervist oss i Tramteatret i forskjellige ting. Hun var veldig åpen for alt som var nytt i teatret. Hun hadde vært begeistret og oppmerksom på Tramteatret fra første øyeblikk. Så hun ble både en personlig venn av flere av oss, og holdt kurs for oss. Blant annet satte hun opp Sartre internt, en forestilling som skulle fungere som internutdanning. Så hun var med, og en mystisk fyr som het Bela Chipreani, som var fotograf. Han var stor og tykk, og drakk grappa til frokost. Han døde, dessverre, ikke så lenge etterpå. Han bodde i den samme leiligheten som meg og Liv, sammen med Odd Børretzen. Og lagde en film som ikke ble noe av. Han ble rekruttert av Thea. Og vi kom sammen i Italia, hjemme hos oss. Og skrev til Dario Fo, at vi ville gjerne ha et «inspirasjons»-seminar med ham. Og det var vi sikkert ikke de første som hadde spurt om ... Men vi fikk til svar: «Skriv tilbake til høsten!». Det var ikke ring tilbake, engang, det var skriv tilbake: «Han har mye å gjøre akkurat nå».

Vi fikk i stand ... Vi mer eller mindre oppfordret oss selv til å bli invitert hjem til ham. Så jeg og Liv dro hjem til ham i november 1983. Det er et par timer med tog fra Venezia til Milano, han bodde høyt oppe, i en stor leilighet, i et stort leilighetskompleks. Vi hadde endelig fått til en avtale med ham. Og der ble vi tatt imot av Franca Rame, som også var en av dem vi beundret stort, hvis kvinnemonologer ble spilt over hele verden. Og hun tok godt imot oss og sa: «Nei, Dario er forkjølet i dag, så han kan ikke. Han har kjørt fra Torino om natten, og han ligger til sengs». Men så ringte telefonen, også var det moren hans, og da måtte han opp og ta den, og da kom han etter hvert opp i pyjamasen, og begynte å snakke med oss. Og det var flaks at hun ringte akkurat da. Og da ble vi invitert til å delta på hans forestillingsturné, for han hadde ikke tid til å jobbe med oss noe annet enn før og etter forestilling ... Han skulle spille forskjellige steder i Nord-Italia, og om vi kunne troppe opp på de forestillingene så skulle han gjerne diskutere ting. Så fikk han et manus som jeg hadde skrevet. Det var noe vi 5-6 hadde diskutert oss frem til, en tematikk som skulle handle om porno og prostitusjon. Så dette diskuterte vi da. Jeg endret manus, så kom han med nye ideer, også hadde han glemt de ideene til neste gang, så kom han med andre ideer. I løpet av den tiden der, da vi dro rundt og bodde på forskjellige hoteller i underlige småbyer i Nord- Italia, slo det meg at hans store force som dramatiker, dette var jo 15 år før han fikk Nobelprisen i litteratur, var at han hadde så mye kunnskap om fortellerteknikk og fortellertradisjoner. Det var *da* jeg begynte å studere myter, da ble den interessen vekket.

Mytekalenderen, og inspirasjonen fra Dario Fo

Terje:

Jeg tenkte, at når jeg kommer tilbake til Norge, så må jeg slutte å studere dramaturgi og Brecht, man må finne andre måter å fortelle på, og jeg begynte å studere norske fortellertradisjoner. Og det tok helt av. Og det endte med mytene, så jeg begynte å lage radioprogrammer av det, jeg fikk ikke tid til å skrive dramatik; en stund levde jeg av å skrive om myter. Det utviklet seg enda videre, ti år senere, til både disse seriene jeg lagde om gresk mytologi, og mytekalenderen på 2000-tallet. Men det begynte med møtet med Dario Fo.

Anna: Men hadde det ikke allerede begynte med *Deep Sea Thriller*?

Terje: Joda. Det kan du si. Altså, at interessen for det, og respekten for det, var der i utgangspunktet.

Men at det skulle få så stor plass, om ikke direkte, men indirekte, med det møtet med Dario Fo.

Så dro vi hjem. Og Tramteatret startet igjen, litt over jul, og vi hadde bestemt at vi skulle ha premiere på dette stykket *Den dagen da håret brakk*, den høsten. Også lånte jeg en leilighet oppe på Bjølsen. Låste meg inne i fire dager og tenkte, nå må jeg bare skrive ferdig dette stykket, nå måtte jeg glemme alt jeg hadde lært av Dario Fo - for noe av hans greie, er at han gjør det uforutsigbart, og han arbeider uavhengig av sine egne regler, også. Det er noe med den opplevelsen ... Så skrev jeg *Den dagen da håret brakk*. Som ble brukt uten å endre et komma i redigeringen etterpå. Jeg var veldig nervøs, for jeg syntes det var så rart, det stykket, det var veldig annerledes. Men alle var veldig begeistret, og stykket lot til å fungere som bare det.

Det er morsomt, for Pierstorff som skrev denne tydelige anmeldelsen av *Deep Sea Thriller*, han skrev en lignende anmeldelse av *Den dagen da håret brakk*. Men det kan ikke ha vært så enkelt for ham, for han hadde vært gift med Thea Stabel, han hadde egentlig ikke lyst til å komme på premieren engang. Men da han kom, så måtte han bare skrive en anmeldelse.

Dramatiske milepæler

Terje:

Det er tre milepæler i min dramatik, det er *Deep Sea Thriller*, også er det *Den dagen da håret brakk*, og *Marias Evangelium*. Selv om kanskje andre stykker har vært bedre, så er det de som har vært mest avgjørende for min videreutvikling. Selv om dette var en gruppe som bare delvis var tilknyttet til Tramteatret, så var det nok en viktig forestilling for Tramteatret, også.

Det går alltid et korstog

Terje:

Etter det var det *Det går alltid et korstog*. Som jo vakte store bruduljer over hele landet. Stykket var ganske kaotisk dramaturgisk, og det var altfor langt på premieren. Så vi kuttet en hel time. Det ble allright etter hvert, og forestillingen fungerte som bare det.

Anna: Det var religion- og kristendomshistorie?

Terje: Ja, det var noe vi hadde hatt lyst til å gjøre lenge. Fordi det er noe med å bryte tabuer, og etter å ha brutt med en del politiske tabuer, så var det dét som stod igjen. Så hadde vi en gammel idé.

Bodil Maal, som var med i Tramteatret de to første årene, hun hadde en historie fra en av hennes forfedre i Flekkefjord. Det var Pytten fra Godal, og han var en gammel katolikk, som overlevde reformasjonen, selv om det var utgått arrestordre på ham. Det var tøffe tider i overgangen til reformasjonen. Han gav seg ikke, han var prest, og han nektet å godta de nye skikkene. Han ble lyst fredløst og måtte flykte. Han flyktet inn til en hytte inne i skogen. Så sa Bodil: «Så ble han «løgen», og begynte å drepa folk!». Han levde da av å rane forbipasserende. Tilslutt så fikk de tak i ham, og da ble han spent mellom fire hester, som rev ham i stykker. Så hadde han sagt, «Pytt pytt, nå revner ræva til Godalsbonden», i det han døde ... Mye av dette er sikkert bare legende, men han har levd ... Og det viste seg at familien til Bodil, de feiret Pytten, en gang i året. Vi syntes dette var så eksotisk at vi ville

bruke denne historien. Den ble aldri brukt, men dette ble utgangspunktet vårt for å lage noe om religionshistorie i Norge. Også litt inspirert av Dario Fo, at en skal satse på de gode historiene. Vi begynte da å lese bibelen, også ble det stykket som det ble.

Anna:

Hvordan var dramaturgien i stykket?

Terje:

Det var mye tablåer, det var en sketsj om et mirakel som Jesus gjør på en som ikke kan gå, som står og vakler, og når alle har gått, og hyllet Jesus, så faller han om. Det var miming av trosbekjennelsen. Den ble vi dømt for blasfemi for! For det skal man ikke gjøre. Ellers var det spark til kirkens maktmisbruk og mye som de aller fleste kristne kan være enige om. Og mange var det også. Men da var fortsatt da bibelbelte og dogmatisk troende kristne i Norge, nå er de omtrent «utryddet». Men i Kristiansand spesielt var det demonstrasjoner, men også i Trondheim og Oslo var det store demonstrasjoner utenfor forestillingslokalene. I Kristiansand deltok jeg og Arne på et bønnemøte for å si: «Før dere kommer for å fordømme denne forestillingen, kan dere kanskje komme og se den?». Også ble vi ønsket velkommen opp til talerstolen ... Det var avisoverskrifter hver dag i en uke. Du kan si at dette var en sånn type sensasjon vi ville oppnå også. Vi visste at det rørte ved dype følelser. Helge Hognestad¹ elsket forestillingen, så den kan ikke ha vært direkte anti-kristen. Han var en av dem vi hadde snakket med på forhånd ... Det var bruduljer rundt dette. Alt i alt ble det vellykket, det ble en fin forestilling etter hvert.

[Intervjuet avsluttes]

¹ Helge Hognestad, prest som ble kjent fordi han nesten ble ekskommunisert, da han var prost i Høvik kirke. Det var en stor sak om ham på 80-tallet. Han er nå prest i Hamar.

7.4.7 Karl Hoff

Karl Hoff (f. 1952) er en norsk dramatiker, skuespiller og forfatter. Hoff var en av de sentrale medlemmene i Perleporten Teatergruppe (1975-1984). Hoff har sin oppvekst fra et borgerlig hjem i Drøbak. Helt fra barnsben av har Hoff drevet med teater, han spilte blant annet barneteater i Drøbak. Skoleåret 1968-1969 reiste Hoff til USA og gikk på Nyack High School i New York. Da han kom tilbake til Oslo året etter begynte han på dramalinjen ved Hartvig Nissen skole (1969-1971). I 1970 satte han opp forestillingen *Sandkassen* av Kent Andersson i Drøbak, sammen med bl.a. Catrine Telle og flere andre venner.

Karl Hoff var sammen med Birgit Christensen pådriveren bak Perleporten Teatergruppe. Gruppen ble drevet etter egalitære prinsipper. Hoff var derfor medansvarlig for å utvikle scenetekst, dramaturgi, regi, scenografi, og for lyd- og lysarrangementer for samtlige av gruppeteatrets forestillinger. Hoff både stod på scenen og var med på å rigge opp og ned etter forestilling, i tillegg til å kjøre turnébilen. Perleporten Teatergruppe produserte åtte helaftens forestillinger: *Faren satt på første benk og moren satt på annen og Knoll og Tott på galleri og lo som bare faen* (1975), *Jug meg en saga* (1976), *Klassebilde* (1978), *Et energisk lite spill om makt* (1978), *Fra himmelen regnet det gull* (1979), *Se hva jeg tør* (1981), *Er det sant det vi ser?* (1983), og *Det siste skrik* (1983). I tillegg laget gruppen flere teatral aksjoner.

På 1980-tallet og frem til i dag har Hoff primært arbeidet som dramatiker og skuespiller. Flere av hans tekster er blitt satt opp på norske scener, slik som *UFLAKS!* (1991 - Lattergalen Teater) *Strawberry Fields Forever* (1991 - Trøndelag Teater), *PES! - dønn sexfiksert!* (1993 - Lattergalen Teater) og *FY! - en hilsen til alle med svin på skogen* (1992 - Lattergalen Teater) og *Pia Maria* (1995 - Den Nationale Scene).⁴¹

-
- «Den dagen da håret brakk» i Hålogaland Teaters forestillingsdatabase på halogalandteater.no. Hentet den 30. august 2020 fra <https://halogalandteater.no/index.php/produksjon/2005/den-dagen-da-haret-brakk>
 - Terje Nordby i Wikipedia.no. Hentet den 30. august 2020 fra https://no.wikipedia.org/wiki/Terje_Nordby
 - «Frie Radikale, Hysj – et politisk samtidsteater» hentet fra nettsiden til Teaterfestivalen i Fjaler Hentet den 30. august 2020 <https://teaterfestivalenifjaler.ticketco.events/no/nb/e/hysj>

⁴¹ Informasjonen til den biografiske teksten om Karl Hoff er hentet fra vår samtale den 6 mai 2015, og vår påfølgende korrespondanse i etterkant av samtalen, i tillegg er opplysninger hentet fra Sceneweb.no:

- Karl Hoff i Sceneweb.no. Hentet den 31. August 2020 fra https://sceneweb.no/nb/artist/6591/Karl_Hoff-1952-5-31

Intervju med Karl Hoff om Perleporten, om deres forestilling:

Faren satt på første benk, moren satt på annen, og knoll og tott satt på galleriet og lo som bare faen

– på Skype mellom Norge og Finland den 6.5.2015 sammen med e-postkorrespondanse i ettertid

Innholdsfortegnelse

0.00.0 om prosessen til Knoll og Tott:	1
0.02.40 Første mannen i Kvinnehuset	2
0.03.26 dramalinjen på Nissen	2
0.04.00 Spilleplassene:	2
0.05.40 Tekstarbeid:	2
0.06.15 Idégrunnlaget til Perleporten:	3
0.08.15 Ungdommelig ide og pågangsmot:	3
0.08.40 Knoll og Tott, innholdsløst, tungt kvinneundertrykkende ekteskap:	3
0.10.30 Grenseløse ambisiøse:	3
0.12.15 Hvordan vi våknet sånn politisk:	4
0.17.30 Frihetlige sosialister:	4
0.43.40 To versjoner av "Knoll og Tott":	5
0.44.30 Scenografi og spillestil:	6
1.02.45 Bilder av Knoll og Totts scenografi/rekvisitter	6
Kurs og etterutdanning (1972 - 1975):	8
0.59.45 Prøvelokaler:	9
Post-script – et utvalg av eposter fra Karl Hoff	10

0.00.0 om prosessen til Knoll og Tott:

Anna: Hei Karl.

Karl: Hei.

Anna: Nå har jeg lest gjennom manuset til *Knoll og Tott* og en del av det materialet jeg fant på Sceneweb. Og jeg har på en måte forstått noen av tingene, men samtidig er det så vanskelig å se det for seg. Det er noen bilder, men hvordan blir den seende ut, den første forestillingen?

Karl: Vi fikk låne lokaler på Høvikodden Kunstsenter av intendant Per Hovdenakk. Forarbeidet og prøvene foregikk i et rom uten vinduer. Premierer og de første forestillingene ble spilt i en stor sal. Vi spilte 5 - 6 forestillinger der.

Scenen besto av en stor bred plattning, med et bakteppe som bakvegg. Det var feministen Inge Aas som malte dette bakteppet. På scenegulvet foran det sto det noen hagemøbler. Alt i selve forestillingen var nitidig innøvd. Vi improviserte ikke underveis, hverken i denne første oppsetningen eller i de senere. Bortsett fra de

gangene vi ble nødt til å improvisere pga. fysiske rom- og sceneforhold, eller hvis det skjedde noe i salen, eller når vi glemte en replikk eller gjorde noe feil. Alt var nøyaktig og presist innøvd, tenkt og prøvd ut på forhånd.

0.02.40 Første mannen i Kvinnehuset

Karl: Vi spilte f. eks i Kvinnehuset. Jeg var den første mannen som slapp inn på Kvinnehuset i Oslo. Ja, vi spilte i mange rare lokaler, og spille- eller scenerommene varierte fra sted til sted; i størrelse, dybde og bredde, og takhøyde, men vi klarte å tilpasse oss og finne ut av det. Vi så rommet eller scenen an før vi begynte å spille. Vi prøvde oss litt frem og avtalte evt. nye . arrangementsløsninger».

0.03.26 dramalinjen på Nissen

Karl: Catrine, Birgit og jeg hadde gått sammen på Hartvig Nissen skole i Oslo - i det første kullet som hadde drama som fag - f.o.m. høsten 1969. Og vi hadde vært igjennom noen produksjoner på skolen sammen. Pluss at jeg hadde vært aktiv i en amatørteatergruppe i Drøbak, hvor jeg bodde, mens jeg gikk på Nissen. I denne gruppen, Teatergruppe 70, satte vi opp bla. *Sandkassen* av Kent Anderson.¹ Det er et nydelig stykke. Det var Catrine med i. Det spilte vi i Drøbak. Vi tre kjente hverandre godt. Vi hadde jobbet en del sammen. Avslutningsforestillingen vår på Nissen var et «NEI til EEC»-stykket, som vi tre og to andre medelever hadde tenkt ut, skrevet og improvisert frem. Vi likte hverandre veldig godt. Samarbeidet føltes spennende og morsomt for oss alle tre, tror jeg jeg tør si.

0.04.00 Spilleplassene:

Karl: Vi kunne spille i okkuperte hus, i Læregutthjemmet i Pilestredet, i bydelshus i Oslo. Det var en evig kamp for å finne og få leid spillesteder. Etter hvert spilte vi også i kommunale kinoer, i gymsaler og andre rom i de forskjellige skoler og folkehøgskoler, rundt omkring på Østlandsområdet. Etter hvert utvidet spillområdene seg til Sørlandet og Vestlandet.

0.05.40 Tekstarbeid:

Karl: Vi hadde altså jobbet en god del sammen før Perleporten ble etablert. Vi hadde et veldig bevisst forhold til hva vi ville si med forestillingen, og en felles form for humor som gjorde det enklere å samarbeide. Sammen kunne vi leke oss frem til hvordan hver enkelt sekvens eller scene skulle være, og til hva slags stemning scenene skulle ha. Jeg vet ikke helt hva mer jeg skal si annet enn at stykket/tekstene ble tenkt ut, improvisert

¹ Samme stykke ble for øvrig satt opp på Nationaltheatret (Amphiscenen), regissert av Janken Varden i 1970. <http://sceneweb.no/nb/production/37029/Sandkassen-°©-1970-°©-1-°©-10>

Originaltittel er Sandlådan (1968), skrevet av Kent Yngve Andersson.

http://butik.atr.nu/open_produkter/produktinfo_body.asp?prodid=687

<https://www.nb.no/items/327b3beb882db0f2e67b5332c11275cc?page=5&searchText=Flotten,%20S&andl%C3%A5dan>

Sandkassen, likt som Flåtten og Hemmet er tenkt utarbeidet som gruppeteater/devising theatre.

Stykket har også vært veldig populært i amatørteater-kretser. Disse erfaringene kan ha vært en

annen kime til at Karl ville arbeide kollektivt, og fra ide til forestilling.

ii Watson, A. B. (2016). Norwegian Political Theatre in the 1970s: Breaking Away from the "Ibsen Tradition». <https://tidsskrift.dk/nts/article/view/23972/21038>

frem og bygget opp/satt sammen av oss; ut fra et bevisst og bestemt forhold til hva de skulle formidle; hva vi ville si med det hele.

0.06.15 Idégrunnet til Perleporten:

Anna: Kanskje jeg kan stille noen spørsmål? Du snakket om felles humor og at dere hadde jobbet sammen fra Nissen. Men det jeg lurer på, det som jeg har lest til nå, oppbyggingen av stykket deres *Knoll og Tott* er ganske collagepreget, og det bryter med det tradisjonelle teateret, og det bryter i stor grad imot Ibsen-tradisjonen. Hva var det som gjorde at dere ville lage et slik type teater? Hadde dere noen inspirasjonskilder, var det fra Nissen, var det Jens Bjørneboe?

Karl: Inspirasjonskilder? Det var så mye rart. Vi så jo masse teater mens vi gikk på Nissen; både i institusjonsteatrene, og i det som fantes av det frie teateret. Det var ikke så mye, det var vel bare Odin Teatret og noen få frie grupper som eksisterte da; Thesbiteateret, Musidra, Grenland Friteater lå i startgropa. Men Nationaltheatret hadde noen oppsøkende forestillinger, de spilte bl.a. *Et spill om pugg* i et av loftsklasserommene på Nissen, og en Brecht-kabaretforestilling i gymsalen, som vi slukte med begeistring. Og vi var alle veldig betatt av Bjørneboes stykke *Semmelweis*, som ble spilt på hovedscenen på Nationaltheatret. Hovedrolleinneholder Joachim Calmeyer fikk røde roser av noen av oss etter forestillingen. Da sto plutselig Bjørneboe i døren, smilende og sa «Og jeg da, får ikke jeg en rose?».

0.08.15 Ungdommelig ide og pågangsmot:

Karl: Jeg vet ikke riktig hva skal jeg si - om hvordan vårt sceniske uttrykk ble til ... Jeg tror kanskje at det var vår litt ungdommelige, sprelske humor og stil, og dette at vi ville si veldig mye forskjellig, og at vi syntes det var fint å hoppe fra det ene til det andre, å lage kontraster, å få tingene belyst fra forskjellige sider - at dette ble til en uttrykksform i seg selv.

0.08.40 Knoll og Tott, innholdsløst, tungt kvinneundertrykkende ekteskap:

Karl: I den lange åpningssekvensen i *Knoll og Tott* forsøkte vi å gi et bilde på et innholdsløst, tungt kvinneundertrykkende ekteskap, som så skulle stå i kontrast til det som kom etterpå. Men før denne scenen/disse ekteskaps-scenene hadde vi også skrevet en prolog. Den er jo veldig lang tekstmessig, når jeg ser den nå. Det var Svein Tindberg, som gikk i klassen vår på Nissen, som leste inn prologen på lydband. En annen medelev, Stine Eriksen, hjalp oss med regi de siste tre ukene. Formen det fikk, at det var collagepreget og springende, var som sagt knyttet til at dette lå vårt gemytt og vår humor nært, og fordi dette ga spillet den dynamikken vi ønsket at forestillingen skulle ha.

0.10.30 Grenseløse ambisiøse:

Karl: Det er klart vi var inspirert og preget av hva vi hadde sett av teater og film. Man liker vel kanskje, særlig når en er ung og ivrig og forferdelig ambisiøs, å tenke at en er grenseløst original. Men det er klart at vi var påvirket av tiden vi levde i, strømninger og tendenser, der og da. Og på Nissen hadde vi jo bl.a. jobbet med Peter Weiss, med hans Holocauststykket *Ransakingen - Oratorium i 11 sanger*.² Vi hadde en fantastisk lærerinne; Maja Lise Rønneberg Rygg, hun hadde selv vært skuespiller, og hun var datter av Anton Rønneberg

² Stykket ble skrevet i 1965, oversatt av Ole Grepp og utgitt på norsk i 1967.

som var dramaturg på Nationalteatret i en årrekke. Han var gift med Ruth Krefting, som var kunstmaler og dramatiker; hun skrev hørespill. Maja Lise var en fantastisk lærer. Vi hadde henne i norsk, teaterhistorie og i drama.

0.12.15 Hvordan vi våknet sånn politisk:

Karl: Maja Lise betydde veldig mye for oss, hun ga oss mange impulser og var svært inspirerende. Hun var også den som gjorde at jeg våknet «skikkelig» politisk. Det gjaldt vel egentlig både Birgit og Catrine, og flere andre i klassen, også, vil jeg tro.

Anna: Hvordan gjorde hun det, hvordan fikk hun dere til å våkne?

Karl: Med sitt engasjement, med hva hun trakk frem, hva hun viste oss, hva hun fortalte om. Hun var ingen dogmatisk marxist-leninist, hun var et fritt, tenkende menneske med en humanistisk grunninnstilling. Hun hadde en helt egen evne til å få oss til å se sammenhenger i virkeligheten, og til å forstå den, virkeligheten rundt oss, bedre. Dette fikk hun til ved å innvie oss i all slags kunst; lyrikk, drama, teater, billedkunst, musikk, dramatik. Dette ble til en løpende samtale, en dialog mellom henne og oss, og mellom oss i klassen, som hadde en veldig stor betydning for oss, i hvert fall for meg. Jeg får snakke for meg selv [he he he].

Anna: I denne presentasjonen jeg skal ha nå, så ser jeg på dere, og på Tramteatret, som er de frie gruppene som er politiske. Det er jo ikke mange andre frie grupper i Norge på den tiden, dere begynte. Selv om du sier at Odin Teatret var i Norge ... Så hadde de jo forsvunnet til Danmark/Holstebro, ikke sant?

Karl: Etter hvert kom det til andre frie teatergrupper, som jeg er sikker på vil mene, og ha rett i, at de laget politisk teater. Selv om Odin Teatret hadde flyttet til Holstebro i Danmark, kom de gudskjelov på gjestespill til Norge. Barba etablerte gruppen i Norge i 1964, og var det ikke i 1968 de fikk tilbud om husly og litt pengestøtte i Holstebro? Jeg kan ikke deres historie i detalj. Hva var det du ville si?

Anna: Jo, så synes jeg det er fascinerende hvordan dere bryter med det tradisjonelle teateret, uten å ha noe formell utdanning, altså det er klart dere hadde fått en veldig solid utdanning gjennom dramalinjen på Nissen, men dere ble ikke regnet som profesjonelle, ikke sant ... Det er ny forskning nå som går på Norge og avantgardisme, og det er mange som hevder at Norge ikke hadde noen avantgardister, i hvert fall ikke før på 1980-tallet. Men særlig dette med det collageaktige og det springende i deres dramaturgi bærer preg av noe som bryter med det tradisjonelle, at dere vil noe, dere ville nå ut med et nytt formspråk?

Karl: Akkurat hvor nytt dette var, det vet jeg ikke, hvis vi ser dette i et større perspektiv, i forhold til Sverige og Danmark og Europa. Men; kanskje i Norge, og i Oslo på den tiden, var dette muligens noe nytt, noe som var litt friskere og annerledes. *Knoll og Tott* fikk jo en veldig begeistret mottakelse. Vi var jo ambisiøse på den måten at vi ville veldig gjerne lage kunst. Vi ville ikke bare at det skulle være «firkantet plakatteater». Vi ville at det skulle være noe mer utover det. Kanskje hadde det noe med våre personligheter å gjøre, men jeg tror like mye pga. våre erfaringer fra Nissen, med Maja Lise. – For oss sto individet sentralt. Det var jo naturlig, for vi skulle jo jobbe som skuespillere. Arbeide med kroppen, med skjebner, det lå, og det ligger, i sakens natur. Samtidig opererte vi i en virkelighet som var preget av ml-ernes dominans. Vårt sceniske uttrykk var vel på sett og vis også en motreaksjon til deres menneske- og virkelighetssyn.

0.17.30 Frihetlige sosialister:

Anna: Det lurer jeg òg litt på, jeg forstår ut fra bilder du har sendt meg, at dere tilhørte, eller hadde en mer anarkistisk forståelse. Hvordan vil du definere politikken deres?

Karl: Frihetlige sosialister, vil jeg kalle det.

Anna: Var dere tilknyttet noe miljø?

Karl: Jeg snakker nå om Perleporten slik den var sammensatt fra og med *Jug meg en saga*. Og vi som utgjorde gruppa da var vel egentlig ikke direkte tilknyttet noe konkret anarkistisk miljø eller gruppering. Vi var vel del av en undergrunnsbevegelse, mer eller mindre likesinnede unge mennesker, som fant hverandre i og rundt Oslo.

Og med hensyn til Perleportens medlemmer og deres tilhørighet i det som var av anarkistiske miljøer i Oslo på 1970-tallet var ingen av oss direkte knyttet til eller aktive i for eksempel Folkebladet eller Gateavisa-miljøene. Vi kjente dem og vi var med i de samme demonstrasjonene, men vår anarkistiske legning bunnet i lesning av anarkistisk litteratur skrevet av folk som Mikhail Bakunin, Errico Malatesta, Pierre-Joseph Proudhon, Peter Kropotkin, Emma Goldman, Louise Michel, Isaac Puente og Jens Bjørneboe. Disse utgjorde den etiske, intellektuelle og politiske basisen for vårt livssyn, og var en viktig del av det som ga oss inspirasjon til kreativt arbeid i gruppa.

Vi var husokkupanter; vi okkuperte en bygård i Schønningsgate på Majorstua. Vi var lesbiske, homo- og heteroseksuelle, teaterfolk, litt musikere, og ikke minst anarkister som så arbeidet sammen med teater i Perleporten. Jeg var en tid tilknyttet en organisasjon, eller en gruppe med anarkister, men fordi arbeidet i Perleporten var så krevende hadde jeg ikke tid til å være aktiv der. Det var et spennende, og noe flytende miljø i Oslo på den tiden. AKP (m-l) var veldig aktive på mange fronter. De gjorde mye bra, de lagde mange viktige demonstrasjoner, men vi var jo også uenige med dem. Vi var uenige i deres grunnholdning, i deres menneskesyn og i det totalitære. Men vi kunne jo ofte være enige i de overordnede målene deres, og mange av de demonstrasjonene de organiserte, men vi ble etter hvert veldig lei av dem, som de maktsøkende menneskene de var. De klarte å skaffe seg posisjoner, stillinger og makt innenfor de forskjelligste grupperinger og organisasjoner. De snakket også et språk som, nå snakker jeg ikke om dialekt og sånt, jeg snakker om ideologisk innhold, et språk som var basert på tradisjonelle maktstrukturer, og et kvinnesyn og et tradisjonelt gammaldags syn på homoseksualitet, som vi reagerte mot. De mente jo helt frem til 1972 at homoseksualitet var et utslags av borgerlig dekadanse! Men i det øyeblikk Sentralkomiteen kom på andre tanker eller definisjoner - da mente de dét.

Men herregud, vi var jo bare en liten fillegruppe. Vi var ingenting, i høyden, var vi et uroelement, som eksisterte i randsonen, utenfor alt som telte og gjaldt. Bortsett fra noen få teatermennesker og teateranmeldere var det nesten ingen som satte pris på oss, eller tok oss på alvor. Vi hadde ingen merkbar innflytelse på samfunnet. Vi hadde bare en viss innflytelse på dem som kom og så forestillingene våre. Og jeg tror det er riktig å si at vi ble verdsatt av vårt publikum; som noen som representerte noe nytt, og politisk annerledes og tankevekkende den gangen. Men vi tilhørte ikke den delen av kulturlivet som hadde de «riktige» standpunktene, og som følgelig ble tatt på alvor og ble brukt, og referert til. Det var ml-erne og Profil-gjengen det, sånn var det bare. Men det forhindret ikke oss i å ha det moro, eller lage nye forestillinger. Vi holdt på, og vi hadde våre interne stridigheter i Teatersentrum, som vi i Perleporten sammen med de andre frie gruppene var med på å danne. Der var det også ml-erne som prøvde å skaffe seg posisjon og makt. Så sånn sett var det mye 'liv og røre', og gøy, og kjefting og bråk.

0.43.40 To versjoner av "Knoll og Tott":

Karl: Den første, og vel også den beste, versjonen av *Knoll og Tott* var som sagt med Catrine, Birgit og meg. Men etter at Catrine gikk ut av gruppa våren 1976, lagde vi en versjon der bare Birgit og jeg spilte. Og da vi høsten 1976 la ut på turné med *Jug meg en saga* og *Knoll og Tott* kunne vi spille to forestillinger på én dag - eller på samme sted.

0.44.30 Scenografi og spillestil:

Anna: Det du fortalte meg som jeg ikke fikk med meg helt i starten, om scenografien. Du sa at dere hadde en scene med noe bakteppe eller bilde, er det riktig? Hva var det som var på dette teppet?

Karl: Det har jeg et bilde av, jeg kan sende deg det.

1.02.45 Bilder av *Knoll og Totts* scenografi/rekvisitter



Inge Aas foran bakteppet hun malte til *Knoll og Tott*. Foto: Marianne Olsen © Perleporten Teatergruppe.

Karl: [Viser til bildet] Det er veldig sånn – ja, det er en drabantbyblokk, malt på høyre side av bakteppet, sett fra publikum. Noen vinduer inn til forskjellige familier, uten at en kan se noe gjennom dem. I midtfeltet er det malt et kors, og i dette korset sees kronprins Harald og kronprinsesse Sonja med hvert sitt barn på armen, som om de var dukker. På bakteppets venstre side er det malt et bilde av Sophia Loren og mannen hennes med en baby. Og under dem; et bilde av en far og en mor som mater noen småbarn. De er «vanlige mennesker». Tegnet og malt av Inge Aas, som på fotografiet sitter i en Høvikodden-stol foran bakteppet.

Anna: Så brukte dere, deres egne kroppar til å skifte rundt på ting. Forstod jeg deg rett, at dere knipset i luften når dere byttet fra en scene til en annen?

Karl: Nei, det gjorde vi ikke - vi markerte overganger fra en scene til den neste med f.eks. å stanse helt opp - stå stille et lite øyeblikk - og så ta sats og gå inn i en ny situasjon/en ny scene. Og noen ganger benyttet vi oss av samtidig av musikk/sang på lydbånd. Jeg må heller ikke glemme å si at i noen av scenene benyttet vi noen store utstoppede tøydukker, som vi hadde laget selv. De var karikaturer av mor og far.

Anna: Har du bilder av dem?

Karl: Ja da.



Birgit Christensen med Mor og Far-dukkene i *Knoll og Tott*. Foto: Marianne Olsen © Perleporten Teatergruppe.

Anna: Men ellers, vil du si at dere brukte en slags mimeteknikk?

Karl: En noe stilisert og «holdt» spillestil, med en slags distanse til det som skjedde i scenene ...

Anna: Dere stod ofte på linje, eller dere så stod med ryggen til ... Hadde dere noen bevegelsesformasjoner, litt stilisert, som dere gjorde?

Karl: Vi tok ikke i bruk et repeterende bevegelsesmønster i forestillingen. Det er kanskje riktig å si at fra scene til scene, og innenfor hver enkelt scene, var det hva man vil kunne kalle en realistisk spillestil, men denne fikk en slags dobbeltmening; den hadde i seg en slags ironisk avstand til det som ble sagt og foregikk i scenen, ofte med hjelp av gags og humor, nesten litt kabarettaktig oppi det hele. Et stilisert scenespråk, vil jeg si, uten at jeg kan sette helt dekkende ord på hva det konkret besto av. Vi kunne for eksempel rent kroppslig markere at; «nå er ikke jeg i rommet». Ja, forskjellige sånne ting, skjønner du? [ler hjertelig].

Anna: [Ler med]. Nettopp. At dere rent kroppslig markerte at dere gikk inn og ut av roller? For dere byttet jo roller?

Karl: Jo, det gjorde vi.

Anna: Hvordan markerte dere dette? Var det veldig tradisjonelt, ved at dere gikk ut og så inn på scenen igjen

når dere skiftet roller?

Karl: Nei, vi kunne for eksempel bare snu ryggen til - innta en annen kroppsholdning, stemning og tone.

Kurs og etterutdanning (1972 - 1975):

Anna: Hadde dere gått på noen kurs eller seminarer i etterkant av Nissen, for eksempel i regi av Odin Teatret?

Karl: Ja, men ikke på Odin Teatret direkte etter at vi hadde sluttet på Nissen. Høsten 1972 dro Catrine og Birgit ned til en folkehøgskole i Thisted i Jylland, som hadde teater som fag. Jeg avla prøve og ble tatt opp som skuespillerelev ved Rogaland Teater. Noe av det som var fint med å være på Rogaland Teater, var at skuespiller Ada Kramm var der. Hun spilte Lady Bracknell i *The Importance of Being Earnest*, og bodde på Scandic Hotell, hvor hun tok imot oss skuespillerelever til diktlesning, som teatret betalte henne for, går jeg ut i fra. Jeg var hos henne mange ganger, og det var lærerikt, hun var dyktig! Det er slikt som en har vært så heldig å få med seg. Men - jeg trivdes ikke på Rogaland Teater. Jeg sa opp, etter 4 - 5 måneder.

Anna: [ler høyt].

Karl: Til teatersjef Arne Thomas Olsens store forskrekkelse. Det hadde aldri skjedd før at en skuespillerelev sa opp sin stilling, sa han til meg. Men jeg syntes det var meningsløst og kjedelig å være rekvisitør, eller bare å sitte og se på, og høre på. Jeg klarte rett og slett ikke å være der; så jeg sa: «Ha det bra!», også dro jeg ned til Danmark til Catrine og Birgit, på skolen der, og var en par-tre uker våren '73, og så dro jeg til Paris og var der i tre-fire måneders tid.

Anna: Hva gjorde du der da?

Karl: Der tok jeg mimeundervisning og klasser i moderne dans. Så dro jeg tilbake til Norge. Jeg leste teatervitenskap ved UiO, men syntes det var veldig, veldig kjedelig. Vi hadde noen høyst underlige lærere der. Jeg savnet å jobbe praktisk med teater, så jeg sluttet der, og dro til Stockholm. Der oppsøkte jeg Fria Proteatern og spurte om de trengte folk, men det gjorde de ikke, og kanskje slett ikke meg.

Anna: Ja, nettopp!

Karl: Men så fikk jeg jobb som scenearbeider på Dramaten.³

Anna: Tror du Fria Proteatern ikke trengte deg fordi de hadde et maoistisk grunnsyn?

Karl: Nei, jeg tror ikke det. Jeg tror det heller var det at de ikke hadde mulighet til å ansette noen. Det var jo naivt av meg, for det er jo ikke sånn det foregår i et sånt miljø. Men jeg tenkte; det må jo gå an å gå og spørre! Så hvorfor ikke være pågående, ivrig og frekk? Kanskje de plutselig trengte noen, sånt vet man jo aldri. Jeg tror jeg var hos noen andre frie grupper også, men det gikk ikke. Men jeg fikk jobb på Dramaten, og det var betydelig mer interessant og lærerikt enn å være på Rogaland Teater. Man lærer veldig mye om skuespillerarbeid av å se Toivo Pawlo spille Brechts *Galileo Galilei* kveld etter kveld, i Alf Sjöbergs regi.

Anna: Og der var du dramaturg?

Karl: Dramaturg, er du gal! Jeg var jo bare en guttunge! Jeg var scenearbeider [Vi ler godt begge to!].

Anna: Da havnet du óg, innenfor en teaterinstitusjon?

³ Dramaten: Kungliga Dramatiska Teatern, Stockholm

Karl: Nei - og slett ikke for godt - bare i trekvarter år, til vi dannet Perleporten i mars 1975.

Anna: Aha, så dette var det du gjorde før Perleporten ble stiftet?

Karl: Ja, det jeg har nevnt nå - pluss at jeg tok klasser i klassisk ballett i Studio Oscar i Oslo, og sang hos sanger og sangpedagog Ingrid Sahlin. Jeg holdt det gående for egen maskin, for å komme inn i det å være skuespiller. Og jeg jobbet med amatørteater innimellom. I det hele tatt, litt av hvert. Også søkte jeg på Teaterskolen, som skuespiller, gjentatte ganger uten å komme inn, helt til vi startet Perleporten.

Anna: Det du har fortalt meg nå viser jo en søken ... Det er tydelig at du har drevet med litt forskjellig fysisk skuespillertrening. Hvordan vil du si at dette kom til syne i Perleportens arbeid?

Karl: Det det gjør, er at ... når du arbeider fysisk med kroppen, enten det gjelder dans eller akrobatikk, eller hva det nå er, så får du en intuitiv bevissthet om hvor kroppen er og hva du gjør med den, og av hvordan du kan forandre den og få den til å si, eller utsi, andre ting. Det er jo dét som er tanken og meningen med skuespillertrening. Og jeg opplevde virkelig at dette arbeidet hjalp meg. Jeg aner ikke hva publikum syntes - men jeg følte at jeg hadde mer ... Ja, at jeg visste mer om hva kroppen utsa eller formidlet - fra scenen.

Anna: Det du på en måte har gjort er å «shoppe» ulike kurs og teknikker og satt dem sammen til din egen fysiske praksis?

Karl: «Shoppe?» For et uttrykk! Man shopper seg ikke til den slags. Nei, alt vi lærte, alt vi kom borti, alt vi hørte og så av skuespillerarbeid og trening under årene i Perleporten, brukte vi på vår måte hver dag. Hver morgen hadde vi fysisk trening. Da prøvde vi å lære bort til hverandre, fortelle om og lage forskjellige øvelser og bevegelsesmønstre, så godt vi kunne. Men vi var ikke i nærheten av den harde fysiske treningen de hadde i Odin Teatret, for eksempel. De jobbet jo helt eksplisitt med kroppen som kunstnerisk uttrykksmiddel, på en annen og mye mer krevende og konkret måte.

Anna: Ja, jeg forstår at dere ikke hadde et helt sett med teknikker utviklet sånn som Odin Teatret hadde ... Men, hvor holdt dere til?

0.59.45 Prøvelokaler:

Karl: I de forskjellige prøveperiodene holdt vi til: først på Høvikodden, så fikk vi leie et lokale i det som het Trafo i Oslo. Et stort bygg på bakketoppen ovenfor Munchmuseet, på Tøyen. Der var det kunstneratelierer i første og annen etasje, også hadde Oslo amatørteaterforening tre saler der, som de leide ut. De var ledig på dagtid, for amatørerne jobbet som regel på ettermiddagen og kvelden, så vi leide og hadde prøverom der i den store salen. Der var vi veldig mye, etter hvert.

Anna: Det var vel det samme med Tramteatret ...

Karl: Ja, Tramteatret hadde tilhold der, men de fikk seg et eget lokale, etter hvert, nede på Tøyen. Stor buss og greier.

Anna: Og det hadde ikke dere?

Karl: Det tok mange år før vi hadde råd til å kjøpe en brukt Mercedes kassevogn [ha, ha, ha].. Våre turneer ble arrangert ved hjelp av gode venner, tilhengere og lånt utstyr.

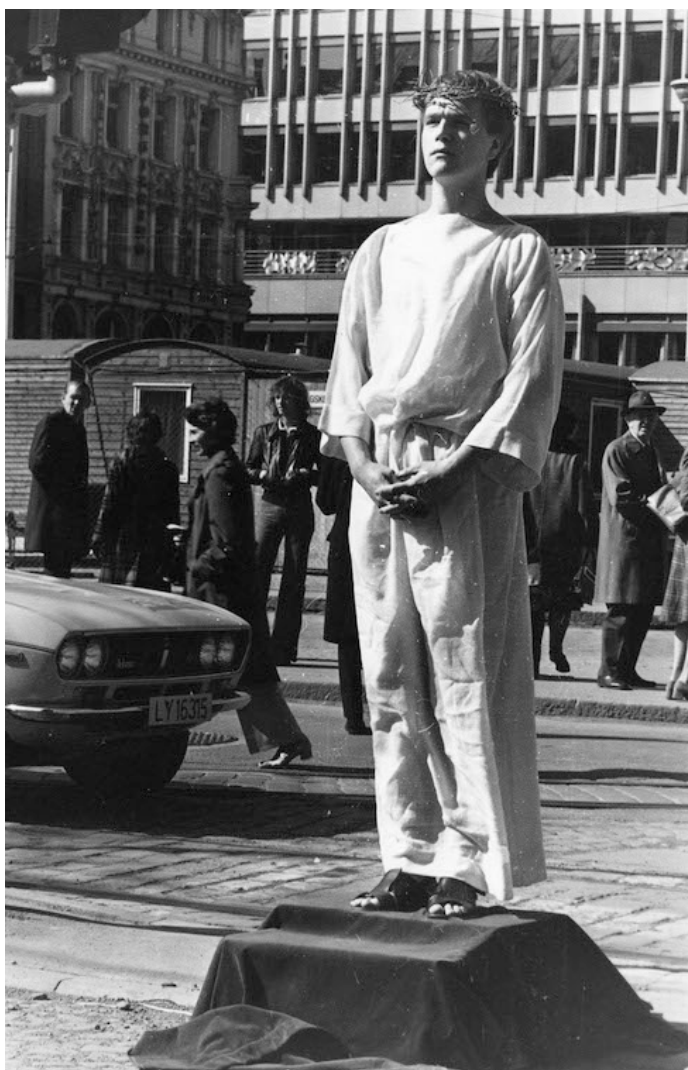
Anna: Ja, nå begynner det å ta form i hodet mitt. Takk for intervjuet, Karl.

Post-script – et utvalg av e-poster fra Karl Hoff

E-postkorrespondanse om «jesus-aksjonen»

torsdag 14. januar 2016 13:53

Forløpet i aksjonen var at vi aksjonister gikk inn i Domkirken og satt oss her og der. Under en vanlig frakk var jeg kledd ut som en Jesus-skikkelse. Jeg satt sammen med - hvis jeg ikke husker feil - Birgit Christensen og Marie Hoff på en av benkeradene langt fremme i kirkerommet. I det presten skulle begynne søndagsgudstjenesten tok jeg av meg frakken, fikk overlevert en tornekrone i piggråd fra en av jentene, satte den på hodet, reiste meg opp og gikk langsomt ut i midtgangen og nedover den mot utgangen. Flere aksjonister inni kirken reiste seg og fulgte med ut foran kirken. Der stilte jeg meg opp på en kasse - og en representant for Hedningsamfunnet leste opp manifestet i sakens anledning.



Post-script – et utvalg av eposter fra Karl Hoff

E-postkorrespondanse i respons til artikkelen jeg skrev: «Breaking away from the Ibsen-tradition» der skrev jeg at Perleportens stil kunne sammenlignes med «the literary cabarets of the 19th century.»

Da Karl Hoff fikk se den sammenligningen svarte han følgende i en

E-post datert mandag 6. juni 2016 15.23, skriver Karl Hoff:

«En ting: Hvis man skulle sammenligne Perleportens forestillinger rent formmessig/uttrykksmessig med andres sceniske uttrykk, er det nærliggende, om enn i en betydelig mindre skala og format (av åpenbare økonomiske og ressursmessige grunner) å vise til det sceniske uttrykket som Heiner Müller utformet i sine oppsetninger i Deutsches Theater og i Berliner Ensemblet - i henholdsvis hans eget stykke *Der Lohndrucker* og i hans oppsetning av Brecht's *Der Aufhaltsame Aufstieg Des Arturo Ui*».

Epost korrespondanse lørdag 12. mai 2018 20.05 - Karl Hoff henviser her til **medspiller Runar Bakkens forklaring gitt i mail**; på hvordan drapet på Torill, hans rollefigurs kone i *Jug meg en saga* ble utført rent fysisk på scenen:

«Hei igjen,
Drapet på Torill skjedde sånn: Vi kranglet og jeg slengte henne til slutt slik at hun falt i gulvet og ble liggende med ryggen til salen. Så løp jeg mot henne og «sparket» henne; dvs. jeg sparket i gulvet rett foran magen hennes, og hun rykket til i kroppen hver gang jeg sparket. Så ble hun liggende helt stille.
Sånn gikk det for seg».

E-postkorrespondanse torsdag 11. oktober 2018 15.00 - INSPIRASJONSKILDER: Karl Hoff understreker at:

«Odin Teatret var en enorm inspirasjonskilde for meg for dannelsen av Perleporten. Jeg og Catrine Telle var på Munchmuseet i Oslo, høsten 1969, hvor vi så Odin Teatrets fabelaktige forestilling *Min fars hus*. For meg ble denne teateropplevelsen både en dypt bevegende personlig opplevelse, og en skikkelig vekker! Et lysende eksempel på hva det var mulig for en fri teatergruppe å kunne skape av teaterkunst.

Jeg hadde dessuten drevet med barneteater siden jeg var gutt, i hjembyen Drøbak. Jeg bodde dessuten et år i Valley Cottage i New York, og i Princeton i New Jersey i 1968-1969. På Nyack High School, der hadde jeg drama som fag, og deltok i skolens amatørteatergruppe, som skuespiller i Agatha Christie's *The Mousetrap*. Manuset tok jeg med meg til Norge. Jeg oversatte det, og tok initiativet til dannelsen av en ny amatørteatergruppe, sprunget ut av den jeg hadde vært medlem av på ungdomsskolen. Her satte jeg opp *Musefellen* med vennene mine, som på denne måten, syntes vi selv, gjorde opprør mot de kjedelige lokalhistoriske stykkene som en lærer ved skolen hadde skrevet og satt opp, med oss som skuespillere, tidligere. Dette var i mitt første år på Nissen, og i det 2. året, i 1970, satte jeg opp og spilte selv i *Sandkassen* av Kent Andersson med de samme vennene, pluss at jeg fikk med Catrine Telle, som spilte en av mødrene i stykket. Oppsetningen ble spilt i et uthus i Fredrik og Liv Stabells bakhage, nederst i Seimbakken i Drøbak. Christian Eggen og hans bror Thor akkompagnerte oss på henholdsvis piano og bassgitar.

I løpet av skoleåret 1968-1969 i Valley Cottage og Princeton så jeg masse forskjellig teater. Jeg fikk bl.a. med meg en forestilling/happening med The Living Theatre, en annen happening med Viveca Lindfors & Company, samt Heinar Kipphardt's teaterstykke *In the matter of J. Robert Oppenheimer* i The Vivian Beaumont Theatre, i Lincoln Center, N.Y.C.».

E-postkorrespondanse mandag 18. mai 2020: Karls innspill til ABW's artikkel om Perleporten

Om initiativtakerne til Perleporten:

«Jeg synes du skal lage en fotnote til denne første setningen, eller et annet sted i teksten der Catrine er nevnt. En fotnote der det kommer frem at hun kun var med i *Knoll og Tott* i 1975-76 og i vår happening *Et energisk lite spill om makt* i 1978 - mens Birgit og jeg var med og drev gruppa fra start til slutt».

Andre inspirasjonskilder for medlemmene i Perleporten Teatergruppe:

«Vi hadde sett Odin Teatrets forestilling *Min fars hus*. Vi var inspirert av Peter Weiss' tekster, ikke minst av *Ransakingen*. Vi var opptatt av Jens Bjørneboes romaner og skuespill. På Hartvig Nissens skole fikk vi også se to av Nationaltheatrets oppsøkende forestillinger; *Et spill om pugg* i 1969, og Brecht-kabareten *Tidene skifter* året etter. Vi så *Sandkassen* og *Semmelweiss*. Vi så *Mens vi venter på Godot* på DNT (Det Norske Teatret) Scene 2 i 1970, og *Sluttspel* der året etter.

Vi tre som senere ble Perleporten gikk i det hele tatt i teater så ofte det lot seg gjøre. Vi så og tenkte og diskuterte teater, både mens vi gikk på Nissen og senere; vi så teater i Norge, i Sverige, i Danmark, i Frankrike og i Tyskland.

Jeg, Karl, hadde dessuten sett mange teateroppsetninger i New York under mitt skoleår der i 1968-69; bl.a. en frigruppeteateroppsetning, som svenske Viveca Lindfors hadde satt opp og selv spilte i, og inne i Manhattan; en oppsetning med The Living Theatre, samt Heinar Kipphardts *In the matter of J. Robert Oppenheimer* og musikalene *HAIR* og *Fiddler on the Roof*. Jeg medvirket i skoleteater mens jeg gikk på High School, og før Perleporten ble stiftet jobbet jeg trekvart år som scenearbeider på Dramaten i Stockholm, en by som bød på masse flott teater.

Det er viktig å understreke at for oss, som den gang lå i startgropa for vårt eget heltids teaterarbeid, var inspirasjon noe vi hentet like mye fra den form for teater som vi ikke likte, som fra de oppsetningene vi var begeistret for og følte et slektskap til».

Dramaøvelser ved dramalinjen på Hartvig Nissen skole:

«At noen av dramaøvelsene våre kunne ha visse likhetstrekk med kropps- og sceniske uttrykk hos The Living Theatre eller hos Odin Teatret, for den del, kan nok stemme. Det viktigste ved dramaundervisningen, for meg, var allikevel at den ga oss en bevissthet om hva kroppen utsa; hva skuespilleren formidlet der og da, med sin kropp, sine handlinger, bevegelser og ord – hva dette formidlet til tilskueren. M.a.o.; en utvidet bevissthet om det å gjøre kroppen til et instrument for tanken og idéene».

En viktig inspirasjon for Perleportens estetikk var:

«Men vel så viktig, og til syvende og siste helt avgjørende, var vårt eget ønske om å skape sceniske fortellinger som formidlet et innhold vi brant for; å arbeide frem forestillinger vi opplevde ikke var å se i Oslo og Norge den gang. Vårt behov for å ta del i den pågående definisjonen av virkeligheten der og da, gripe inn i den og ta aktiv del i samtiden drev oss til å danne Perleporten».

Angående publikumsdeltakelse:

«Vi hadde ofte opplevd såkalt aktiv «publikumsdeltakelse» i teateret som en subtil form for vold fra scenen/scenerommet, og noen ganger det dette medførte som en falsk frihet. Dét vi ville var at folk skulle reflektere og tenke selv. Samtaler med publikum etter forestillingene våre var en av måtene vi kom i kontakt og dialog med vårt publikum på».

Litteraturliste (kappen)

A

Aanesen, E. (Regissør). (1983). Møte med kulturarbeideren Gunvor Sartz [Fjernsynsdokumentar]. <https://tv.nrk.no/program/FOLA02006882/moete-med-kulturarbeideren-gunvor-sartz>: Norsk Rikskringkasting (NRK).

Aakvik, L. (2005). Årboken ringer Catrine Telle. *Norsk dramatisk årbok*. Hentet fra http://dramatiker.no/media/aarbok_innmat25.5.pdf

Aakvik, L. (2015, 29. september). *Intervju med Liv Aakvik fra Tramteatret*. Intervjuer: A. Watson. Publisert i «De politiske gruppeteatrene i Norge – Estetisk-politiske virkemidler og kollektive praksiser hos: *Svartkatten, Pendlerne, Hålogaland Teater, Perleporten og Tramteatret*» (Doktoravhandling), Universitetet i Bergen, Bergen.

Aastorp, H. P., & Strand, M. (1992). *Anarkistisk ABC: et tekstutvalg*. Oslo: Altera. Hentet fra <https://www.nb.no/items/4e92de1db82f8816135330a186c77cde?page=0&searchText=anarkistisk%20abc>

Abrahamsen, A. (1977, 18 februar). Ingen skal bestemme hva jeg skal si fra scenen. *Telemark Arbeiderblad*.

Aftenposten. (1983). Vanskelige tider for friteater. *Aftenposten* (28. september 1983).

Akp.no. (2007). ml-historie – et prosjekt fra Forvaltningsorgan for AKPs partihistorie. Hentet den 14. mai 2019 fra <http://akp.no/>

Aldridge, Ø. (2017, 17. juli). Han vil løsrive Nord-Norge. [Portrett-intervju] *Aftenposten*.

Amundsen, J., R. (2020) Vsevolod Emiljevitsj Mejerhold. I Amundsen, J., R. (red.) *Store norske leksikon*. Hentet 15. juni 2020 fra https://snl.no/Vsevolod_Emiljevitsj_Mejerhold

Anarcoop. (u.å.) Folkebladet – anarkistorganet. Hentet den 3 desember 2017, fra <http://www.anarchy.no/folkebladet.html>

Andersson, K., & Lysander, T. E. (1969). *Flåten*. Oslo: Det norske teatret.

Arntzen, K. O. (1980). *Skuespillerkunst og gruppeteater*. (Magistergradsavhandling), K. O. Arntzen, Universitetet i Bergen.

Arntzen, K. O. (1981a, 23. nov.). Det eksperimentelle gruppeteater 1: Teaterlaboratoriegruppene. [kronikkserie]. *Bergens Tidende*. Hentet fra: https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_bergenstidende_null_null_19811123_114_271_1

Arntzen, K. O. (1981b, 24. nov.). Det eksperimentelle gruppeteater 2: Folkelige teatraler grupper. [kronikkserie]. *Bergens Tidende*. Hentet fra: https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_bergenstidende_null_null_19811124_114_272_1

Arntzen, K. O. (1990). Visual performance og prosjektteater i Skandinavia. *Fra Visual performance til prosjektteater i Skandinavia = From Visual Performance to project-theatre in Scandinavia, Katalog vol. 1-1990*.

Arntzen, K. O. (1991). A Visual Kind of Dramaturgy: Project Theatre in Scandinavia. I C. Schumacher & D. Fogg (red.), *Small is Beautiful*. (Vol. 17, s. 171). Glasgow: Theatre Studies Publications: Theatre Research International.

Arntzen, K. O. (1991). Fo, Dario. I T. O. Svendsen, M. Moi, B. M. Bang, & K. Norderhaug (red.), *Kunnskapsforlagets teater- og filmleksikon*. Oslo: Kunnskapsforl.

Arntzen, K. O. (2000). From Cabaret Dramaturgy towards a new Theatre Text. The Dramatist as Theatre Worker. I K. O. Arntzen, S. Leirvåg, & E. N. Vestli (red.), *Dramaturgische und politische Strategien im Drama und Theater des 20. Jarhundrets*. St. Ingbert: Rörig Universitätsverlag. 11-23.

Arntzen, K. O. (2009). Baktruppen Going Beyond Aesthetics Towards a Space for Living: An Essay on Baktruppen's First Decade 1986-1996/97. In K. O. Arntzen & C. Eeg-Tverbakk (red.), *Performance art by Baktruppen: first part*. Oslo: Kontur Publ.

Arntzen, K. O. (2011). Et avantgardistisk blikk på performancekunst og teater. I B. Børset & P. Bäckström (red.), *Norsk avantgarde*. Oslo: Novus forl.

Arntzen, K. O. (2018). Fra kabaretdramaturgi mot en ny teatertekst: Dramatikeren som teaterarbeider. *3xt Tidsskrift for teori og teater*. Hentet fra <https://www.trete.no/frakabaret.html>

B

Baktruppen (u.å.) «På et informasjonark om Baktruppen av Baktruppen (dato ukjent, men det er fra den tidlige tiden) står det». I E. Lenslie (red.) *Sceneweb.no*. Hentet den 31.august 2020 fra <https://sceneweb.no/nb/organisation/2934/Baktruppen>: Danse- og Teatersentrum.

Barba, E. (1990). Klarsyn. I T. A. Ursin, L. Vik, & f. Grenland (red.), *Grenland friteater: et norsk gruppeteater: materialer, refleksjoner, erfaringer: 1976-1989*. Porsgrunn: Friteatrets forlag.

Barnett, D. (2013). Performing Dialectics in an Age of Uncertainty, or: Why Post-Brechtian ≠ Postdramatic. I J. Carroll, S. Giles, & K. Jürs-Munby (red.), *Postdramatic theatre and the political: international perspectives on contemporary performance*. London: Bloomsbury. 47-66.

Barnett, D. (2015). *A History of the Berliner Ensemble*. Cambridge: Cambridge University Press.

Barnwell, M. (1999). Performing utopia: The idealized human body as the source of a new vision in revolutionary-era Russian film and theatre. (doktorgradsavhandling), ProQuest Dissertations Publishing, New York. Hentet fra <https://search.proquest.com/docview/304514591?pq-origsite=primo>

Behrendt, E. (2008). Specialists in their own lives - Interview with Rimini's experts. I M. M. Dreyse, Florian (red.), *Experts of the Everyday – the Theatre of Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander Verlag.

- Berg, A. (1977a). «Kjedelig politisk teater er feilslått politikk» – intervju med Fria Proteatern. *Tidsskriftet Profil – Kamp for Folkets Kultur, Forsvar de Demokratiske Rettighetene, Kamp mot Imperialismen* (4).
- Berg, A. (1977b). Intervju med Tramteatret. *Tidsskriftet Profil-Tidsskrift for folkets kultur* (5).
- Berg, A.-M., Deichman-Sørensen, T., Finslo, Y., Frøsnes, I., Halvorsen, A., Hedlund, P., (1979). Samtale med Lars Andreas Larssen. *Kontrast: tidsskrift for politikk, kultur, kritikk* (5). Oslo: Pax.
- Berg, T., Berg, T., Henriksen, J. O., & Trøndelag, t. (1987). *Teppet opp for: Trøndelag teater 50 år 1987*. Trondheim: Trøndelag teater.
- Berg, Thoralf. (2009, 13. februar). Anton Rønneberg. I Norsk biografisk leksikon. Hentet 29. juni 2018 fra https://nbl.snl.no/Anton_R%C3%B8nneberg.
- Berghaus, G. (2005). *Avant-Garde Performance: Live Events and Electronic Technologies*. London: Palgrave MacMillan.
- Bergsgard, N. A., & Røyseng, S. (2001). *Ny støttestruktur - gamle skillelinjer: evaluering av ordningen med tilskudd til fri scenekunst* (Vol. 23). Oslo: Norsk kulturråd.
- Bernhardsen, A. (2011). Vår forbannede plikt! *Drama: nordisk dramapedagogisk tidsskrift* (02).
- Berntsen, H. (1991). *I malstrømmen: Johan Nygaardsvold 1879-1952*. Oslo: Aschehoug.
- Bertelsen, A.-S. E. (2018). En etisk autentisitet? *Peripeti: tidsskrift for dramaturgiske studier* (27/28).
- Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October* (110), 51-80.
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.
- Bjerkmann, T., & Pax, f. (1994). *Ingen skal tenke for meg: med Pax fra atomprotestbevegelsen til Folkebevegelsen 1957-1972*. Oslo: Tiden.
- Bjurman, L. (1975). *Det gäller realismen – Georg Lukács, Bertolt Brecht; urval, kommentarer och översättning av Lars Bjurman*. Lund: Cavefors.
- Bjørneboe, T. (2017). Politiske Spektakler. *Norsk Shakespeare og teater-tidsskrift* (1).
- Bookchin, M. (1973). *Økologi og revolusjon*. Oslo: Pax. Hentet fra <https://www.nb.no/items/18a446358921fde8230e4fae4d033210?page=103&searchText=%C3%B8kologi%20og%20revolusjon>
- Bowler, A. (1991). Politics as Art – Italian Futurism and Fascism. *Theory Soc.* 20 (6), 763-794. doi:10.1007/BF00678096
- Braanaas, N. (1999). *Dramapedagogisk historie og teori* (4. utg.). Trondheim: Tapir akademisk forl.
- Braanaas, N. (1976). *Gruppeteater: en orienterende innføring*. Trondheim: Avd. drama, film, teater, NLHT, Universitetet i Trondheim.

Branth, J. (2014). Redaktionelt forord. *Peripeti: tidsskrift for dramaturgiske studier* (21). Hentet fra http://www.peripeti.dk/pdf/peripeti_21_2014.pdf

Braun, E. (2007). Vsevolod Mejerhold: The Final Act. In K. Clark, E. A. Dobrenko, A. Artizov, & O. V. Naumov (red.), *Soviet culture and power: a history in documents, 1917-1953*. New Haven: Yale University Press.

Brecht, B. (1960). *Om tidens teater: en ikke-aristotelisk dramatik* (H. Engberg, Trans.). København: Gyldendal.

Brodersen, N. (1995). *Spill levende – drama valgfag*. Vollen: Tell.

Brook, P. (1972). *The empty space* (ny utg.). Harmondsworth: Penguin Books.

Brox, O. (1966). *Hva skjer i Nord-Norge?: en studie i norsk utkantpolitikk* (Vol. 39). Oslo: Pax.

Budstikka. (1975). Perleporten Teatergruppe: Engasjert, aktiviserende teaterforestilling av tre på Høvikodden. *Asker og Bærums budstikke* 194 (9. oktober 1975).

Bulie, K., & Kleiva, P. (2011). I krig og kjærlighet. *Samtiden* (1), 94-108.

C

Carlos, M., & Giannotti, T. (2003). The political implications of modernism: The Brecht-Lukács debate: ProQuest Dissertations Publishing.

Christensen, B., Hoff, K., & Telle, C. (1975). «Revlusjonært teater?». *Folkebladet – for frihetlig sosialisme* (10).

Christensen, B. (2015, 6. november) *Samtale med Birgit Christensen om Perleporten Teatergruppes teaterproduksjoner og aksjoner*. Intervjuer: A. Watson. Universitetet i Bergen.

Christoffersen, E. E. (2018a). Make it Real – Introduktion: Former for virkelighetsteater. *Peripeti: tidsskrift for dramaturgiske studier* (27/28), 12-23.

Christoffersen, E. E. (2018b). Tilskuerrelasjonen i Fix & Foxys forestillinger. *Peripeti: tidsskrift for dramaturgiske studier* (27/28), 70-82.

Clausen, J. S. (1976). Dario Fo og teateret. I O. Harsløf (red.), *Kunst er våben: socialistisk teaterarbejde: analyser, reportager, erindringer, interviews, erfaringer*. København: Tiderne skifter.

Colin, C. (2004). Dancing to Utopia: Modernity, Community and the Movement Choir. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 22 (2), 154-167. doi:10.2307/4147310

Crane, R., McConachie, B., Favorini, A., George, K., & Padunov, V. (2013). From Kamchatka to Georgia the Blue Blouse movement and early Soviet spatial practice: ProQuest Dissertations Publishing.

D

Dahl, Hans Fredrik. (2009, 13. februar). Nils Johan Ringdal. I *Norsk biografisk leksikon*. Hentet 29. juni 2018 fra https://nbl.snl.no/Nils_Johan_Ringdal.

Dale, R. F. (2015). Lokalglobalt samfunnsteater, teateranmeldelse. *Scenekunst.no*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/sak/lokalglobalt-samfunnsteater/>

Dale, R. F. (2019). Med nord som kraftsentrum, teateranmeldelse. *Scenekunst.no*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/sak/med-nord-som-kraftsentrum/>

Dalgard, O. (1934). *Sosialt teater: Eit utsyn med ei kort rettleiing for amatørar*. Oslo: Tiden.

Dalgard, O. (1973). *Samtid 1: Politikk, kunstliv og kulturkamp i mellomkrigstida* (Vol. 1). Oslo: Tiden.

Davis, J. (2013). Disrupting the Quotidian: Hoaxes, Fires, and Non-theatrical Performance in Nineteenth-century London. *New Theatre Quarterly* 29 (1), 3-12. doi:10.1017/S0266464X13000018

Diesen, A. (Manusforfatter) & Meyn, E. (Regissør) (2013). Tramteatret - på barrikadene med pop og satire [dokumentar]. Norsk Rikskringkasting (NRK) (Produsent). Hentet fra: <https://tv.nrk.no/serie/portretter/2013/MUHH38000213/avspiller>

Dreyse, M., & Malzacher, F. (2008). *Experts of the Everyday – the Theatre of Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander Verlag.

E

Eeg-Tverbakk, C. (2009). Play as a Performative Act in the Work of Baktruppen (21st Century). In K. O. Arntzen & C. Eeg-Tverbakk (red.), *Performance art by Baktruppen: first part*. Oslo: Kontur Publ.

Eigtved, M. (2007). *Forestillingsanalyse: en introduktion*. Frederiksberg: Forlaget Samfundslitteratur.

Einarson, E. (Manusforfatter og regissør). (1974). Oppsøkende teater, *Vindu mot vår tid*. [dokumentar], I Norsk Rikskringkasting (NRK) (produsent). Hentet fra: <https://tv.nrk.no/serie/vindu-mot-vaar-tid/1974/FOLA08001073/avspiller>

Eilertsen, J. H., & Røa, O. (2004). *Teater utenfor folkeskikken: nordnorsk teaterhistorie fra istid til 1971*. Stamsund: Orkana.

Eilertsen, J. H., & Røe, O. (2005). *Polare scener: nordnorsk teaterhistorie fra 1971-2000*. Stamsund: Orkana.

Ellefsen, T. (1979). Når de død våkner – refleksjoner over norsk teater etter skuespillerstreiken. *Kontrast: tidsskrift for politikk, kultur, kritikk* (5).

Elton, L. (2019). Når hyggen trumfer politikken. *Norsk Shakespeare og teater-tidsskrift* (1).

Emery, E. (2015). Music of the Kurdish diaspora: Dance for Kobane. *Le Monde Diplomatique*, s. n/a.

Erichsen, C. (2011). Hva er nytt med dette? *Scenekunst.no*. Hentet den 13. mai 2019, fra <http://www.scenekunst.no/sak/hva-er-nytt-ved-dette/>

Erichsen, C. (2018). Hva vi ser og hva vi vet, Teaterkritikk. *Scenekunst.no*. Hentet den 23. november, fra <http://www.scenekunst.no/sak/hva-vi-ser-og-hva-vi-vet/>

Evensmo, S. (1965). Kulturfronten som raknet. I O. Eidem (red.), *Injurier: Bidrag fra 15 norske forfattere*. Oslo: Cappelen.

F

Farber, D. R. (1988). *Chicago '68*. Chicago: University of Chicago Press. Hentet den 21. mai 2019 fra: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bergen-ebooks/reader.action?docID=515740>

Falck, M. (1969). Kunsten i proletariatets tjeneste. *Tidsskriftet Profil – For Folkets Kultur* (5/1969).

Felton-Dansky, M. (2012). Viral performance contagious hoaxes in the digital public sphere. *Theater* 42 (2), 119. doi:10.1215/01610775-1507829

Fink, C., Gassert, P., & Junker, D. (1998). Introduction. In C. Fink, P. Gassert & D. Junker (red.), *1968: The World Transformed*. Cambridge: Cambridge University Press. 1-28.

Fischer-Lichte, E. (2004). Some Critical Remarks on Theatre Historiography. I S. E. Wilmer (red.), *Writing & rewriting national theatre histories – Studies in Theatre History & Culture*. Iowa City: University of Iowa Press.

Fjeldstad, A. (1979). Hålogaland Teater og vilkårene for et progressivt institusjonsteater. I *Kontrast: tidsskrift for politikk, kultur, kritikk* (s. 32-37). Oslo: Pax.

Fjeldstad, A. (1981). Gruppeteater i Norge. I A. Fjeldstad & A. Jørgensen (red.), *Gruppeteater i Norden*. København: Samleren. 181-232

Fjeldstad, A., Kran, O., Amundsen, T., & Hålogaland, t. (1981). *Ti år med HT: Hålogaland teater 1971-1981: artikler, bilder, dikt, intervjuer, melodier og visetekster med melodier*. Bodø: Trohaug.

Fossum, H. L. (2019, 12. oktober). Interversjonen, Protrettintervju. *Klassekampen*.

Frivold, Ø. (1980). *Teatret i norsk kulturpolitikk: bakgrunn og tendenser fra 1850 til 1970-årene*. Oslo: Universitetsforlaget.

Førland, T. E., & Ustvedt, M. (1998). *Club 7*. Oslo: Pax.

Førland, T. E., & Korsvik, T. R. (2006). *1968: Opprør og motkultur på norsk*. Oslo: Pax.

Førland, T. E. (2015). Kunsten å vedlikeholde luftsloTT: Tjue år med Pax og Club 7. *Nytt norsk tidsskrift*, 32(3), 275-286.

G

Gade, S. (2010). *Intervention & kunst: sosialt og politisk engagement i samtidskunsten* (Vol. nr. 82). København: Politisk Revy.

- Gamsa, M. (2012). Sergei Tret'iakov's Roar, China! between Moscow and China. *36(2)*, 91-108. doi:10.1017/S0165115312000587
- Geertz, C. (1973). Thick Description: Towards an Interpretive Theory of Culture. I *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books.
- Gemzøe, A. (1976). Théâtre du Soleil: 1789 og 1793 In O. Harsløf (red.), *Kunst er våben: socialistisk teaterarbejde: analyser, reportager, erindringer, interviews, erfaringer*. København: Tiderne skifter.
- Gerhardsen, A. (2019a, 3. mai). Leker med populismens verktøykasse, teaterkritikk. *Nordlys*.
- Gerhardsen, A. (2019b, 13. mai). Spresk samfunnskritikk og strålende folkeopplysning, teaterkritikk. *Nordlys*, s. 16-17. Hentet fra <https://www.nordlys.no/ht/premiere/halogaland-teater/spresk-samfunnskritikk-og-stralende-folkeopplysning/r/5-34-1119532>
- Ghanizadeh, J. A. (2019, 25. april). Regjeringens sentraliseringspolitikk er genial, Kronikk. *Nordlys*. Hentet fra <https://nordnorskdebatt.no/article/regjeringens>
- Gladsø, S. (1991). *Brecht/Penka-metoden: en gjennomgang og en analyse* (Vol. 1991:5). Trondheim: Institutt for drama, film og teater, UNIT/AVH.
- Gladsø, S. (1996). Prosjektet- den ikke-institusjonelle institusjon? I I. Buresund & A.-B. Gran (red.), *Frie grupper og Black box teater 1970-1995: historiske, estetiske og kulturpolitiske perspektiver på frie danse- og teatergrupper i Norge 1970-1995: dokumentasjon: Black box teater 1985-1995*. Oslo: Ad notam Gyldendal.
- Godbolt, J. Vietnam-protesten i Norge: fra ad hoc-aksjoner til politisk kapital. *Nytt norsk tidsskrift* (trykt utg.). 21: 2004: 1, S.[61]-69.
- Gran, A.-B. (1996). «Å være eller ikke være institusjon?» Om frie grupper, prosjektteater og institusjonsteater. I A.-B. Gran & I. Buresund (red.), *Frie grupper og Black box teater 1970-1995: historiske, estetiske og kulturpolitiske perspektiver på frie danse- og teatergrupper i Norge 1970-1995: dokumentasjon: Black box teater 1985-1995* (s. 15-25). Oslo: Ad notam Gyldendal.
- Gran, A.-B. (2010). Staging Places as Brands: Visiting Illusions, Images and Imaginations. I B. Timm Knudsen & A. M. Waade (red.), *Re-investing authenticity: tourism, place and emotions* Tourism and cultural change. Bristol; Buffalo: Channel View Publications.
- Gravem, D. F. (2006). Folkets musikk – Mai og den radikale musikkbevegelsen. I T. E. Førland & T. R. Korsvik (red.), *1968: Opprør og motkultur på norsk*. Oslo: Pax.
- Gilcher-Holtey, I. (2008). The Dynamic of Protest: May 1968 in France. *Critique* *36(2)*, 201-218. doi:10.1080/03017600802185332
- Gripsrud, J. (1981). *"La denne vår scene bli flammen ...": perspektiver og praksis i og omkring sosialdemokratiets arbeiderteater ca 1890-1940*. Bergen: Universitetsforlaget.
- Grøndahl, C. H. (1985). *Teater mot teater*. Oslo: Dyade.
- Gule, L. (2020, 6. februar 2020). De radikale andre?, Kronikk. *Klassekampen*.
- Gustavsen, J. (2019, 10. mai). Nordkapp, Storting og Nordting, Kronikk. *Nordlys*.
- Gyorody, A. (2017). 'Object into Action and Action into Object': Joseph Beuys and the Political Work of Social Sculpture. ProQuest Dissertations Publishing.

H

«H». (1975). Ultravenstre i kulturen. *Materialisten: tidsskrift for forskning, fagkritikk og teoretisk debatt* (2/1975). Hentet den 13. mai 2019, fra http://akp.no/ml-historie/pdf/materialisten/materialisten_1975_02.pdf

Hagen, Ø. (1979a). *Hårda bandage - av Fria Proteatern: en modell for oppsøkende teater*. (Mellomfagsrapport i teatervitenskap), Universitetet i Oslo, Oslo.

Hagen, Ø. (1979b, 29. november). «Ibsen hundre år for seint», teaterkritikk. *Klassekampen*.

Hagen, P. O. (1981). Finn Ludt og hans musikk til teaterstykkene "Pendlerne", "Det æ hær æ høre tel", "Jenteloven" og "Æ e ikkje aleina". (Hovedfagsoppgave), Institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo, Oslo.

Hagerup, K., & Henningsen, A. (1973). Hålogaland Teater. Tidsskriftet Profil – for folkets kultur, 31(4/6). doi:oai:urn.nb.no:urn-nb_digittidsskrift_2019103181172_001

Hagerup, K. (1975, 17. juni). Hvor kommer de gode forestillingene fra? *Dagbladet*. Hentet fra https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_dagbladet_null_null_19750617_107_135_1

Hagerup, K. (1976). Et folketeater for Nord-Norge – Teaternummer. I *Vinduet – Teaternummer* (Vol. 30, s. 14-19). Oslo: Gyldendal.

Hagerup, K. (2006). Litt om Brecht, syttitallet, Hålogaland teater og hvordan det ble slik. *Norsk Shakespeare og teater-tidsskrift* (3).

Hagerup, K. (2015, 8. november). *Intervju med Klaus Hagerup*. Intervjuer: A. Watson. Publisert i «De politiske gruppeteatrene i Norge – Estetisk-politiske virkemidler og kollektive praksiser hos: *Svartkatten, Pendlerne, Hålogaland Teater, Perleporten og Tramteatret*» (Doktoravhandling), Universitetet i Bergen, Bergen.

Hannemyr, T. (1990). *Bukken og Havresekken*. I T. A. Ursin, L. Vik, & f. Grenland (red.), *Grenland friteteater: et norsk gruppeteater: materialer, refleksjoner, erfaringer: 1976-1989*. Porsgrunn: Friteatrets forl.

Harbitz, H. M. (1995). *Teater og kommunikasjon: en analyse av forestillingene "Det e hær æ høre tel" og "Germania Tod in Berlin": beskrivelser av tidsbilder*. (Hovedfagsavhandling) Universitetet i Bergen, Bergen

Harding, J. M. (2013). *The ghosts of the avant-garde(s): exorcising experimental theater and performance*. Ann Arbor, Mich: University of Michigan Press.

Haugen, S. (2014, 9. oktober) Intervju med Sigurd Haugen. Intervjuer: A. Watson. Publisert i «De politiske gruppeteatrene i Norge – Estetisk-politiske virkemidler og kollektive praksiser hos: *Svartkatten, Pendlerne, Hålogaland Teater, Perleporten og Tramteatret*» (Doktoravhandling), Universitetet i Bergen, Bergen.

Haugstulen, K. B. (2009). *"Samfunnet er et rotteteir": det motkulturelle Arbeidskollektivet i Hjelmsgate 3*. (Mastergradsavhandling, Universitetet i Oslo) Hentet fra <https://www.duo.uio.no/handle/10852/23770?show=full>

Heddon, D., & Milling, J. (2006). *Devising performance: a critical history*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.

Helgesen, A. (2003). *Animasjonen - figurteatrets velsignelse og forbannelse: norsk figurteaterhistorie*. (no. 177), Institutt for musikk og teater, Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo Unipub, Oslo.

Hellvin, R., & Rygg, M. L. R. (2010). Fra skuespiller til dramalærer. *Drama*, 47(4), 35-37.

Hoff, K. (2015, 06.05.2015) *Intervju med Karl Hoff om Perleporten Teatergruppe*. Intervjuer: A. Watson. Publisert i «De politiske gruppeteatrene i Norge – Estetisk-politiske virkemidler og kollektive praksiser hos: *Svartkatten, Pendlerne*, Hålogaland Teater, Perleporten og Tramteatret» (Doktoravhandling), Universitetet i Bergen, Bergen.

Hov, L. (1993). Om «kunstgjenstanden teater» Et teaterhistorisk gjenstandsproblem? I L. Hov (red.), *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer* (s. 54-69). Oslo: Universitetet i Oslo, Institutt for musikk og teater, Avdeling for teatervitenskap.

Hylland, O. M. (2014). Kulturpolitikk og paternalisme - En diskusjon av ideologisk kontinuitet. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 17(01). Hentet fra https://www.idunn.no/nkt/2014/01/kulturpolitikk_og_paternalisme_-_en_diskusjon_av_ideologisk

Høyer, J. (1983). «Teater for Folket» *Hålogaland Teater i 1970-åra – institusjon, estetikk og politikk*. (Hovedfagsoppgave i Nordisk – Historisk-filosofisk embetseksamen), Universitetet i Tromsø, Tromsø.

Hålogaland-teater. (1976). *HT Kontaktblad (Toveispublikasjon med HATS-bulletin fra 1979)*. Tromsø: Hålogaland Teater.

Hålogaland Teater. (2017). Nordting inspirasjonshefte. I Hålogaland Teater (red.). <https://halogalandteater.no/>: Hålogaland Teater.

I

Indahl, G., & Hall-Hofsø, B. (1976). *Et nordnorsk folketeater: etablering av landsdelens første profesjonelle teater: rapport fra interimstyret i Hålogaland teater 1971-1976*. Tromsø: HT.

Innes, C. (1972). *Erwin Piscator's political theatre: the development of modern German drama*. Cambridge: Cambridge University Press.

Itzin, C. (1980). *Stages in the revolution: political theatre in Britain since 1968*. London: Methuen.

J

Jacobsen, A. R. (1996). *Fra brent jord til Klondyke: historien om Findus i Hammerfest og norsk fiskeripolitikkens elendighet*. Oslo: Universitetsforlag.

James, G. (2004). Vietnam-protesten i Norge. Fra ad hoc-aksjoner til politisk kapital. *Nytt norsk tidsskrift* (01), 61-68.

Jarl, S. (1984). *Gade- og aksjonsteater: lidt ude – mest hjemme*. (Kandidatgrad, Specialeavhandling), Københavns Universitet, Danmark.

Jensen, B. E. (1997). Teoriens årti – 70'erne revisited. I N. d. Coninck-Smith, M. Rüdiger, M. Thing, & N. F. Christiansen (red.), *Historiens kultur: fortælling, kritik, metode*. København: Museum Tusulanums Forlag.

Jensen, J. P., & Swedner, H. (1969). *Teatret i velstandssamfunnet*. [Bergen]: Den Nationale Scene/Universitetsforlaget.

Johansson, S. (1972). Gruppeteater i Sverige. *Teatrets Teori & Teknik - Nordisk Teatertidsskrift, Hvidbog*(17).

Johnsen, K. (1991). Prosjektteater – en simultan og likestilt dramaturgi. I H. Reistad & A.-K. Hytten (red.), *Regikunst*. Asker: Tell forl. 243-267.

Jor, F. (1968). *Kulturrevolusjon?* Oslo: Gyldendal.

Jordal, H. (2014, 27. mai) *Intervju med Helge Jordal*. Intervjuer: A. Watson. Publisert i «De politiske gruppeteatrene i Norge – Estetisk-politiske virkemidler og kollektive praksiser hos: *Svartkatten, Pendlerne, Hålogaland Teater, Perleporten og Tramteatret*» (Doktoravhandling), Universitetet i Bergen, Bergen.

K

Kaarbø, A. (2019, 2 juli). Ta Nordting alvorlig, men ikke bokstavelig, Kronikk. *Nordlys*.

Karlsen, T. A. (2019a, 22. juni). Fikk smake kake og vodka på vei til jobb. *Harstad Tidene*.

Karlsen, T. A. (2019b, 24. juni). Avdekket makten i byen, skjenket sprit, Teateranmeldelse. *Harstad Tidende*.

Kirby, M. (1975). On Political Theatre. *The Drama Review: TDR*, 19(2), 129-135.
doi:10.2307/1144954

Kjølnner, T. (2001). Devised Theatre – Experimental Drama. I B. Rasmussen, D. T. International, A. Education, Landslaget drama i skolen, & Idea (red.), *Nordic voices in drama, theatre and education*. Bergen, Oslo: IDEA 2001; Idea Publications Landslaget drama i skolen distributor.

Knuttgen, B. (1984). *Experiments in Modern Swedish Drama: The Radical Theatre Movement in Sweden in the 1960's and 1970's* (Doktoravhandling, Harvard University, USA) Hentet fra <https://search-proquest-com.pva.uib.no/docview/303300739?pq-origsite=primo>.

Kvamme, E. (2004). *Kjære Jens, kjære Eugenio: om Jens Bjørneboe, Eugenio Barba og opprørernes teater*. Oslo: Pax.

L

Larssen, V. L. (2013). Thalias Hybel. I J. H. Haarseth, E. Lynne, V. L. Larssen, & t. Kunsthøgskolen i Oslo Avdeling Statens (red.), *Drømmefabrikken: Teaterhøgskolens historie sett gjennom åtte forfatteres øyne*. Oslo: Transit.

Lasse, (1978). Teater. I Wiggo, Dag, Ingrid, Grim & Terje (red.) *Yfus – et motkulturelt overblikk* (s. 192-203). Oslo: Alternativ Bokklubb. Hentet fra <https://www.nb.no/items/2da4ecd344af57929a445ec044cb5249?page=0&searchText=yfus>

Leraand, D., & Westrheim, K. G. (2019). *Rojava* i Store norske leksikon på snl.no. Hentet 26. august 2020 fra <https://snl.no/Rojava>

Led, J. C. L. (2014). Kapitalismekritiske teaterdokumentarismer. *Peripeti: tidsskrift for dramaturgiske studier* (21).

Leinslie, E. (2018, 25. mai). *Bevaring og tilgjengeliggjøring av norsk scenekunstarv*. Paper presentert på konferansen: Teatervitenskap – historiografi, teori og praksis, Universitetet i Bergen.

Linder, E., & Korsvik, T. R. (2006). «Bildet måtte bli et opprør» Kjartan Slettemark og den politiserte bildekunsten. I T. E. Førland & T. R. Korsvik (red.), *1968: Opprør og motkultur på norsk*. Oslo: Pax.

Lindhjem, A. (1999). Karlsøya-kollektivene: Drøm og virkelighet 1971 til 1977. (Hovedfag i historie, hovedfagsoppgave), Universitetet i Oslo, Oslo.

Lindhjem, A. (2006). «Kjernefamilien er en sosial sykdom» – kollektivliv på Karlsøya i Troms. I T. E. Førland & T. R. Korsvik (red.), *1968: Opprør og motkultur på norsk*. Oslo: Pax.

Livingstone, R., Anderson, P., & Mulhern, F. (red.). (1980). *Aesthetics and Politics: Theodor Adorno, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Georg Lukács*. London: Verso.

Loup, A. J., III. (1972). *The Theatrical Productions of Erwin Piscator in Weimar Germany: 1920-1931*. ProQuest Dissertations Publishing.

Lorås, J. (2007). Muntlige kilder – faktuelle eller narrative lese måter? *Historisk tidsskrift*, 86(03), 433-445. Hentet fra https://www-idunnno.pva.uib.no/ht/2007/03/muntlige_kilder_-_faktuelle_eller_narrative_lesemater

Ludvigsen, B.-L. (2007). *Frie teatergrupper og prosjektteater i Bergen 1970-2006: en kontekstualisert oversikt og beskrivelse*. (Mastergradsavhandling) Universitetet i Bergen

Lukács, G., & Brecht, B. (1975). *Det gäller realismen – En 30-talsdebatt rekonstruert av Lars Bjurman*. Lund: Cavefors.

Lummis, Trevor. (1987) *Listening to History: The Authenticity of Oral Evidence*. London: Hutchinson.

Lunn, E. (1982). *Marxism and modernism: an historical study of Lukács, Brecht, Benjamin, and Adorno*. Berkeley, CA: University of California Press.

Læg Reid, E. (1972). Hvorfor ikke gruppeteater i Norge? *Teatrets Teori & Teknik - Nordisk Teatertidsskrift, Hvidbog*(17). Hentet den 7 mai 2016, fra <https://odinteatret.dk/publications/ttt---teatrets-teori-og-teknikk/no-17---gruppeteater-i-norden>

M

Mally, L. (1993). Autonomous Theater and the Origins of Socialist Realism: The 1932 Olympiad of Autonomous Art. *The Russian Review*, 52(2/1993), 198-212.

Mally, L. (2000). *Revolutionary Acts: Amateur Theater and the Soviet State, 1917-1938*. New York: Cornell University Press.

Mally, L. (2003a). Erwin Piscator and Soviet Cultural Politics. *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, 51(2), 236-253.

Mally, L. (2003b). Exporting Soviet culture: The case of Agitprop Theater. *Slavic Review* 62(2), 324. doi:10.2307/3185580.

Margolies, E. (1999). Actors and artisans: The use of objects in the training of actors. ProQuest Dissertations Publishing.

Marx, K., Engels, F., & Lenin, V. I. i. (1976). *Anarkisme og anarko-syndikalisme*. Oslo: Ny dag. Hentet fra https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2016053108093

McGrath, J. (1981). *A good night out: popular theatre: audience, class and form*. London: Eyre Methuen.

Milder, P. (2011). TEACHING AS ART: The Contemporary Lecture-Performance. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 33 (1), 13-27.

Moody, C. (1978). Vsevolod Meyerhold and the 'commedia dell'arte'. *The Modern Language Review*, 73(4), 859.

N

NAOB (2020, 18. mai) Monografi [definisjon, ordbok] Det Norske Akademis ordbok. Hentet fra: <https://naob.no/ordbok/monografi>

Nationaltheatret, (u.å.). Arkiv. Hentet den 13. mai 2019 fra <https://www.nationaltheatret.no/forestillingsarkiv>

Nationaltheatret beklager. (2016, 23. september). Nationaltheatret beklager, Kunstverk. *Morgenbladet*. Hentet fra <https://morgenbladet.no/ideer/2016/09/nationaltheatret-beklager>

Nayar, P. K. (2013). *Frantz Fanon*. New York: Routledge.

Negt, O., & Kluge, A. (1974). *Offentlighet og erfaring*. Stockholm: Nordisk sommeruniversitet.

Nordby, T. (2013). Fra Schwensens gate til verden. I J. H. Haarseth, E. Lynne, V. L. Larssen, & t. Kunsthøgskolen i Oslo Avdeling Statens (red.), *Drømmefabrikken: Teaterhøgskolens historie sett gjennom åtte forfatters øyne*. Oslo: Transit.

Nordby, T. (2016, 29. april) *Intervju med Terje Nordby om Tramteatret*. Intervjuer: A. Watson. Publisert i «De politiske gruppeteatrene i Norge – Estetisk-politiske virkemidler og kollektive praksiser hos: *Svartkatten, Pendlerne, Hålogaland Teater, Perleporten og Tramteatret*» (Doktoravhandling), Universitetet i Bergen, Bergen.

Norén, K. (1976). Den svenske gruppeteatern – politiska ställningstaganden och teatral praktik. In O. Harsløf (red.), *Kunst er våben: socialistisk teaterarbejde: analyser, reportager, erindringer, interviews, erfaringer*. København: Tiderne skifter.

Norske Billedkunstnere. (2019). Bred tilslutning til opprop for kunstnerisk ytringsfrihet. Hentet den 31. august 2020 fra <https://www.norskebilledkunstnere.no/aktuelt/aksjon-lordag-23-mars-forsvar-kunstnerisk-ytringsfrihet/>

Nordting. (2018). NORDTING Boden 2018. *Nordting*. Hentet fra <https://www.nordting.no/hendelser/nordting-boden-2018/>

Nordting. (2019). NORDTING shop. *Nordting*. Hentet fra <http://www.nordting.no/>

NTNU (2020, 18. mai) Avhandlingsformer - artikkelbasert og monografi – doktorgrad. Norges Tekniske-Naturvitenskaplige Universitet. Hentet fra: <https://innsida.ntnu.no/wiki/-/wiki/Norsk/Avhandlingsformer++artikkelbasert+og+monografi++doktorgrad>

Nunes, D. F. (2018). Risiko og utopi i «Ways of Seeing» (essay). Hentet den 25. januar, 2020, from Black Box teater https://www.blackbox.no/wp-content/uploads/2019/04/BBTP-01_Nunes.pdf

Nygaard, K., & Eide, E. (1977). *Den Nationale Scene 1931-1976*. Oslo: Gyldendal.

Nygård, O. (1974). Makrellen i Nord-Norge – eller Carlos Wiggen og Marxismen. *Tidsskriftet Profil-For Folkets Kultur* (1/1974).

O

Oddey, A. (1994). *Devising Theatre: a practical and theoretical handbook*. London: Routledge London & New York.

Olsen, P. K. (2017, 24. mars). Vi ler godt, men det gjør vondt, teateranmeldelse. *Nrk-Troms/nrk.no*. Hentet fra https://www.nrk.no/troms/_vi-ler-godt_-men-det-gjor-vondt_-1.13442541

P

Paget, D. (2009). The 'Broken Tradition' of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance. I A. Forsyth & C. Megson (red.), *Get real: documentary theatre past and present*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 224-238

Paget, D. (2010). Acts of Commitment: Activist Arts, the Rehearsed Reading, and Documentary Theatre. *New Theatre Quarterly*, 26(2), 173-193. doi:10.1017/S0266464X10000308

Parvini, N. (2012). *Shakespeare and Contemporary Theory: New Historicism and Cultural Materialism*. London, United Kingdom: Bloomsbury Publishing PLC.

Perleporten Teatergruppe. (1976). Stjernedryss på Oslo Nye, 500 000 til Liv Ullmann, Hvor ble det av statsstøtten til Perleporten? Og hvorfor var ikke Aase Bye med på Øivind Berghs avskjedskonsert? I *Vinduet – Teaternummeret*. (Vol. 30, s. 20-23). Oslo: Gyldendal.

Piscator, E. (1970). *Det politiske teater*. Holstebro: Odin Teatret.

Postlewait, T. (2009). *The Cambridge introduction to theatre historiography*. Cambridge: Cambridge University Press.

R

Rahlf, E. (2011). Min tid med *Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv*. I B. Børset & P. Bäckström (red.), *Norsk avantgarde*. Oslo: Novus forl.

Reim, D. (1995). Ideologi och teater. Teaterpedagogen Rudolf Penkas "metodiska arbetssätt". (Licentiatavhandling), Stockholms universitet, Stockholm.

Revolusjonære i Oslo. (1976). Fire hete døgn i mai. *Gateavis* (3/1976).

Ringdal, N. J. (2000). *Nationaltheatrets historie*. Oslo: Gyldendal.

Roach, J. R. (1989). Theatre history and the ideology of the aesthetic. *Theatre Journal*, 41(2), 155.

Rokkan, S. (1967). Geography, religion, and social class: crosscutting cleavages in Norwegian politics. I Rokkan, S., & Lipset, S. M. (red.). *Party systems and voter alignments: cross-national perspectives* (Vol. 7). New York: Free Press.

Rokkan, S., Hagtvet, B., & Alldén, L. (1987). *Stat, nasjon, klasse: essays i politisk sosiologi*. Oslo: Universitetsforl.

Roll, P. M. (2016, 16. september) *Teaterpodcast nr. 5 med regissør Pia Maria Roll om forestillinga "Nå løper vi"/Intervjuer: I. Faanes & A. Watson*. Frontlosjen og Dr. Watsons nerdete og folkelige teaterpodcast under Teaterfestivalen i Fjaler (Vol 5), Frontlosjen, hentet fra: <https://soundcloud.com/frontlosjen/pia-maria-roll-na-loper-vi>.

Roszak, T. (1969). *The making of a counter culture: reflections on the technocratic society and its youthful opposition*. Garden City, N.Y: Doubleday.

Rønneberg, A., & Nationalteatret. (1974). *Nationalteatret 1949-1974*. Oslo: Gyldendal.

S

Sandvik, A. R. (2018, 26. februar). De får bare sutre, de som synes det blir for mye satan, helvete og hæstkuk, Teateromtale. *Finnmarken*.

Selnes, G. (2019, 7. desember). Hvem er redd for Slavoj Žižek? Kronikk. *Klassekampen*.

Sharpes, D. K. (2001). *Advanced Educational Foundations for Teachers: The History, Philosophy, and Culture of Schooling*. London: Routledge.

Sjögren, H. (1979). *Stage and society in Sweden: Aspects of Swedish theatre since 1945*. Stockholm: Svenska institutet.

Skagen, A. (1998). Norsk Skuespillerforbund gjennom 100 år. I B. Ramstad, A. Skår, & J. Mathiassen (red.), *Klar scene*. Oslo: Samlaget.

Skjeseth, A. (2015, 24. desember). Rolls realistiske metode, portrett-intervju. *Klassekampen*.

Slettholm, A. (2019). Teatersiktelsen var en ordentlig fadese fra politiets side, Kommentar. *Aftenposten*.

Smith, T. E., & Knapp, C. E. (2010). *Sourcebook of Experiential Education: Key Thinkers and Their Contributions*. London: Routledge.

Solbakken, T. (2011). Et sted å være - revolusjonen er i gang, følg på! *Byminner: tidsskrift for Oslo museum*, 56(3), 36-45.

Solberg, T. (1978, 8. april). Kollisjon mellom teaterkritikerne og de frie grupper – Kulturinformasjon er politikk, hvor står kritikerne politisk? *Dagbladet*.

Solgård, K. E. (1982). Arbeidsformer i teatret – en vurdering av Brecht og Rudi Penka. *Tidsskriftet Profil-Kamp for Folkets Kultur* (2/3/1982).

Steinkjer, M. (2019, 12. juni). Stikker hull på norsk verkebyller. Dagsavisen. Hentet den 31. august 2020 fra: https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_dagsavisen_null_null_20190612_134_132_1

Strøksnes, M. A. (2014, 07.03). I Røkke-trålen. *Dag og tid*.

Strøksnes, M. A. (2016). Hva skjer i Nord-Norge? *Plan*(3-04), 80-88.

Studentforum. (1977). Porten på gløtt for Perleporten teatergruppe: På turné i lånt bil. *Studentforum*. Norsk Studentunion, Oslo

Sveen, A. S. (2017). Systemkrise og klimaparadokset/Interjuer: R. Broud. *Norsk Shakespeare og teater-tidsskrift*, Det norske Shakespeareselskap, Oslo.

T

Thon, J. (1995). *Tidsskriftets forståelsesformer: Profil og profilister 1959-89*. Oslo: Cappelen akademisk forl.

Traavik, M. (2017). <http://www.traavik.info/method/>. *Method*. Hentet fra <http://www.traavik.info/method/>

Tømta, L. (1977). Når Perleporten åpner seg. *Gateavisa* (2).

V

Valvik, K. M. (2015). *Moderne scenografi i det kunstneriske teatret: Eksempifisert med Per Schwab på DNS*. (master), Universitetet i Bergen, Bergen. Hentet fra <http://bora.uib.no/handle/1956/10013>

Varden, J. (1974). Oppsøkende teater. *Vindu mot vår tid* [tv dokumentar]. NRK: NRK.

Varden, J. (2015, 7. desember 2015). *Intervju med Janken Varden*. Intervjuer: A. Watson. Publisert i «De politiske gruppeteatrene i Norge – Estetisk-politiske virkemidler og kollektive praksiser hos: Svartkatten, Pendlerne, Hålogaland Teater, Perleporten og Tramteatret» (Doktoravhandling), Universitetet i Bergen, Bergen.

Vasaasen, Ø. (1990). Gjenoppstod SF i SV?: en kort sammenlikning av de to partiene. *Arbeiderhistorie*, 59-70.

Vedel, H. (2010). *Virkelighetsteateret – og teatermediets potentiale som formidler af virkelighedsiaagttagelser* (Master Speciale), Århus Universitet, Århus. Hentet fra <http://library.au.dk/fileadmin/www.aestetik.au.dk/>

Veldstra, C. (2010). Patron Saint of lost causes, live on the BBC; the Yes Men, humour and the possibility of politics. *NJES [elektronisk ressurs]*, 9, 139-153.

Velure, H. (2006). *Estetikk og scenekunstopolitikk: kunstsyn og estetiske tradisjoner på det norske scenekunstheltet sett i lys av kulturpolitiske føringer og prioriteringer*. (Mastergradsavhandling) Universitetet i Bergen.

Velure, H. (2014). *“Et prosjekt er et prosjekt er et prosjekt”. En analyse av prosjektbegrepet utvikling og betydning i det norske språket, med hovedvekt på kulturpolitisk retorikk og scenekunstdiskurs*. (Doktoravhandling, Universitetet i Bergen) Hentet fra <http://bora.uib.no/handle/1956/7908>

Vercoe, E. (1973). Spontane innsigelser – eller «kartet og terrenget». *Tidsskriftet Profil-For Folkets Kultur* (4/5/6/1973).

Vestli, E. N. (1991). Dokumentarisk Teater. I K. O. Arntzen, T. O. Svendsen, & M. Moi (red.), *Teater og Filmleksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.

Vestli, E. N. (2009). Mellom sensur og sivilkurasje – teater i DDR. I J. Raundalen & B. Jager (red.), *DDR - det det var: østtysk kultur- og hverdagshistorie*. Oslo: Abstrakt forl.

Vikström, E. (1989). *Sverigespel: Kent Anderssons och Bengt Bratts dramatik 1967-71 mot bakgrund av samhälls- och teaterdebatten*. (Doktoravhandling, Universitetet i Umeå, Sverige) Hentet fra <http://umu.diva-portal.org/smash/get/diva2:612833/FULLTEXT01.pdf>

W

Walters, R. G. (1980). Signs of the Times: Clifford Geertz and Historians. *Social Research*, 47(3), 537-556.

Watson, A. B. (2017). 'A good night out': When Political Theatre Aims at Being Popular, Or How Norwegian Political Theatre in the 1970s Utilized Populist Ideals and Popular Culture in Their Performances *Nordic Theatre Studies*, 29(1/2017). <http://dx.doi.org/10.7146/nts.v29i2.104615>

Watson, A. B. (2018). Dokumentarteater, Hyperteater og hverdags-eksperter – i norsk politisk teater. *Peripeti: tidsskrift for dramaturgiske studier*, 27/28, 142-155.

Watson, A. B. (2016). Norwegian Political Theatre in the 1970s: Breaking Away from the "Ibsen Tradition". *Nordic Theatre Studies*, 28(1), 50-63. <http://dx.doi.org/10.7146/nts.v28i1.23972>

Watson, A. B. (2020). Perleporten – et post-brechtiansk teater? Teatervitenskaplige studier(4/2019), 25-51. doi: <https://doi.org/10.15845/tvs.v4i0.2578>

Watson, I. (2002). *Negotiating cultures; Eugenio Barba and the intercultural debate*. Manchester: Manchester University Press & Palgrave.

Wedde, E., Thorbjørnsrud, T., Proba samfunnsanalyse, & Norsk kulturråd. (2015). *Sceneweb og Danseinformasjonens historieprosjekt: En evaluering*.

Wiggen, C. (1973). Kritikk av «Det e her æ høre tel». *Tidsskriftet Profil-For Folkets Kultur* (4/5/6/1973).

Wiik, S. (1990). *I storm og stille: Riksteatret 1949-1989*. Oslo: Riksteatret.

Wilmer, S. E. (2004). On Writing National Theatre Histories. I S. E. Wilmer (red.), *Writing & rewriting national theatre histories – Studies in Theatre History & Culture*. Iowa City: University of Iowa Press.

Wyller, Thomas Chr. (2014, 22. mai). Nasjonalkommunisme. I Store norske leksikon. Hentet 30. juli 2018 fra <https://snl.no/nasjonalkommunisme>.

Y

Yow, V. R. (2005). *Recording oral history: a guide for the humanities and social sciences* (2. utg.). Walnut Creek, CA: AltaMira Press.

Ø

Øgrim, T. (1973). Til spørsmål om Stalin – Om personlighetens rolle i historien. *Materialisten: tidsskrift for forskning, fagkritikk og teoretisk debatt* (1/1973).

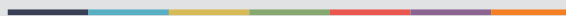
Østvang, T. (1982). Hovedlinjer i norsk amatørteater. (Hovedoppgave i drama), Norges teknisk-naturvitenskaplige universitet (NTNU), Trondheim. Hentet den 9. februar 2020 frå: <https://www.nb.no/items/3032e25362fb5e42720a0d9a1a863edb?page=0&searchText=amat%C3%B8rteater>

Å

Ådland, E. (1973). Vi må lage realistisk teater for vanlege folk (Intervju med Arnljot Eggen). *Dag og tid* (21. desember 1973).



Grafisk design: Kommunikasjonseksperimenter, UIB / Trykk: Skjerve Kommunikasjon AS



uib.no

9788230856604 (print)

9788230849040 (PDF)