

MASTEROPPGAVE I TEATERVITENSKAP

# “Det egalitære teater”

Devising theatre - mellom sensur og  
motkultur

Anna Watson, 189304

22/11/2010



UNIVERSITETET I BERGEN

## **Takk til:**

Jeg står i takknemlighets gjeld til mange flotte mennesker som har hjulpet meg i løpet av masterskrivings-prosessen. Først av alt ønsker jeg å takke Chris Cooper fra Big Brum for fine samtaler. Clair Marshall, Robin Arthur og Richard Lowdon fra Forced Entertainment, vil jeg takke for en inspirerende nattlig samtale, etter deres 6 timer lange forestilling i Berlin. Vil også takke min veileder Knut Ove Arntzen for både konstruktiv kritikk og artige anekdoter. Og min gode venninne Ane Aadland for uvurderlig hjelp til korrekturlesning. Ellers vil jeg takke min familie og venner som har støttet meg og gitt meg pågangsmot til å stå ut løpet.

## Abstract

In this thesis I aim to discuss and demonstrate the processual method of devising theatre, based on a time and place where theatre workers aspired to challenge the way theatre was organized and devised. The actors within the devising-theatre-movement aimed at realizing democratic and egalitarian principles in their processes. I aim to show the development of devising theatre in Great Britain, but mainly looking at theatre groups based in England. By comparing how the theatre group's esthetics and working processes have changed parallel to the shift in British cultural policy and political climate, during a time span from 1945 to 2010. At the same time as the actors within devising theatre aspired to change society through theatre. I want to show the effects that cultural policy making has had on the theatre groups suing devising theatre. The question is if the theatre groups using collective and egalitarian methods in their processes has had to moderate their methods in light of more hostile political climate? What effect has the shift from the postwar consensus politics to the 1980s neoliberalism had on the esthetic practices of the theatre groups? How have the theatre groups organized themselves to fight censorship and lack of funding from the Arts Council? In this thesis I will focus on the two contemporary theatre groups Big Brum and Forced Entertainment. The two groups represent two different sectors of devising theatre, Big Brum works with theatre-in-education, while Forced Entertainment is a part of the Live Art and performance theatre-scene. I have chosen two of their performances to exemplify their esthetical practices, *Separation Wall* - TiE program and the durational performance, *On the Thousand Night*.

# Innholdsfortegnelse:

<i>Abstract</i> .....	2
<b>Innholdsfortegnelse:</b> .....	<b>3</b>
<b>Del 1: Innledning</b> .....	<b>5</b>
<b>Problemstilling</b> .....	<b>7</b>
<b>1.2 Opprinnelsen til Devising Theatre</b> .....	<b>7</b>
<b>Del 2: Metode</b> .....	<b>11</b>
2.1 <i>Den metodiske innfallvinkelen til oppgaven</i> .....	11
2.1.2 <i>Antonio Gramsci</i> .....	12
2.1.3 <i>Hegemoni</i> .....	14
2.1.4 <i>Politisk teater</i> .....	16
<b>Del 3: Historikk</b> .....	<b>18</b>
<b>3.1 Britisk teater 1945-1968 - Nye impulser, ny dramatikk</b> .....	<b>20</b>
3.1.1 <i>Politisk kontekst</i> .....	20
3.1.2 <i>Alternativer til the "well-made play"</i> .....	21
<b>3.2 Kulturpolitikk, 1945-1968</b> .....	<b>26</b>
3.2.1 <i>Den britiske sensurlovgivningen, Lord Chamberlain</i> .....	26
3.4.2 <i>The Arts Council 1945-1968</i> .....	29
<b>3.3 Britisk teater 1968-78 - friteteater vs institusjon</b> .....	<b>32</b>
3.3.1 <i>Politisk kontekst - Motkulturbevegelsens oppstandelse</i> .....	32
3.3.2 <i>Friteteater vs institusjon, britisk teater 1968-1979</i> .....	33
3.3.3 <i>Eksperimentelt teateret</i> .....	36
<b>3.4 Kulturpolitikk 1968-1979</b> .....	<b>42</b>
3.4.1 <i>Nasjonalteaterets påvirkning på det alternative teaterfeltet</i> .....	42
3.4.2 <i>The Arts Council 1968-1979</i> .....	45
<b>3.5 Pedagogisk teater</b> .....	<b>48</b>
3.5.1 <i>Teater i Undervisningen</i> .....	51
3.5.2 <i>Dramaturgi og spillestiler innen Teater i Undervisningen</i> .....	53
3.5.3 <i>Teater i Undervisningen og kulturpolitikk</i> .....	59

<b>3.6 Teater og kulturpolitikk, 1979-2000 .....</b>	<b>62</b>
3.6.1 Politisk kontekst - kommersialisme og antipati .....	62
3.6 Kulturpolitikk 1980-2000 .....	65
3.6.1 Britisk teatersensur etter Lord Chamberlains fall .....	68
3.6.1 The Arts Council: 1979-2000-tallet .....	70
<b>Del 4: Samtidige eksempler på devising theatre .....</b>	<b>77</b>
<b>4.1 Forced Entertainment .....</b>	<b>77</b>
4.1.2 Forced Entertainment, og deres teater .....	78
4.1.3 "On the Thousand Night" .....	83
4.1.4 Forced Entertainment og kulturpolitikk .....	86
4.1.5 Forced Entertainments egalitære praksis .....	90
<b>4.2 Big Brum .....</b>	<b>94</b>
4.2.1 Big Brum og deres teater .....	94
4.2.2 Om Bond sin dramatik og teorier om teater .....	97
4.2.3 Separation Wall .....	100
4.2.4 Big Brum og kulturpolitikk .....	108
<b>Del 5: Konklusjon .....</b>	<b>112</b>
5.1 Historisk oppsummering .....	112
5.2 Hegemoni .....	116
5.3 Konklusjon .....	117
<b>6.2 Litteraturliste .....</b>	<b>119</b>

## Del 1: Innledning

I denne oppgaven søker jeg å forstå den historiske og ideologiske opprinnelsen til *devising theatre*, jeg ønsker å se hvordan kulturpolitiske føringer har påvirket teaterkompanier innen *devising theatre* før og nå. *Devising theatre* kan defineres som ulike arbeidsmetoder som en teatergruppe benytter for skape teater som et kollektiv. Arbeidsmetodene varierer mellom ulike teatergrupper og tidsepoker. Men et fellestrekk er at mange av arbeidsmetodene er skapt etter et ønske om å arbeide etter demokratiske og egalitære prinsipper. Til tross for noen forsøk med egalitære arbeidsmetoder i teateret i Storbritannia før 1960 -tallet, er det en utbredt oppfatning at *devising theatre* er et barn av den motkulturelle bevegelsen på 1960 og 1970 -tallet. De estetiske praksisene til teatergruppene *devising theatre* varierer mye, da metodene brukes innen ulike teatersjangere, som eksperimentelt teater, politisk agiterende teater, ”community theatre” og teater-i-undervisningen. Fellestrekk mellom de teatergruppene som benytter seg av *devising theatre*, ligger i arbeidsmetoder som improvisasjon og lek, som både det eksperimentelle og det pedagogiske teateret deler. Utgangspunktet til en *devising theatre* prosess kan være alt fra et musikkstykke, en artikkel, et billedmateriale eller en sekvens fra en film. Hvis en setter *devising theatre*'s estetiske praksiser opp mot det modernistiske regiteateret, ligger forskjellen mellom dem i at regiteateret ønsker å realisere regissørens visjoner og kunstneriske mål, mens en forestilling laget ved hjelp av *devising theatre* gjerne har mange ulike, og gjerne motstridende visjoner i en og samme forestilling. Alison Oddey beskriver forskjellen mellom regiteateret og *devising theatre* på følgende vis: ”A devised theatrical performance, originates with a group while making the performance, rather than starting from a play text that someone else has written.”(Oddey, 1994:1) Oddey var en av de første til å teoretisere *devising theatre*, og i boken *Devising Theatre, a practical and theoretical handbook*, fra 1994 skriver hun om koblingen mellom estetikk og kulturpolitikk:

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 devising 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 all its events. (Oddey, 1994:2)

Oddeys bidrag til en teoretisk forståelse av *devising theatre* feltet, kom i en tid med et skiftende politisk klima. I 1994 ble kulturpolitiske føringer iverksatt som satte mange av

teaterkompaniene innen *devising theatre*-metodikken i fare for å miste sin støtte. Det kan se ut som Oddeys bok var med å samle og bevisstgjøre aktørene innen *devising theatre*. Et annet sitat fra boken viser til *devising theatre*'s opphav i den motkulturelle bevegelsen og om ideologien som formet teateret:

In the 1970s devising companies chose artistic democracy in favour of the hierarchical structures of power linked to text-based theatre, and yet within the last twenty years or so there has been a move from this standpoint to more hierarchical structures within many companies in response to an ever-changing economic and artistic climate. (Oddey 1994:9)

Her viser Oddey til skifte i det politiske klimaet som hun mener har ført til at aktørene innen *devising theatre* har måtte skifte praksis. Jeg søker å finne svarene på hvordan det politiske klimaet på 1980 -tallet har forandret *devising theatre*-gruppens praksis.

Oddey begynte et viktig arbeid med å beskrive et teaterfelt som til da var lite teoretisert. Siden har det utkommet bøker som *Devising Performance, a Critical History* i 2006 og *Making a Performance, Devising Histories and Contemporary Practices* i 2007 som ser på *devising theatre* i videre perspektiv innen den historiske estetiske utviklingen og de samtidige estetiske praksisene. I oppgaven benytter jeg meg av de ovenfornevnte sitatene som utgangspunkt for min kartlegging av *devising theatre*-feltet. Jeg ønsket å finne ut av *hvordan* sosial- og kulturpolitikk har virket inn på teaterkompanienes arbeidsvilkår og estetiske praksis?

# Problemstilling

Jeg vil diskutere og presentere *devising theatre* med utgangspunkt i en tid, hvor aktørene ønsket å utfordre måten teater var organisert og skapt på. Aktørene innen *devising theatre* ønsket å realisere demokratiske og egalitære prinsipper i sine prosesser. I oppgaven ønsker jeg å se på utviklingen av *devising theatre* i Storbritannia, med hovedvekt på engelske teatergrupper. Jeg ønsker å se på teatergruppene estetiske praksis opp mot kulturpolitiske bestemmelser i et historisk spenn fra 1945 til 2010. På samme måte som når aktørene innen *devising theatre* ønsker å påvirke teateret og samfunnet rundt seg gjennom teater, ønsker jeg å se hvordan aktørene selv har blitt påvirket av kulturpolitiske bestemmelser. Spørsmålet er om *devising theatre* har måttet endre kurs eller modere sine demokratiske og egalitære prinsipper på grunn av skiftende politisk forhold? Hvilken innvirkning har overgangen fra etterkrigstidens konsensuspolitikk til 1980 -tallet neoliberalismen hatt på den estetiske praksisen til teatergruppene som arbeidet innen *devising theatre*? Hvordan har aktørene innen *devising theatre* organisert seg for å kjempe imot sensurlovgivningen og mangelfull støtte fra the Arts Council? Jeg ønsker å se på vilkårene for dagens teatergrupper ved hjelp av to samtidige teatergrupper, Forced Entertainment og Big Brum. Jeg ønsker å gå nærmere inn på deres forestillinger: *On the Thousand Night* og *Separation Wall*, som begge er skapt ut av en *devising theatre* prosess, som eksempler på deres arbeidsmetoder og estetiske praksis.

Jeg vil se på Forced Entertainment og Big Brums erfaringer og handlingsrom i et historisk lys ved hjelp av Antonio Gramsci sitt begrep om kulturelt hegemoni og Paulo Freires begreper om pedagogikk for frigjøring.

Gjennom de utvalgte eksemplene ønsker jeg å diskutere om *devising theatre* i dag anvender prinsipper om anti-hierarkisk og egalitært teater på samme måte som på 1960-70 -tallet, da *devising theatre* oppstod som kunstideologi innen den motkulturelle bevegelsen.

## 1.2 Opprinnelsen til Devising Theatre

*Devising theatre* er et begrep for teater som skapes i en kollektiv prosess mellom skuespillere, regissør, kunstnere, og teknikere. *Devising theatre* kan sees i sammenheng med en større ideologisk og motkulturell bevegelse i Vest Europa og Nord Amerika. Selv om *devising*



*theatre* har en bestemt historikk og tradisjon i Storbritannia, så er ikke teatermetodikken som sådan begrenset til Storbritannia, lignende konsept har oppstått blant annet i Norden, på kontinental Europa og i Nord Amerika; med gruppeteatrene i Norden, og med begreper som kollektiv og laboratorieteater på kontinentet og ”process drama” i Nord Amerika.

Deirdre Heddon og Jane Milling skriver i *Devising performance, a critical history*, at *devising* oppstod på 1950- og 1960 -tallet med teatergrupper som ønsket å bryte med hierarkiene som var skapt innenfor institusjonsteatrene i Storbritannia. Seinere spredte begrepet *devising theatre* seg også til andre engelskspråklige land som USA og Australia. Det har vært mange land i Europa som har utviklet tilsvarende teaterprosesser til *devising theatre*, men da under andre navn som, prosessteater, kollektivt-teater eller gruppeteater. Heddon og Milling skriver om teatergruppene The Living Theatre, The Open Theatre, og The Performance Group fra USA, og teatergrupper fra Europa som var under ledelse av Jerzy Grotowski, Ariane Mnouchkine, Euginio Barba, Joan Littlewood og som pionerer innenfor kollektivt skapt teater. (Heddon og Milling, 2006) I en nordisk frigruppetradisjon er ikke anglismen *devising theatre* brukt, men har tilsvarende blitt referert til begreper som improvisasjons teater, mens innenfor det pedagogiske teaterfeltet brukes termen ”fra ide til forestilling”, og innen det frie sceniske feltet brukes gjerne terminologien; visuell eller likestilt dramaturgi. (Johnsen, 1991:245)

Jeg legger til grunn Heddon og Millings definisjon på *devising theatre*, som teater skapt av en gruppe hvor arbeidet ender opp i en forestilling (Heddon og Milling, 2006:4). Ellers kan begrepet lett favne et stort felt av både *performance art*<sup>1</sup> og workshopbasert terapeutisk drama. I denne oppgaven er jeg mest interessert i å se på de teatergrupper innenfor det profesjonelle feltet som ser det som sitt mål å skape et sluttprodukt etter endt prosess. Med denne begrensningen innenfor feltet er det lettere å sammenligne *devising theatre* gruppene med det jeg skisserer opp som motparten til *devising theatre*, nemlig manusbasert teater, eller institusjonelt teater.

---

<sup>1</sup> Performance Art eller Live Art kan ha elementer av teater i seg, men er en kunstform som stort sett tar utgangspunkt i å levende-gjøre visuell kunst, som i ”action painting”, eller annen kroppsbasert performance, som oftest har det et installasjonspreg på visningen.

En fellesnevner for *devising theatre*- metodikken ifølge Heddon og Milling, er dens utgangspunkt i en kunstideologi som sprang ut fra motkultur- og alternativ teaterbevegelsen i Storbritannia på 1960 og 1970-tallet. Innenfor den alternative teaterbevegelsen var det mange ulike uttrykk og mål som ble formulert. Alt fra pedagogisk og ”community theatre”, til det direkte agiterende hos de politiske teatergruppene og det eksperimentelle i de avantgardistiske teatergruppene. Dette vil jeg utdype mer i kapittelet om *devising theatre* sin historikk. I den grad en kan si at *devising theatre* har en estetikk så kan en se en fellesnevner innenfor enkelte performance teatergrupper, som Wooster Group og Station House Opera, som siden 1970 -tallet ønsket å bryte med ”tekstens hegemoni” innenfor teater og la større vekt på visuelle elementer i forestillingene sine. Denne estetikken har dramaturgisk sett blitt beskrevet som visual performance og visuell dramaturgi (Arntzen, 1990), og som er inkludert i Hans-Thies Lehmann begreper om postdramatisk teater.(Lehmann, 2006) Forskjellen på begrepet *devising theatre* og visuell dramaturgi er at de sistnevnte begrepene i mindre grad sier noe om produksjonsprosessen (Arntzen, 1991) mens *devising theatre* er rettet mer mot produksjonsprosessen til en forestilling forteller visuelle dramaturgi mer om vektlegging av visuelle elementer eller likestilling av det visuelle, teksten og bevegelse i teaterrommet. Begrepet *devising theatre* derimot henviser til prosessen skapt av et kollektiv. Selv om både Milling, Heddon og Oddey sier at det ikke er en måte som er den rette måten å ”deviser” på, så skriver allikevel Oddey om metodologi innenfor *devising theatre* som en anti-metodologi, da den står i kontrast til den tradisjonelle innøvningsmetoden som institusjonsteatrene bruker. Mens Oddey omtaler *devising theatre* som en anti-metologi, så skriver Heddon og Milling i *Devising Performances a Critical History*, om det problematiske ved å kalle *devising* en metode. Problemet med å skrive om *devising theatre* er at det ikke er håndfast men en prosess som er ulik for de ulike teatergruppene, ut ifra tiden og stedet gruppene befinner seg i. Dette gjør det vanskelig å definere *devising theatre* som kun en metode, at en må heller se det som et sett av metoder:

Even those groups who have existed for many years, such as the Peoples Show, deny any set model of devising, instead working with different processes appropriate to different contexts and to different collaborations. (Heddon og Milling, 2006:78)

Problemstillingen om at *devising theatre* ikke er en, men flere metoder, vil jeg utdype i oppgaven. Jeg vil se på kjennetegn som går igjen i flere *devising theatre* prosesser, og samtidig ta høyde for at det ikke går an å generalisere *devising theatre*, da hver teatergruppe

har forskjellige historiske, kunstneriske og økonomiske forutsetninger som gjør at deres prosesser og metoder er ulike. Da de teatergruppene som benytter seg av *devising theatre* har så ulik estetikk så kan ikke denne teatermetodikken alene betegnes av resultatet på scenen. Oddey skriver følgende om bredden av grupper som bruker *devising* for å produsere teater:

”Contemporary British devised theatre practice embraces a broad diversification of professional companies. (hennes eksempler er : the People Show, Trestle Theatre, Belgrade TiE Company, Red Ladder, and Welfare State International) all of whose artistic, educational, or political intentions initiate, shape, and realise the making of very different kinds of theatre products.” (Oddey, 1994:1)

Jeg vil derfor presisere at jeg ser på *devising theatre* som et prosessorientert begrep, mer enn et estetisk teaterbegrep. Det handler om prosesser i teaterproduksjon og om hvordan teatergrupper gjennom de siste 40 årene har utviklet disse teaterprosessene.

## Del 2: Metode

### 2.1 Den metodiske innfallsvinkelen til oppgaven

Innen teatervitenskapelig forskning har det inntil nylig vært vanlig å skille mellom det estetiske og det kulturpolitiske feltet. I nyere tid har det utkommet to avhandlinger som ser på hvordan kulturpolitikk og teaterestetikk påvirker hverandre. Hallfrid Velure ser på koblingen mellom estetikk og scenekunstpolitikk i Norge, i hennes hovedoppgave fra 2006, (Velure, 2006), mens Rikard Hoogland ser på hvordan politiske beslutninger i Sverige var med på å ”temme” fritheater-bevegelsen på 1970-tallet i sin doktorgardsavhandling: *Spelet om Teaterpolitiken*. (Hoogland, 2005) Begge avhandlingene er kritisk til en ensidig støtte til institusjonsteatrene og deres ”taldramatik” som Hoogland kaller den klassiske dramatikken for. Der Velure holder seg til å peke ut forskjeller i politikken som føres hen imot institusjonsteatrene kontra det frie feltet, hevder Hoogland at svenske politikere og byråkrater fysisk hindret og ønsket å ”temme” det frie feltet. (Hoogland, 2005:298) Hooglands avhandling har en klar politisk ideologisk kritikk, hvor Velure holder seg til det mer observerende planet. Denne forskjellen gjenspeiles også i valg av metode, hvor Velure benytter seg av postmodernistisk kunstteori, med Svein Bjørkås bok *Kvalitetsparadokset* som sentralt referansepunkt, (Velure, 2006:12) benytter Hoogland seg av mer politisk-ideologisk referanselitteratur hvor Anthony Giddens og Pierre Bourdieus teorier er sentrale. Hoogland bruker Giddens teorier om struktur og modernitet som analyseverktøy for å forstå kulturpolitikken (Hoogland, 2005:18), og Bourdieu for å se på hvordan ulike aktører erverver seg makt innen kulturfeltet. (Hoogland, 2005:23)

I min oppgave har jeg en ulike innfallsvinkel fra Velure og Hoogland på koblingne mellom estetikk og politikk, hvor jeg benytter meg spesielt av Gramsci sine teorier for å analysere samfunnet og teater ut i fra et maktperspektiv. Jeg ønsker å se på aktører innen *devising theatre* og hvordan de har søkt å påvirke samfunnet gjennom sine produksjoner og produksjonsformer, og i likhet med Hoogland, ser jeg på hvordan myndigheter har forsøkt å ”temme” eller hindre det alternative teaterfeltet med særlig fokus på *devising theatre*, for så igjen se på hvordan teaterskaperne inne *devising theatre* feltet har søkt å overkomme disse hindrene.

I oppgaven har jeg valgt å legge vekt på det jeg ser som essensen i Antonio Gramsci sine teorier, begrepet om hegemoni, om historisme og hans metafilosofi. Jeg har både et historisk-estetisk og historisk-materialistisk perspektiv i oppgaven. Berøringspunktet mellom de to perspektivene ligger i der for teaterestetikken møter kulturpolitikken. Jeg tar utgangspunkt i kunstsynet skapt av de motkulturellebevegelsene på 1960 og 1970 -tallet, hvor teater ble sett på som en bidragsyter i samfunnsdebatten, og ved å sette marginaliserte og neglisjerte grupper (som svarte, kvinner, homofile, barn og unge og arbeiderklassen) på scenen, søkte teatergruppene gi de nevnte gruppene en stemme. I en forlengelse av begrepet om hegemoni, har Paulo Freire skrevet boken *Pedagogy of the Oppressed* (Freire, 2000), hvor han ser på hva som skal til for at undertrykte folk skal klare å se seg selv som undertrykt og klare å bryte undertrykkelsen. Mens Gramsci stadfester hvilke forhold som må til for at arbeiderklassen skal klare å skape hegemoni, så har Freire utviklet verktøy som kan benyttes i arbeidet med å skape et alternativt hegemoni. Jeg vil spesielt bruke Freire sine teorier inn mot arbeidet med Teater i Undervisningen (TiU) og *Big Brum*, da Freire har vært med på å påvirke mange radikale tenkere innen undervisningsfeltet. Mange innen Drama i Undervisningen (DiU) og innen TiU deler Freires syn på undervisning som en dialog kontra undervisning som en arkivering av kunnskap (banking concept of education) (Freire, 2000:72).

Antonio Gramscis teorier og kritisk teori benyttes oftest innenfor samfunnsvitenskapelige fag som sosiologi, eller kulturvitenskap, og er sjeldnere brukt innen teatervitenskap. Men da teateret jeg studerer definerer seg så tydelig inn mot samfunnet, ser jeg det som viktig å se hvordan samfunnet påvirker *devising theatre*, og hvordan *devising theatre* ønsker å påvirke samfunnet. For å forstå denne motsetningen vil jeg sette *devising theatre* inn rammen av en samfunnsvitenskapelig metode, en metode som ser på sammenhengen mellom politisk styre og kulturelt hegemoni.

### **2.1.2 Antonio Gramsci**

A. Gramsci sine filosofiske studier kan sees som en videreføring av marxistisk teori, kritisk

teori og diskursteori. I likhet med samtidige teoretikere som György Lukács, Walter Benjamin og senere Theodor Adorno, har Gramsci bidratt til kritisk teori. Gramsci legger til grunn Karl Marx og Friedrich Engels sin forståelse av historien som en kamp om ressurser imellom ulike klasser.

Antonio Gramsci sine fragmenterte notater (skrevet under internering og fengselsopphold) er tolket på flere ulike måter, alt fra post-marxisme, dekonstruksjon og postmodernisme. Hans teorier og spesielt hans fengselsnotater har posthumt blitt benyttet til å utvikle marxistiske teorier for vesten. Dette kan sees som problematisk da Gramsci sine teorier har blitt tatt til inntekt for en tid og situasjon som var umulig å forutse i mellomkrigstidens Italia. (Adamson, 1980:3) Særlig på 1970 og 1980 -tallet har Gramsci sine teorier blitt benyttet innen kulturstudier, hvor hans teori om kulturelt hegemoni har blitt benyttet i samband med postmodernistisk teori, en kombinasjon som har blitt kritisert blant annet av David Harris i boken *From Class Struggle to the Politics of Pleasure*, som hevder at en ukritisk bruk av Gramsci teorier kan føre til en kulturel relativisme hvor alt i samfunnet har lik verdi, og hvor en løsriver kultur og meningsdanning helt fra basis. (Harris, 1992) Jeg har valgt i stor grad å bruke Ernesto Laclau og Chantal Mouffe sine tolkninger av Gramsci sine teorier, og spesielt deres videreutvikling av Gramscis teori rundt begrepet *hegemoni*. Diskursteori er i stor grad forankret innen språk og litteraturforskning, som hos Norman Fairclough som kun ser på diskurser i relasjon til språk og tekstlige materialer, mens ”Laclau og Mouffes diskursbegreb omfatter ikke bare sprog, men alle sociale fænomener.” (Winther Jørgensen og Phillips, 1999:44) Laclau og Mouffe ser på seg selv som post-marxister, marxismen er forankret i det at de ser på maktendenser som manifesterer seg i det sosiale rom. Der de skiller seg fra klassisk marxisme, er at de ikke skiller mellom basis og overbygning, men ser de to feltene som et stort felt hvor aktører innen både økonomi og kultur kan påvirke hverandre. Jeg ønsker å bruke den inngangen i min oppgave ved å benytte meg av ulike materialer både teaterfaglige og idehistoriske skrifter og tekstmateriale i tradisjonell forstand, som dokumenter publisert om britisk politisk forvaltningshistorie og kulturpolitikk, ulike artikler i teaterfaglige tidsskrifter, teaterkritikker, og teaterhistorisk litteratur, og et ikke tekstlig materiale som videomateriale fra forestillinger, og egne betraktninger fra forestillinger i tillegg til ulike samtaler jeg har hatt med aktørene/regissør fra teatergruppene Forced Entertainment og Big Brum.

### 2.1.3 Hegemoni

Antonio Gramsci har definerte hegemoni som “det kulturelle lederskap som utøves av en herskende klasse” (Gramsci og Lawner, 1975) Dette lederskapet kan utøves med eller uten trussel om maktbruk. En stat eller en gruppe innehar hegemoni om den kan diktere for eksempel handelsbetingelser til sin egen fordel, eller mer generelt hvis den kan påvirke kulturelle perspektiver og oppfatninger i samfunnet eller i verden slik at de favoriserer den dominante gruppen eller staten. Gramscis teorier om kulturelt hegemoni var skapt mellom 1. og 2. verdenskrig i respons til oppblomstringen av fascismen i Italia. Gramsci analyserte hvordan fascistene i Italia brukte kultur og omskrev historien for å sementere sin makt over befolkningen. Gjennom propagandafilmer med særlig fokus på Italias ”stolte” romerske fortid, søkte fascistene å ”naturlig gjøre” sitt styre. I Gramscis søken etter å snu fascistenes overherredømme og finne verktøy som kunne gi arbeiderklassen det politiske overtaket, ble utdanning og kultur en nøkkel.

Et stort dilemma for Gramsci var hvordan det var mulig å få til en maktovertakelse som ville gi som resultat et mer rettferdig samfunn i forhold til politiske innflytelse og materielle goder. Da det lett kan bli et nytt undertrykkende regime når arbeiderklassen tar over makten. Paulo Freire har særlig tatt tak i denne problematikken i sin bok *Pedagogy of the Oppressed*. Freire hevder at i et mester-slave forhold kan en ikke bli fri fra slaveriet om slaven overtar makten til sin tidligere mester. Slaven må ”fri” dem begge for å oppheve slaveriet. Som resultat av dette er det kun den som kjenner undertrykkelsen som kan være frigjøreren, da undertrykkere som søker å formilde det undertrykkende regimet uten å oppgi sin makt vil kun gi ”falsk velgjørenhet” eller veldedighet. En undertrykker vil alltid kunne trekke bort sin veldedighet, og dette gjøres hevder Freire med en gang det den minste trussel vises ovenfor kilden til undertrykkernes makt.(Freire, 2000:44) For å bryte elitens dominans mener Gramsci og Freire at det er viktig å gå inn og skape en alternativ utdanning som setter søkelys på elitens undertrykkelse av befolkningen. Ved utdanning og felles identitetsbygging gjennom kulturuttrykk kan makthavernes maktmisbruk avkles og de undertrykte klassene (om de defineres som arbeiderklasse, urbefolkning, kvinner, homofile og/eller etniske minoriteter) kan samle seg i en felles front for å overta makten, for så å gjennomføre en egalitær fordeling av denne makten.

Gramscis teorier ble kjent i Europa fra og med 1960 -tallet. Siden de nevnte teoriene sammenfalt både i tid og i mål med studentopprøret i 1968 og med den motkulturelle bevegelsen, ble teoriene om kulturelt hegemoni et populært teoretisk verktøy i det tidsrommet. Nettopp det faktum at Gramsci streber etter å skape et “arbeiderklassens-hegemoni” med et egalitært styre som resultat har gjort hans teorier populære innen den motkulturelle bevegelsen. I Storbritannia på 1960 og 1970-tallet søkte aktører innen den motkulturelle bevegelsen et alternativ til det teknokratiske og elitistiske britiske samfunnet, et samfunn tuftet på sosialistisk prinsipper, men som i motsetning til Sovjet og Cuba hadde et egalitært styre. De ønsket å oppnå en kulturell revolusjon ved å skape politisk og pedagogisk teater, og ved å desentralisere makten innen kultur og teaterproduksjon. Aktørene innen alternativt teater ønsket å bidra sammen med aktører innen andre kunst og kulturfelt ønsket å bidra til å skape et kulturelt hegemoni.

Britiske akademikere som har forsket på *thatcherisme*, på 1980 og 1990 -tallet har særlig benyttet Gramscis teorier rundt begrepet hegemoni for å forstå og beskrive og ikke minst finne resistens imot Thatcher og de neoliberales politiske ideologi. (Harris, 1992:30) Jeg vil se på utviklingen av *devising theatre* i relasjon til denne britiske akademiske retningen, hvor innføringen av *thatcherisme* fra 1979 og utover 1980 -tallet står som et vendepunkt.

Ved å bruke Gramscis teorier i relasjon til britisk alternativt teater og spesielt inn mot teaterskapere som bruker *devising theatre* vil jeg se på det alternative teateret som en del av den motkulturelle bevegelsen, som på 1970 -tallet ønsket å oppnå hegemoni innen den britisk kulturelle arena. Hvordan har så den neste politisk epoken i britisk historie, nemlig det konservative styret til Margaret Thatcher på 1980-tallet påvirket hvordan *devising theatre* bruker teater til å påvirke sin samtid? Både *Big Brum* og *Forced Entertainment* startet sitt virke på 1980-tallet. Hvordan har deres arbeid forandret seg fra da til nå? Og hvordan bruker de teater for å møte behovene i vårt samfunn i dag? Alison Oddey skrev boken *Devising Theatre, a Practical and Theoretical Handbook* i 1994, en tid hvor en kunne se effektene av Thatcher-regjeringens kulturpolitiske reformer. Hvilken betydning har denne boken hatt for *devising theatre* feltet? Er de kulturpolitiske forholdene annerledes i dag for teatergrupper som *Forced Entertainment* og *Big Brum*?



## 2.1.4 Politisk teater

Teater er en kunstform som i stor grad er sosial, da den involverer et direkte møte mellom aktørene og publikum. Mange aktører inne teater har benyttet teaterrommet til å ytre et politisk budskap. Det kan en se gjennom borgerskapets bruk av teateret og opprettelse av nasjonale teatre, det er også tydelig å se gjennom den britiske sensurlovgivningen som er datert tilbake til 1700 -tallet, hvor sensurlover ble innført for å forhindre at teateret skulle bli en politisk møteplass og talerør for liberale lovforslag. Kjente dramatikere som John Gay, som skrev *Beggars Opera* (1728), (stykket som Bertolt Brechts *En Tolvshillingsopera*, er basert på) brukte blant annet sin dramatikkk til å peke nese til tidens regjering og statsminister, Robert Walpole. (Shellard et al., 2004:2)

Kjente venstrepolitiske regissører som Erwin Piscator, Vsevolod Meyerholt og Bertolt Brecht søkte å bruke teateret som en igangsetter for politiske forandringer, de benyttet seg blant annet av dialog mellom regissør og skuespiller, med workshop-arbeid som metode for å skape politisk teater. (Brown, 2006:80,88-90) På 1970 -tallet tok kunstkollektivbevegelsen opp igjen denne teatertradisjonen, deres alternative produksjonsmetoder ble nå sett på som en politisk handling i seg selv, hvor de opponerte mot hierarkiene i de institusjonelle teatrene ved å innføre flat struktur i sine teatergrupper, med rullering av ulike arbeidsoppgavene. Utover 1980 og 1990 -tallet kan en se en endring innen *devising theatre*, i at de kollektive arbeidsprosessene gikk fra å være en metode til å bli en estetikk, og med den dreiningen vil flere som Alison Oddey hevde at teater som et politisk talerør ble mindre fremtredende innen *devising theatre*. (Oddey, 1994:9) Mens andre igjen vil hevde at den nye estetikken er et politisk standpunkt i seg selv. (Arts Council, 2010:13)

Selv om flere venstrepolitiske dramatikere (som sprang ut fra den motkulturelle bevegelsen) fikk innpass ved de institusjonelle teatrene, som National Theatre og Royal Court m.fl. ble det liten endring i institusjonsteatrenes hierarkiske arbeidsdeling av den grunn. Selv om regissører som William Gaskill forsøkte å innføre egalitære prinsipper ved institusjonsteatrene, så er i stor grad teaterinstitusjonene fremdeles preget av skarpe skiller innad, hvor skuespillere og teknisk personell (lys/lyd teknikere og scenografi-arbeidere) som oftest har svært liten innflytelse på det verket de er med å sette opp. Et eksempel på dette er Howard Brentons verk: *Romans in Britain*, som ble oppført ved National Theatre i 1980, stykket brukte romernes invasjon av England og Wales som en metafor til britenes invasjon av Irland. På tross av det kontroversielle innholdet i stykket, og Brentons marxistiske

sympatier, ble dramatikken produsert på tradisjonelt vis, hvor regissøren Michael Bogdanov hadde kunstnerisk kontroll over alt fra, casting av skuespillere, til tolkning av manus og scenografi. Kun teatersjefen, Peter Hall, stod over Bogdanov. Eksempler som dette med oppførelsen av Howard Brentons dramatikkk innen et hierarkisk teater gjør at aktører som Robin Arthur i *Forced Entertainment*, skiller mellom teater med politisk budskap produsert innen institusjonelle teatre og teater som er politisk i kraft av sine egalitære arbeidsprosesser. Både *Big Brum* og *Forced Entertainment* tar opp denne problematikken ved spørsmål om deres teater er politisk. I oppgaven vil jeg se på årsakene til at dette skillet oppstod inne politisk teater i Storbritannia, og hvordan det politiske budskapet i *devising theatre* har utviklet seg fra 1970 -tallet til 2000 -tallet.

## Del 3: Historikk

Det er vanskelig å stadfeste nøyaktig når *devising theatre* oppstod i Storbritannia, da det har vært flere teatergrupper som har eksperimentert med å skape teater gjennom prosess og improvisasjon uten å kalle dette for *devising theatre*, f.eks. Joan Littlewoods *Theatre Workshop* som ble dannet i 1945. Joan Littlewood skriver om hvordan *Theatre Workshop* arbeidet med forestillingen:

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)

Problemet ligger i at en ikke uten videre kan kalle Theatre Workshop sin arbeidsprosess *devising theatre*, da de selv ikke definerte sitt arbeid som *devising theatre*. Alison Oddey definerer starten på *devising theatre* med kollektivteatrene på 1970-tallet.

A central reason for the large numbers of companies devising theatre in the 1970s was the strong desire to work in an artistically democratic way. The 'collective' grew out of a socio-political climate that emphasised democracy, so that many groups were interested in breaking down patriarchal and hierarchical divisions of the traditional theatre company. (Oddey, 1994:2)

Som Oddey sier, sprang *devising theatre* ut fra kunstkollektivbevegelsens ønske om å skape kunst på en alternativ måte. Mange nye og eksperimentelle teaterformer oppstod, som fysisk teater og performanceteater som så på seg selv som et alternativ til det tekstbaserte teateret. Det kan se ut som at *devising theatre* begrepet ble utviklet ut fra denne bevisstheten.

Oddey legger til grunn at *devising* ikke bare er en produksjons metode, men ble utviklet på 1970 -tallet ut fra bevisstheten om å ville skape et mer "demokratisk" teater, et kunstsyn som ønsket å bruke teater som redskap for å forandre samfunnet, hvor teater blir et verktøy for å skape kulturelt hegemoni. Teaterarbeiderne så på sitt arbeid som politisk, og av den grunn vil jeg i oppgaven ha et særlig fokus på politisk teater.

I teaterkollektivene ble det gjennomført flat struktur og rullering av oppgaver som regi, manusskriving, sceneteknikk og scenografibyggning, styring av teknikk. Grupper som *Welfare*

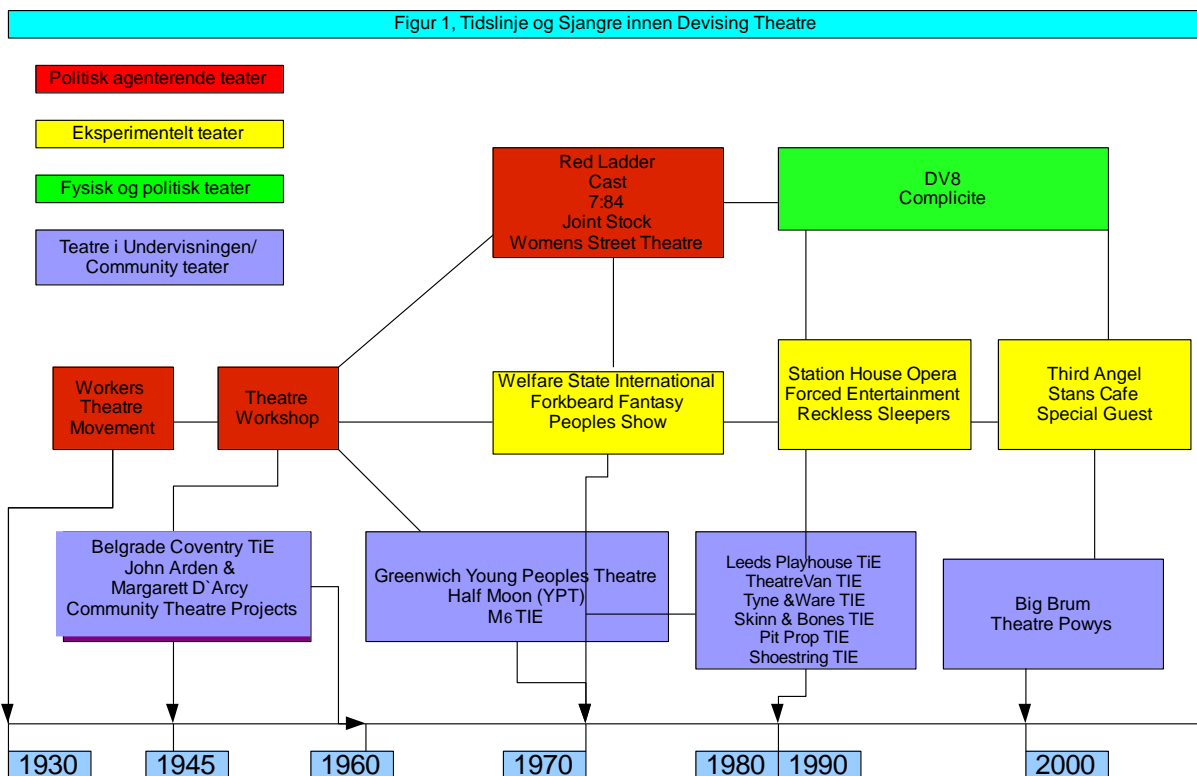
*State International*<sup>2</sup> ønsket med denne praksisen å bryte med hierarkiene med teatersjef, dramatiker, scenograf, koreograf osv, som fantes i ved institusjonsteatrene. En kan se at *Theatre Workshop* var en av kildene til *devising theatre*, da det var en fritheatergruppe, som ønsket at produksjonsprosessen i teatergruppen skulle foregå på et mer demokratisk vis, ved at de produserte forestillinger som et kollektiv. Dette behovet for å skape teater i lag kan sies å komme fra et opprør mot teaterstilen ved institusjonsteatrene i Storbritannia. Men ikke nødvendigvis et opprør mot det tradisjonelle oppsettet av et dramatisk verk, som også kalles "the well made play" på engelsk. Joan Littlewood var inspirert av Stanislavskijs rolleinnstudering ved hjelp av improvisasjon, men de fleste av *Theatre Workshop* sine produksjoner var allikevel tekstbasert. Den eneste produksjonen som kan sies å være helt "devised" var *Ai, for en Artig Krig! (Oh, What a Lovely War!)* fra 1963. Begrepet *devising theatre* kan sies å være flytende, som begrepet *performance teater*. Først når utøverne bevisst bruker benevnelsen, kan en si at en bevegelse eller kunstform har det spesifikke navnet. Derfor vil jeg skille mellom dagens utøvere som er seg selv bevisst begrepet *devising theatre* og de historiske eksempler som har vært kilder til dagens praksis innen *devising theatre*.

Nedenunder har jeg laget en tidslinje som viser utviklingen av *devising theatre* innen britisk alternativt teater. Her har jeg skilt mellom ulike teatersjangre som, politisk agiterende teater, eksperimentelt teater, fysisk og politisk teater, og teater-i-undervisningen/community theatre.

Fysisk teater har jeg valgt å fokusere mindre på, da det ikke direkte berører mine hoved eksempler, Forced Entertainment og Big Brum, som kan kategoriseres som eksperimentelt teater og teater-i-undervisningen. Mens politisk agiterende teater har stor betydning for oppstarten av *devising theatre*, særlig for Theatre Workshop.

---

<sup>2</sup> By the early 1980s Welfare State International's work was a predicament on an iconoclastic radical ideology, shaped by a deep opposition to the over-production and consumerism of the developed countries. At the root the ideology rested sympathy for the underdog, inspired by primitive socialism- a collective, egalitarian utopianism that was not afraid to make grand, even visionary, claims of the healing power of creativity and the place of 'poetry' in healthy culture. Fox, John (1987) *Background Paper - How, When and Why Welfare State International is working in Barrow-in-Furness*, Ulvestone: Welfare State International.



## 3.1 Britisk teater 1945-1968 - Nye impulser, ny dramatik

### 3.1.1 Politisk kontekst

I denne perioden var britisk politikk preget av konsensus, sosialdemokrati og teknokratisk styre. Etter 2. verdenskrig var det en enighet fra begge leire, de konservative og arbeiderpartiet om at staten måtte bli mer deltagende i samfunnet. Dennis Kavanagh og Peter Morris skriver i *Consensus Politics From Atlee to Major* at det var fire områder i britisk politikk det var konsensus om mellom 1945 til 1975: blandingsøkonomi, full sysselsetting, forsoning med fagforeningene, velferd og Nato samarbeid. (Kavanagh og Morris, 1994:5-6) Det var viktig for regjeringene uansett farge å skape stabilitet. Ved at den britiske stat tok over private bedrifter og etablerte nye nasjonale bedrifter så kunne staten være med på å rette opp feilene som ble skapt av det usikre kapitalistiske markedet, og på den måten å unngå at 1930-tallets depresjon ble gjentatt. Full sysselsetting var også viktig for å dekke kostnadene til velferdsstaten. Velferdsstaten var også brukt som et middel for å mildne kravene til

fagforeningene om økt lønn, og dermed kunne lønningene holdes nede. Det ble utviklet en middelvei, verken kapitalisme eller planøkonomisk styre. Kavanagh og Morris skriver om denne tiden at: "It is fair to claim that many of the ruling ideas on which the consensus rested were elitist."(Kavanagh og Morris, 1994:6) De store reformatorene i britisk etterkrigspolitikk var John Maynard Keynes og William Henry Beveridge, begge var byråkrater og blir beskrevet som paternalister. De hadde stor tro på å styre landet gjennom en teknoktiske elite og at byråkratene i motsetning til politikerne kunne rette ut de skjevhetene som det kapitalistiske økonomiske systemet skapte, gjennom å skape universelle velferdsordninger. "They certainly did not wish for an anti-authoritarian egalitarianism to replace the existing power system."(Kavanagh og Morris, 1994) Disse velferdsordningene inkluderte ikke støtte til politisk rebelske teatergrupper som til *Theatre Workshop*, med deres tidlige kritiske teaterstykker på tema som den irske konflikten og atomvåpen. Med et klima hvor kommunister i fagforeninger og i Arbeiderpartiet ble ekskludert og svartelistet fra arbeidsplasser, ble Ewan McColl med hans tydelige kommunistiske sympatier og anarkisten Joan LittleWood sett på som røde kluter som helst burde ties i hjel. I hvertfall ikke få støtte av det britiske kulturrådet, til tross for *Theatre Workshop's* gode anmeldelser og internasjonale priser.

### **3.1.2 Alternativer til the "well-made play"**

Det meste av Britisk teater i perioden 1945 til 1968 er preget av skrevet dramatik. Det er først etter 1968 at det blir et større fokus på det fysiske uttrykket på scenen, kanskje med ett unntak, teatergruppen *Theatre Workshop*. Perioden starter med det som blir betegnet som en "tørkeperiode" (i årene fra 1945 til ca. 1955), som i stor grad skyldtes Storbritannias isolasjon fra kontinental Europa og USA, som var i fred med å utvikle spennende og nye retninger innenfor teater med inspirasjon fra Brecht og Stanislavskis "the method". Den britiske isolasjonen skyldtes i stor grad svak økonomi i de første årene etter 2. verdenskrig, som var et resultat av den store materielle skaden Tyskland hadde påført Storbritannia under krigen. Dominic Shellard, beskriver denne tørketiden i boken "British Theatre Since the War" ved hjelp av Kenneth Tynan. Tynan var teaterkritiker i "The Observer" som var frustrert over oppsetningene ved de etablerte teatrene i Storbritannia tidlig på 1950-tallet. Han mente at de fleste oppsetningene kun var reproduksjoner av Shakespeare, og at teatrene hadde et oppheng

på H. M Tennent sin teaterstil (som var en teatersjef for flere "West End"-teatre før 2.verdenskrig). Men mest av alt var Tynan frustrert over at de fleste oppsetningene bedrev en "avoidance of matters political." (Shellard, 1999:34)

"Tørketiden" sluttet da en ny retning innenfor dramatikken så dagens lys fra midten av 1950-tallet. Denne retningen ble kalt "New Wave", og skaptes i kjølvannet av oppsetningen av John Osborne sitt stykke; "Look Back in Anger". "New Wave" dramatikken hadde et sterkt fokus på det som er blitt betegnet som "kitchen sink realism", en estetikk og form som skulle inspirere flere skuespill og filmer. Formen var banebrytende i britisk teater, på flere nivå. Rent språkmessig så brøt den nye formen med det tidligere *Standard Received Pronunciation*, som på norsk tilsvarer riksmål/bokmål, og benyttet seg av lokale dialekter. Også i valg av karakterer brøt "New Wave" med tidligere praksiser i britisk teater; historiene som ble fortalt dreide seg om ulike karakterer innenfor arbeiderklassen. Tidligere var det gjengs innenfor institusjonsteatrene å portrettere overklassen og middelklassen, med arbeiderklassen kun som bi-figurer som spilte roller som tjenerskap eller ble satt i rolle som "the villain" (som på norsk kan oversettes til "skurken"). Et annet særtrekk ved "New Wave" dramatikken var deres fokus på "angry young men", altså rebelsk ungdom. Dette rokket sterkt ved Storbritannias strenge samfunnsorden på 1950-tallet, hvor konsensus og konformitet i politikken og i hjemmet var den dominerende ideologien.

En annen retning innenfor dramatikken som slo rot i Storbritannia, var absurdismen. Harold Pinter og Tom Stoppard er dramatikere som representerer Storbritannia innenfor denne dramatiske sjangeren. Men også Eugene Ionesco og Samuel Beckett sine stykker ble tidlig satt opp i Storbritannia, dette på tross av den britiske sensurlovgivningen, som prøvde å stoppe Becketts *Waiting for Godot* ved den første oppsetningen i London i 1955. (Shellard, 1999:38). Med *The English Stage Company* ledet av George Devine, fikk ny dramatikkk gode kår. Devine klarte å bryte "West End" hegemoniet ved sitt teater, Royal Court, og i løpet av de 17 årene kompaniet eksisterte, 1956-73, ble det satt opp 273 skuespill, hvorav 221 var samtidsdramatikk. (Shellard, 1999:81) Shellard skriver videre, at utenom Devine, så var det bare Joan Littlewood fra *Theatre Workshop* som hadde en slik evne til å oppdage og oppfostre nye dramatikere, skuespillere og komponister. (Shellard, 1999:102) Forskjellen på de to er imidlertid at George Devine trodde på "the supremacy of the writer" (Shellard, 1999:49) mens

Littlewood arbeidet i et kollektiv med sine skuespillere (og scenografer, sceneteknikere og musikere og ikke minst dramatikere) hvor det kollektive produktet og scenekunsten stod i sentrum. Her skiller Littlewood og *Theatre Workshop* seg fra de fleste teatrene i Storbritannia på 1950- og 1960-tallet.

### ***Theatre Workshop***

Theatre Workshop ble stiftet av Joan Littlewood og Ewan MacColl umiddelbart etter den andre verdenskrig. De to initiativtakerne hadde et sterkt politisk engasjement og ønsket å bruke teateret som talerør for sitt budskap, de ønsket å skape en ny og slagkraftig teaterform som kunne nå ut til arbeiderklassen. Teaterformen skulle både være underholdende og estetisk vakker (Leach, 2006). Littlewood og MacColl hadde før krigen hatt ulike teaterprosjekter sammen, som blant annet *The Salford Group*, *Red Megaphones*, *Theatre of Action* og *Theatre Union*. Dette var uttalt revolusjonært og venstrepolitiskteater, som på 1930-tallet var tilknyttet den politiske amatørteaterbevegelsen, *Workers Theatre Movement (WTM)*, i Storbritannia. Gruppene under *WTM*-paraplyen spesialiserte seg på politisk gateteater, med små korte politisk agiterende scener og tablå som ble vist under demonstrasjoner, streiker og politiske møter. Teatergruppene i *WTM* var inspirert av tilsvarende teatergrupper i den tyske Weimarrepublikken med *Blå Skjortene*, og i Sovjetunionen med teaterbevegelsen; *De levende nyhetene*, som tilsvarende hadde slått rot i USA under betegnelsen *Living Newspaper*. Littlewood og MacColl tok med seg agit-prop teaterformen videre inn i Theatre Workshop, men ønsket å videreutvikle den. Særlig Ewan MacColl var inspirert av filmmakeren Sergei Eisensteins montasjeprinsipper, og prøvde å overføre dem til teateret. Både MacColl og Littlewood hadde deltatt i en produksjon av Ernst Tollers, *Draw the Fires* i 1935, og kom i denne produksjonen i direkte kontakt med en til da svært lite brukt teatersjanger i Storbritannia, nemlig ekspresjonismen. Denne i hovedsakelige tyske teatersjangeren som sentrerer rundt tema, heller enn et helhetlig narrativ, som ønsket å formidle indre følelser heller enn realistiske situasjoner, passet bedre til MacColls og Littlewoods ønsker om et revolusjonært teater. (Warden, 2007)



Selv om Brecht hadde kombinert Eisensteins montasje og Tollers ekspresjonisme/anti-lineære narrativ i sitt teater før ut for opprettelsen av *Theatre Workshop*, var det lite kunnskap om Brecht i Storbritannia før 1950. (Shellard, 1999:113) MacColl og Littlewood hadde trålt gjennom det lokale biblioteket i Manchester for all teaterlitteratur de kunne finne, og hadde lest seg opp på Brecht, men hadde ikke før 1956, da *Berliner Ensemble* kom til London, sett en Brecht-produksjon. Selv om *Theatre Workshop* kan sies å være inspirert av Brecht sine teaterprinsipper, så utførte teatergruppen teknikkene på sin egenkomponerte måte. De hadde laget sin egen spillestil ved hjelp av montasje, ekspresjonistisk teater, dokumentar-teater, sang, dans (Laban teknikk), akrobatikk, og en tidlig form for multimediateknikk. Teatergruppen var også inspirert av eldre folkelige teaterformer som Mummings Plays, Pierrot Show og Music Hall. Dominic Shellard skriver følgende om arven etter *Theatre Workshop*:

The technique of these documentaries (red: dokumentar teater som sjanger) , short naturalistic scenes, company teamwork , and avoidance of central `heroes`, ballads, songs and music derived (...) from the plays staged at Joan Littlewood`s Theatre Workshop, particularly in the years from 1955 to 1961. This genre, which became particularly popular in the late 1960s, remains Littlewood`s great contribution to British theatre. (Shellard, 1999:103)

I starten var det Ewan MacColl som skrev de fleste av skuespillene som gruppen fremførte. (*Uranium 235, The Other Animals og Landscapes with Chimneys*). MacColl hadde sin egen skrivestil som seinere skulle bli *Theatre Workshops* varemerke og det som har gjort teatergruppen til en kilde for den seinere teaterformen, *devising theatre*: en “klipp og lim”-metode, hvor MacColl kom med fragmenter og skisser som skuespillerne ved hjelp av Joan Littlewoods regi improviserte over. MacColl tok så med seg innspillene fra teatergruppen og korrigerste manuset. MacColl ble sjelden helt ferdig med et manus, han kunne gå tilbake til tidligere manuskript og skrive om deler, flere år seinere for at de skulle passe inn med tiden og nye skuespillere i kompaniet. Denne arbeidsmetoden gjorde at skuespillerne i *Theatre Workshop* i mye større grad fikk delta i den kunstneriske prosessen enn noen av sine samtidige medsøstre og brødre ved andre britiske teatre.

Den mest kjente produksjonen til *Theatre Workshop* er imidlertid *Oh What a Lovely War* som var et samarbeidsprosjekt av hele teatergruppen, uten en fast dramatiker. Forestillingen som ble spilt i 1963 kom til på bakgrunn av at militærrapportene fra første verdenskrig nylig hadde

blitt frigitt. Disse rapportene gav et innblikk i en kynisk krigspolitikk, hvor unge arbeiderklasse men hadde måttet bøyte sine liv for at det britiske imperiet skulle bestå. Det var ikke "The Great and Just War", men en imperialistisk og urettferdig krig. I denne forestillingen vekslet spillet mellom direkte tale til publikum, dans, sang, tablåer og tidlig multimedia, hvor det ble vist film og bildeprosjeksjoner på lerret bak skuespillerne. Deirdre Heddon og Jane Milling skriver om Littlewoods workshopmetoder i *Devising performance, a critical history*. Der nevner den unike prosessen med å sette opp *Oh What a Lovely War*, et stykke som beskrives som dokumentarteater. I prosessen la Littlewood stor vekt på at alle i teatergruppen skulle delta i arbeidet med å samle inn materiale, og at det i fellesskap skulle arbeides med ideer til iscenesettelse, sanger og scenografi. (Heddon og Milling, 2006:33) Dominic Shellard har sett på hvordan arbeidsmetoden skapte et arbeidsmiljø som syntes på scenen gjennom et godt ensemblespill. "This company of equals produced an astonishing range of new actors [...] but they also expressed a team comradeship which came over to the audience with a boisterous friendliness." (Shellard, 1999:100-101) Dette ensemblespillet inkluderte, som tidligere nevnt, også avansert teknikk og multimedia, noe som lot seg gjøre da også teknikere og scenearbeidere ble innlemmet i arbeidsprosessen på et tidlig tidspunkt.

Til tross for at *Oh What a Lovely War* var *Theatre Workshop's* mest vellykkede produksjon, forlot først Ewan MacColl, og etter 1963 Joan Littlewood, teatergruppen. Det var både de store økonomiske problemene til teatergruppen samt uenigheter om politiske linjer som fikk dem til å forlate prosjektet. På 1960-tallet planla Joan Littlewood et "Fun Palace" som skulle være et 'gateuniversitet', en plass som kunne ha cross-over aktiviteter mellom utdanning, naturvitenskap og kulturelle aktiviteter. Dette skulle være en plass hvor arbeiderklassen kunne delta i aktiviteter og lære ny kunnskap som teateret alene ikke kunne formidle. Dessverre fikk ikke Littlewood et lokale til å huse dette prosjektet, og måtte av økonomiske grunner skrinlegge hele prosjektet. En annen som hadde en lignende ide var Arnold Wesker. Han startet *Centre 42* etter inspirasjon fra "Resolusjon 42", som var et vedtak fattet på årsmøtet i hovedsammenslutningen av britiske fagforeninger (The Union Congress (TUC)) i 1960. Vedtaket omhandlet fagforeningsstøtte til regional arbeiderklassekultur. *Centre 42* fikk sin lokalitet i "The Round House" i Camden Town, i 1961. Mellom 1961 og 1970 huset senteret flere teaterfestivaler og konserter. *Centre 42* hadde som formål å huse: "participative, politically committed theatre that reached beyond large, static institutions" (Shellard, 1999:129). "The Round House" kom også til å huse tidskriftet "International Times", som

sammen med *Time Out* ble viktige pågangsdrivere for alternativ kultur. Men *Centre 42* ble en kortvarig affære, og senteret slet tidlig med å få nok driftsmidler til å drive.

Selv om Littlewood og Wesker ikke klarte å realisere sine drømmer, så har deres arbeid, og spesielt kanskje *Theatre Workshop*, vært til stor inspirasjon for den neste generasjonen med teaterarbeidere. Derek Paget skriver i “The Cambridge History of British Theatre”:

Although *Oh What a Lovely War* was Joan Littlewoods last major contribution to British theatre (red. 1963), it can be seen as a culmination of the Theatre Workshop project. It was a Trojan horse through which anti-naturalistic, political theatre gained a significant foothold in Britain. As radical politics found its voice (in what became known as `fringe` or `alternative` theatre) *Oh What a Lovely War* was often cited as an influence. (Kershaw, 2004:399-400)

*Theater Workshop* var fra etter krigen frem til tidlig 1960-tallet en ensom stemme i teaterverden, en stemme som ønsket å bruke teater som et verktøy for politisk forandring for å skape kulturelt hegemoni for arbeiderklassen. Teatergruppen som sprang ut fra 1930-tallets Workers Theatre Movement (WTM) knytter denne bevegelsen sammen med 1960- og 1970-tallets motkulturelle bevegelse, hvor agit prop og dokumentarteater igjen ble et populært verktøy for å skape samfunnsaktuelt teater. Det som gjør *Theatre Workshop* spesiell innen politisk teater er at de søkte å koble sammen deres politiske budskap med egalitære arbeidsmetoder innad i teatergruppen, og ble dermed en viktig kilde for teaterkollektivene på 1960-1970-tallet.

## **3.2 Kulturpolitikk, 1945-1968**

### **3.2.1 Den britiske sensurlovgivningen, Lord Chamberlain**

Lord Chamberlain var den politiske myndigheten som sensurerte britisk teater fra 1737 til 1968. Robert Leach skriver at sensurpolitikken trådte i kraft etter at flere teaterstykker på 1700-tallet hadde åpent kritisert den sittende regjeringen og spesielt statsministeren, Robert Walpole. John Gay sin *Beggars Opera* fra 1728, ble spesielt nevnt som et injurierende stykke (Leach, 2006:146). I *The Cambridge Illustrated History of British Theatre* skriver Simon

Trussler at vektingen av teatersensuren har forandret seg fra 1737 til 1968. Mens det på 1700-tallet var størst vekt på å sensurere bort politisk utfordrende teaterstykker, spesielt stykker som sjikanerte kongehuset, eller som nevnte revolusjon eller republikanisme, så ble det utover på 1800-tallet og frem til 1968 lagt mest vekt på seksuelle provokative stykker eller stykker som nevnte homofili (Trussler, 1994). ”The Licensing Act” av 1909 slo fast at et teaterstykke kunne få lisens til å spille hvis det ikke berørte en eller flere av de følgende punktene:

- a) To be indecent
  - b) To contain offensive personalities
  - c) To represent in an invidious manner a living person, or a person recently dead
  - d) To do violence to the sentiment of religious reverence
  - e) To be calculated to conduct crime og vice
  - f) To be calculated to impair friendly relations with a Foreign Power
  - g) To be calculated to cause a breach to the peace
- (Shellard, 1999:9)

Både Trussler og Shellard nevner at selv om Lord Chamberlain i etterkrigstiden nektet lisens til flest stykker med ”lav” seksualmoral, så var hovedoppgaven til Lord Chamberlain å overvåke teaterstykker for politisk kontroversielt stoff. Fraværet av politiske kontroversielle teaterstykker i etterkrigstiden kan lese som en utbredt praksis av selvsensur blant britiske dramatikere. (Shellard et al., 2004) Det var særlig økonomiske grunner som førte til den utbredte praksisen med selvsensur. Det var nemlig liten vits i gå gjennom prosessen med å søke til Lord Chamberlain om lisens for et teaterstykke som enten ville bli tatt av plakaten, eller i etterkant ville få dagbøter (om Lord Chamberlains menn oppdaget at teateret hadde unnlatt å søke om lisens). *Theatre Workshop* prøvde å omgå teatersensuren ved å endre manus etter at det var levert til lisensvurdering til Lord Chamberlain. Gruppen tøyde til stadighet grensen for hva som var politisk legitimt å sette opp på en scene, da de til stadighet endret sine tekster og improviserte nye scener. Denne praksisen ergret Lord Chamberlain, som sendte ut representanter på både prøver og forestillingene til *Theatre Workshop* for å passe på at de holdt seg til det manuset de hadde levert inn til lisensvurdering.

Sensurmyndighetene holdt et jerngrep om britisk teater frem til 1950-tallet. Et skifte skjedde utover 1960-tallet i lys av den gryende radikaliseringsen i Europa, særlig i forhold til sex og

seksualmoral. Andre faktum som spilte inn på oppmykingen av teatersensuren var den ulike sensurpraksisen for trykte materialer og teateroppsetninger. Storbritannia hadde fri presse og fri publikasjonsrett, såfremt det skriftlige materiale ikke skulle settes på en scene. Den ulike sensurpraksisen ble påpekt av flere teaterfolk, og brukt som argument for å fjerne teatersensuren.

[T]he era of quiet compliance with the whims of the censor on the part of the theatre sector was coming to an end, and as the 1960s began, there was a ever more vigorous questioning from playwrights and critics alike as to whether a system of censorship was compatible with a Western democracy. (Shellard et al., 2004:161)

Theatre Workshop var en av steinene som fikk lasset til å velte. I 1958 satte teatergruppen opp stykket *You Won't Always Be on Top*. Stykket var godkjent og hadde fått lisens, men tydeligvis var det enkelte publikummere som tok anstøt til stykkets innhold og hadde ”sladret” til Lord Chamberlain, for mot slutten av sesongen ble Joan Littlewood (og flere andre i teatergruppen) arrestert for å ha satt opp skuespillet. I følge Lord Chamberlain hadde skuespillet og flere sceneinstruksjonene i *You Won't Always Be on Top* fraveket fra det originale innleverte manuskriptet. Blant annet var det blitt utviklet en sekvens i skuespillet som etterlignet Sir Winston Churchill på en ufordelaktig måte, og dette var imot sensurlovgivningens punkt C; ”To represent in an invidious manner a living person, or a person recently dead” (Leach, 2006:148-149). Rettsaken som fulgte ble rene ”kjendis”-rettsaken, da flere kjente aktører i britisk teaterliv åpent støttet *Theatre Workshop*, blant annet George Bernard Shaw. På tross av at *Theatre Workshop* ble dømt og måtte betale bot og omkostninger, så klarte *Theatre Workshop* ved hjelp av sine støttespillere og advokater som hadde arbeidet gratis for teatergruppen, å senke boten til et minimum. Alt i alt så var det Lord Chamberlain som hadde fått den største skaden;

(...) after 1958 and at least partly because of the laughing-stock the office of censor had become as a result of Theatre Workshop's case, The Lord Chamberlain's office was doomed. Joan Littlewood proclaimed, not inaccurately, that `our victory was the first blow at the ancient institution of censorship.(Leach, 2006:150).

Noe av det viktigste som skjedde i kjølvannet av rettsaken mot *Theatre Workshop* var dannelsen av ”Censorship Reform Committee”, denne pressgruppen var viktig i kampen for å bli kvitt teatersensuren i Storbritannia. Da den formelle teatersensuren falt var det skapt et spillerom for å skape teater som tok opp kontroversielle temaer og hadde et uttalt politisk

innhold. Det er interessant å merke seg at i høringsrunden til ny teaterlov i 1967 så var det kun ”The Society of West End Managers” som var for teatersensuren. En kan si at de kommersielle teatrene på Londons vestkant profiterte på sensursystemet, da det kun var disse teatrene som hadde stor nok makt til å forhandle med Lord Chamberlain. Faktisk så hadde sensursystemet nærmest vært en garanti mot fornying av britisk teater, og dermed også en garanti mot konkurranse. Det hadde til da vært vanskelig for avantgarde og de politiske teatergruppene å få et fotfeste på grunn av den strenge teatersensuren. (Shellard et al., 2004:172)

### **3.4.2 The Arts Council 1945-1968**

The Arts Council sprang ut av en tidligere organisasjon som het Council for the Encouragement of Music and the Arts (CEMA), som så det som sin oppgave å opprettholde og fremme britisk kultur for å holde moralen oppe blant innbyggerne og de militære troppene under 2. verdenskrig. Organisasjonen var opprettet av Pilgrims Trust, som disponerte et fond gitt av den amerikanske filantropen Edward Harkness. Etter lovnad fra den britiske stat om å bevilget penger i tillegg til fondets innsats, ble CEMA opprettet i 1940 med følgende målsettinger:

- a) The preservation in wartime of the highest standards in the arts of music, drama and painting;
- b) The widespread provision of opportunities for hearing good music and the enjoyment of the arts generally for people, who on account of wartime conditions , have been cut off from these things;
- c) The encouragement of music-making and play-acting by the people themselves;
- d) Through the above activities, the rendering of indirect assistance to professional singers and players who maybe suffering from wartime lack of demand for their work. (White, 1975:25-26)

De ovennevnte målsettingene stod i skarp kontrast til den britiske kulturpolitikken før 2. verdenskrig. Eric W. White skriver om britisk kulturpolitikk før CEMA og the Arts Council som ”laissez faire”, at kunst og kultur var bedre dess mindre statlig styring og støtte den fikk. Kunstnerisk kvalitet handlet om hvorvidt kunstnerne klarte å overleve av kunsten sin ved hjelp av billettinntektene alene. (White, 1975:17) CEMA opprettet blant annet grupper med musikere og vokalister som ble kalt “the Travellers”, disse reiste rundt i store deler av

Storbritannia og spilte i svært mange ulike lokaler, alt fra kirker til fabrikk-kantiner og underjordiske bomberom. Økonomen John M. Keynes tok over som formann for CEMA i 1942, da hadde den britiske stat overtatt hele det økonomiske ansvaret for organisasjonen. Keynes var en visjonær mann, og ønsket å gjøre CEMA om til et mer permanent kulturråd: fra å være en turneorganisasjon for musikere og skuespillere som skulle oppmuntre et krigstraumatisert britisk folk, til et råd som på permanent basis, som skulle støtte kunst og kulturgrupper og kulturinstitusjoner i fredstid. Keynes satte ned en arbeidsgruppe som skulle utarbeide retningslinjene til det nye rådet, the *Arts Council of Great Britain (ACGB)*, som lød: ”(To) develop a greater knowledge, understanding and practice of the arts, and in particular to increase the accessibility of the arts to the public...”(White, 1975:58) Den britiske kulturpolitikken gikk fra en generell ”laissez faire”-holdning før krigen, til en aktiv bevilgende politikk etter krigen. Under den nye konsensuspolitikken, og med en oppbygging av velferdsstat på trappene, så den britiske stat det som sin oppgave å støtte kunst og kultur som hadde særlig nasjonal verdi. Lokale kommuner ble også oppfordret til å støtte kulturelle foretak. En holdningsendring hadde skjedd på få år, som *CEMA* hadde vært med å påvirke, med sitt velrenommerte kulturarbeid under krigen. I 1946 fikk Keynes gjennomført sin visjon for et britisk kulturråd, *CEMA* ble lagt ned og pengene ble overført til *ACGB*. Rådet ble opprettet med en egen statsråd som formann, og med faste årlige bevilgninger. Bortsett fra den oppnevnte statsråden, var rådet autonomt, og trengte ikke å svare for sine prioriteringer, da politikerne så det som viktig at kunsten skulle være fri fra politisk detaljstyring. Dette er et prinsipp som en kan se igjen i blant annet norsk kulturpolitikk. (Røyseng, 2007) Disse prinsippene i etterkrigstidens kulturpolitikk, med den aktivt bevilgende politikken fra statens side, sammen med en armlengdes avstand til programinnhold til teatrene, skapte en ambivalens som blir reflektert i en rapport fra den britiske i regjeringen (fra 1964) ”A Policy for the Arts: The First Steps”:

The relationship between artist and the State in a modern democratic community is not easily defined. No one would wish State patronage to dictate taste or in any way restrict the liberty of even the most unorthodox and experimental of artists. But if a high level of arts made more widely available, more generous and discriminating help is urgently needed, locally, regionally, and nationally. (White, 1975:72)

Mangelen på politisk styring av *ACGB* har ikke bare vært uproblematisk, mange har klaget på mangel på demokratisk kontroll av rådet. *ACGBs* autonome stilling fordrer at kunst er apolitisk, mens mange aktører, spesielt teaterarbeidere som var tilknyttet det som ble det

alternative teaterfeltet i Storbritannia, så på kunst som spesifikt politisk. For de alternative teatergruppene var det ikke vilkårlig hvem som satt i *ACGB*. Selv om alternativt teater fikk mer støtte på 1970-tallet enn i de foregående tiårene, så fikk de en betydelig mindre andel av ”kaken” enn institusjonsteatrene. (Itzin, 1980:153) *ACGB* så det som sin oppgave å støtte: ”theatre companies directly managed by the Council, and theatres and companies associated with the Council” (White, 1975:92) med denne rettesnoren og med deres autonome bevilgningsmakt kunne *ACGB* selv definere hvilket teater som var verdig deres støtte. I stor grad ble dette definert som teater som holdt i hevd den nasjonale dramatikken. På 1950-tallet betydde dette i stor grad reproduksjoner av Shakespeare. I denne tiden fikk flere regionale institusjonsteatre støtte fra rådet, enten til driften eller til å bygge teaterbygninger. De kommersielle ”West End”-teatrene i London var regnet som så innbringende at de ikke fikk støtte, med unntak av Tennant Productions Ltd, et ikke-kommersielt selskap som var drevet av den velkjente storeieren, David Tennant, som eide flere teatre i ”the West End”. Tennant Productions Ltd var et selskap som hadde klart å unngå å betale skatt på underholdning fordi den gav seg ut for å være utdanningsrelatert. Dette selskapet satte gjerne opp litt smalere dramatik, eller dramatik som kom fra USA, slik som *A Streetcar Named Desire* (1947). Mens mer eksperimentelle teatergrupper som *Theatre Workshop* ikke fikk støtte av *ACGB* før utpå 1960 -tallet, klarte Tennant Productions Ltd. å både unndra seg skatt og få statlig støtte allerede på 1950 -tallet. At en teatergruppe som *Theatre Workshop* klarte å overleve i 25 år uten offentlig støtte har mye med skuespillernes politiske overbevisning og deres offervilje for teateret, de hadde magre lønninger og måtte alle ta del i renhold, vedlikehold og produksjons oppgaver. Teateret, spesielt etter at de flyttet inn på Theatre Royal Stratford East, stod i alle år i fare for å stenge på grunn av store utestående regninger. *Theatre Workshop* var avhengig av at deres produksjoner fikk kommersiell suksess og kunne overflyttes til ”The West End” slik at teateret kunne få inn opphavsretts penger for å overleve. Problemet var imidlertid at denne kommersialiseringen gikk på tvers av teatergruppens, og spesielt Ewan MacColls, ideologiske overbevisninger. Mangel på støtte fra *the Arts Council* gjorde det derfor umulig for *Theatre Workshop* å overleve som et systemkritisk og alternativt teater i en tid hvor *the Arts Council* ikke anerkjente alternativt og politisk teater som støtteberettiget.



## 3.3 Britisk teater 1968-78 - friteater vs institusjon

### 3.3.1 Politisk kontekst - Motkulturbevegelsens oppstandelse

Storbritannia var et samfunn i vekst på 1960-tallet, noe som førte til økt satsning og på utdanning og velferd. Nå fikk også arbeiderklassens barn plass på universitetene og høyskolene i landet. Men institusjonene var ikke tilpasset arbeiderklassens barn, det var fremdeles en elitetankegang innenfor utdanningsinstitusjonene. I Paris i 1968 startet et studentopprør, et opprør som spredte seg til flere land. Nei-til-Atomvåpen bevegelsen var sterk, likeså var opposisjonen mot Vietnam-krigen. Nye teknologiske utviklinger gjorde at tv-apparatet ble vidt tilgjengelig, journalister fulgte tett på kamphandlingene og sendte hjem bildemateriale av de grusomme kamphandlinger i Vietnam. Denne nye tilgangen på informasjon var med på å øke motstanden mot krigen. Nå fikk vanlige mennesker i Vest-Europa og Nord-Amerika se at krigene ikke var like "ærefulle" som de amerikanske presidentene hevdet. I løpet av 1970-tallet eskalerte også kamp for en seksuell frigjøring og for kvinnefrigjøring, anti-rasisme og kamp for homofiles rettigheter. 1960 og 1970 tallet var en brytningstid hvor mange unge mennesker søkte å skape sine egne alternative levesett, fri fra foreldregenerasjonens tradisjoner og moral. De ulike kampene kom til syne gjennom mange ulike metoder og media, som i ettertid har blitt kalt den motkulturbevegelsen. Begrepet innebefatter innebefattet alternative levesett og politiske ideologier, fra marxisme til anarkisme og radikal feminisme, alternativ religion (ofte kalt "new-age"), antimilitarisme og dyp økologi. Denne bevegelsen utløste en enorm kreativitet, som gjerne kjennetegnes med "hippiekultur", rockemusikk, dop, fri seksualitet og uavhengighet til gamle tradisjoner.

Denne bevegelsen var et resultat av en radikaliserings i samfunnet. Det var mange som var lei av det teknokratiske styret på 1950 og 1960 -tallet, spesielt fagforeningene hadde sett seg lei på at konsensuspolitikk i relasjon til dem betydde lave lønninger. Fra slutten av 1960 -tallet hadde de to største fagforeningene i Storbritannia, "more assertive and leftwing leaderships." (Kavanagh og Morris, 1994:65) De hadde sett seg lei på at den da konservative regjeringen styrt av Edward Heath, blandet seg inn i fagforeningenes anliggender ved å ville innføre lover som begrenset deres makt. Da oljekrisen skapt av Saudi Arabias oljemonopol, og deres økning av olje prisen var et faktum, så kullminearbeiderne en mulighet til å øve politisk makt, og krevde lønnsøkning på over 20 % av lønnen deres. Dette var langt over den konservative

regjeringens tak på 8 %. Statsminister Heath nektet å gå med på kravet, noe som førte til en langvarig streik vinteren 1972, en streik som hadde stor innvirkning på det britiske samfunnet som i stor grad var drevet av kullkraft. Da Heath ikke ville vise seg svak og innfri kraven til kullminearbeiderne, ble det satt i verk 3 dagers arbeidsuke på grunn av strømmangelen i landet. I valget i 1974 tapte de konservative til arbeiderpartiet, som hadde gått i dialog med fagforeningene om en "Social Contract" som til da var det mest radikale og venstreorienterte manifestet som en arbeiderpartiregjering i Storbritannia hadde gått på valg på. På nettsiden *PermanentRevolution* beskrives radikaliseringslik,

In 1974 thousands of workers expected Labour to take at least the first steps towards socialism. The leader of the TGWU, Jack Jones talked of the arrival of a "new Jerusalem". The working class had just fought and won some of the most momentous battles since the 1920s. Labour's manifesto, the most left wing ever, pledged a fundamental and irreversible shift in of the balance of power and wealth in favour of working people and their families.(PermanentRevolution, 2008)

Denne seieren til kullminearbeiderne gjorde at det ble skapt en følelse av at det var mulig å få til et mer rettferdig og sosialistisk styre i Storbritannia. Imidlertid førte mangelen på politisk handlingskraft hos den nye arbeiderpartiregjeringen, en mindretallsregjering ledet av Harold Wilson, til stor skuffelse blant mange fagforeningsmedlemmer. Store deler av 1970-tallet var derfor preget av harde fronter, som kulminerte i en rekke streiker vinteren 1978-1979, også kalt "Winter of Discontent"<sup>3</sup> Disse trefningene skulle tilslutt bane vei for at de konservative igjen skulle vinne valget i 1979.

### **3.3.2 Friteater vs institusjon, britisk teater 1968-1979**

Innen det britiske teaterfeltet skjedde en eksplosiv utvikling innen alternativt og politisk teater. Mens *Theatre Workshop* nærmest hadde følt seg alene om å lage politisk teater de første tiårene etter 2. verdenskrig, så var det utover 1970-tallet flere som var villige til å ta over stafettpinnen. Cathrine Itzin beskriver i boken; *Stages in Revolution* (1980) at britisk

---

<sup>3</sup> "Winter of discontent" er et mediaskapt begrep, som er en omskriving av John Steinbecks roman tittel, "The Winter of Our Discontent" fra 1961. (Kavanagh and Morris, 1994:66)

teater på 1970- tallet var i en lignende situasjon som på 1930 -tallet, med Workers Theatre Movement. Agit-prop teater ble igjen spilt på gater og torg, ved ”the picket lines” av streikende arbeidere, eller på ”working mens socials”. (Itzin, 1980) Forskjellen mellom 1930 -tallet og 1970-tallet var at mens det på 1930-tallet for det meste var amatører som drev med politisk teater, så var det på 1970-tallet i større grad profesjonelle teaterarbeidere og dramatikere som så et behov for å skape politisk teater. (Itzin, 1980). Politisk bevisste kunstnere ønsket å skape en ny kultur som kunne være med å bidra til et bedre samfunn. Denne kulturelle bevegelsen som i stor grad var revolusjonær, enten fundert i sosialistiske eller anarkistiske miljøer, stod i skarp kontrast til den institusjonelle kunsten, en kunst som ønsket å opprettholde verdiene til middelklassen. Som Baz Kershaw skriver i *The Cambridge History of Theatre* så var de alternative teatergruppene,

Inspired by revolutionary fervour of the student, civil rights and anti-war movements, the theatre makers of the baby boom generation attacked the public sphere of culture as if it was a playground without rules. (Kershaw, 2004:357)

Den motkulturelle bevegelsen var ikke enhetlig, ulike aktører hadde sine egne oppfatninger av stil, meningsinnhold og strategi. Mens noen grupper som *CAST* og *Red Ladder* og seinere *7:84* var politisk agiterende, så fant andre teatergrupper innenfor bevegelsen andre politiske strategier, som de mange ”community arts” gruppene som dukket opp i løpet av 1970-tallet. Det var teatergrupper som definerte sitt budskap innenfor identitetspolitikk, som feminisme, svartes og homofiles rettigheter. Også innen disse grupperingene var det mange ulike strategier. Mens noen ønsket å arbeide med å utvikle ny dramatik skrevet av kvinner, som i *Women`s Company*, arbeidet andre på gaten for å få budskapet sitt frem til nye publikummere, som *Womens Street Theatre Group*. Teatergruppen ønsket å bryte med det mannsdominerte hierarkiet innenfor teatrene, og i opposisjon til denne arbeidsmetoden startet de teaterkollektiver og brukte allmøter, improvisasjon og *devising theatre* for å skape sine forestillinger. Egne teatergrupper for svarte oppstod i etterkant av de store raseopptøyene, i Nottinghill og Brixton i London, disse teatergruppene oppstod i takt med den politiske bevisstgjøringen, grupper som *Dark and Light Company*, *Black Theatre of Brixton* og *Tara Arts*. Innenfor homo-aktivistenes leir oppstod teatergruppen *Gay Sweatshop* som kjempet for å få homofile godtatt i samfunnet.

En teateraktivist som bidro sterkt til opprettelsen av identitetsbasert *community-theatre*, var Ed Berman, han stiftet en teaterplattform ved navn *Inter-Action*. Deres formål var på

anarkistisk vis å bidra til at lokalsamfunnet skulle få delta i et vidt spekter av kulturelle aktiviteter. Cathrine Itzin forteller at: ”The Black Theatre of Brixton, The Women`s Theatre Group and Gay Sweatshop were spawned from Inter-Action lunchtime seasons.”(Itzin, 1980:54) Mens de ulike identitets-politiske *community theatre*-gruppene i stor grad var konsentrert geografisk til London og til andre større byer i Storbritannia, sprang det ut en annen *community arts*-bevegelse på 1960 -tallet som hadde et regionalt perspektiv. I følge Kershaw var det John Arden og Magaretta D`Arcy, som først skapte regionalt basert *community theatre* da de i 1960 samarbeidet med lokalbefolkningen i Somerset om å sette opp et julespill. Stykket *Business of Good Government*, som viste paralleller fra bibelhistorien med datidens politiske virkelighet, var spesielt utviklet for byen i lag med deltakerne til å passe inn med lokalsamfunnets historikk og egenart (Kershaw, 1992:106).

Både teatergrupper med identitets-politiske mål og teatergrupper med en regional agenda, som tuftet sitt arbeid på samarbeid med lokalbefolkningen uansett alder eller identitet, kalles på engelsk for *community arts/theatre*. Men det er en klar forskjell mellom de førstnevnte teatergruppene og f.eks Arden og D`Arcy sine teaterprosjekt. Mens teatergrupper som *Womens Company*, *Tara Arts* og *Gay Sweatshop* selv er en del av sin identitetsgruppe og kjemper med sine medsøstre og brødre, er Ardens og D`Arcy ikke en del av lokalsamfunnet de setter opp produksjoner i. Arden og D`Arcy sammen med teatergrupper som *Welfare International*, reiste rundt til lokalsamfunn og arbeidet med lokalbefolkningen på spektakulære show, de opptrådte mer som “tilretteleggere” som skapte rom for lokalbefolkningen å møtes i, enn som talspersoner for en felles politisk kamp. På 1970-tallet var det flest av den første kategorien av *community theatre* grupper, mens utover 1980-tallet tiltok de politiske kampene samtidig som de lokalgeografiske teatergruppene økte i antall.

### ***Joint Stock***

I løpet av 1970 -tallet oppstod agit-prop teatergruppen *Joint Stock*. Dette var en teatergruppe som i likhet med *Theatre Workshop* arbeidet improvisatorisk med sitt materiale, men denne teatergruppen kan sies i større grad å ta i bruk kollektivistiske metoder enn *Theatre Workshop*. *Joint Stock* hadde nemlig ukentlige møter hvor materialet og fremgangen i produksjonen ble diskutert. William Gaskill, forteller om hvordan *Joint Stock* begynte å ta i bruk kollektive metoder:

We made a decision before we started rehearsal that because of the nature of the material [til skuespillet *Fashen* 1975, red.] we would work by methods we hadn't used before. Like making group decisions on everything. Everything went through discussions, analysis, everyone spoke. (Itzin, 1980:221)

William Gaskill som før hadde arbeidet for The Royal Court og ved The National Theatre, hadde prøvd å innføre lignende metoder der, men fant ut at det var vanskelig å få det til innenfor institusjonsteatrene. Gaskill opplevde at det var liten vilje til å rokke ved de tradisjonelle hierarkiske skillene mellom de ansatte ved The Royal Court og The National Theatre. (Itzin, 1980:222-223). *Joint Stock* fremholdt de kollektive teatermetoder for å utvikle sine teaterstykker også etter produksjonen av *Fashen*. Itzin skriver at teatergruppen samarbeidet med dramatikeren Carol Churchill i 1976, og de satte opp hennes stykke *Light Shining in Buckinghamshire*. Teatergruppen utarbeidet en prosess hvor de i første del av øvingsperioden arbeidet med å utforske materialet. Til andre perioden hadde Churchill skrevet ferdig manuset basert på materialet som kom opp i første øvingsperiode. Gruppen nøyde seg ikke med å sette opp stykket som rein dramatik da de fikk det ferdige manuskriptet fra Churchill, men ønsket å improvisere videre for å skape mer levende scenebilder til stykket. (Itzin, 1980:225) Itzin kaller *Joint Stock* sin arbeidsmetode for en ”workshop tilnærming”, *devising theatre* blir ikke benyttet før seinere. Mens *Joint Stock* med sin tydelige venstrepolitiske mål, og erfaringer organiserte sitt teaterkompani som en ville organisert et politisk parti med flat struktur, hvor det var viktig med lange møter hvor alle kunne få uttale seg, og med en rullering av alle oppgaver slik at alle kunne erfare og trenes opp i de ulike oppgavene, ut fra tankegangen at denne rulleringen ville skape et egalitært styre, hvor ingen kunne få mer makt enn andre. Innen det eksperimentelle teaterfeltet vil vi se andre tilnærminger og andre ideologiske betingelser for å arbeide med *devising theatre*.

### 3.3.3 Eksperimentelt teateret

Eksperimentell kunst har hatt mange ulike navn og begreper, og ettersom sjangeren har utviklet seg, har ulike land brukt ulike navn, fra konseptuell kunst, ”happenings”, ”performancekunst” og ”live art”. Det begrepet som jeg synes er mest relevant i forhold til det som skjedde innen britisk eksperimentelt teater på 1960- og 1970-tallet, er performancekunst, mens det mest brukte begrepet for å beskrive sjangeren i dag er Live Art. (Kaye, 2003)

Roselee Goldberg skriver i boken; *Performance, Live Art since the 60s*, at sjangeren blomstret opp ved ulike kunstskoler i USA og i Europa på 1950 -tallet. I USA utviklet det seg et stort miljø rundt Black Mountain College, en liberal og reformpedagogisk kunstskole som eksisterte fra 1933 til 1957 i den amerikanske staten Nord Carolina. Der eksperimenterte ulike kunstnere med ulike kunstuttrykk satt sammen fra ulike kunstdisipliner. John Cage er kjent for å ha iscenesatt sine første "happening" ved Black Mountain College, da han fremførte sitt musikalske verk 4'33' (1952) som var et verk på 4 minutter og 33 sekunder med stillhet. Musikerne spilte ikke på sine instrumenter, men publikum var instruert til å lytte til alle lyder som omgav dem både inne i salen og utenfor, som musikk (Burns, 2007). En kunstbevegelse som kalte seg for Fluxus ble stiftet i New York av George Maciunas, og som ved Black Mountain College drev Fluxus-kunstnerne og eksperimenterte med ulike kunstneriske disipliner, fra musikk, grafikk, dans og poesi.

Til tross for kunstnerens bruk av performative virkemidler hadde den tidlige performancekunsten svært lite å gjøre med teater. Performancekunst (spesielt på det nordamerikanske kontinentet, men også til dels i Europa) hadde definert seg som sin egen kunstart som ikke kunne sammenlignes med andre kulturelle disipliner som teater, opera, eller dans. Performancekunst hadde i stor grad sprunget ut fra ønsker fra aktører innen visuelle kunst, om å fornye den visuelle kunsten. Performancekunstnerne hadde ingen dialog med teateret eller de andre scenekunsttradisjonene, de benyttet seg heller ikke av eller eksperimenterte med teaterets spillkonvensjoner. I Storbritannia var disse overgangene i større grad flytende, noe en kan se av arbeidet til de tidlige performancekunst-gruppene som *The Peoples Show*, *Forkbeard Fantasy* og *IOU Theatre*. Disse gruppene var inspirert av teaterets spillkonvensjoner. Med betydelig bruk av humor og underholdningsformer som klovning og Music Hall ble de britiske eksperimentelle kunstgruppene en slags brobygger mellom teater og visuell kunst. Nick Kaye i skriver i sin artikkel: "British Live Art", at:

In the UK, the history of Performance Art and performance criticism is a very different one. Emerging some ten years after its counterpart in the US and continental Europe, British Performance Art of the late 60s and early 70s was not shadowed by the strength of the politically radical and largely text-based alternative British Theatre, but shared some of its practices and concerns. (Kaye, 2003:220)

Kaye skriver at mens de politiske teatergruppene søkte å lage kultur for arbeiderklassen ved å bruke eldre britiske underholdningsformer, som Music Hall og Pierrot Show, så var leken

med slike former en integrert del av arbeidet til blant annet *The Peoples Show* og *IOU Theatre*. Baz Kershaw trekker frem en link mellom teatergruppen *CAST* og *The Peoples Show*, som begge er inspirert av den samme amerikanske komikeren, Lenny Bruce. Bruce var en satiriker som var kjent for sine stand-up show hvor han tok opp mange tabubelagte temaer som religion, rase og sex. Den felles linken mellom performancekunst kunst/teater og resten av det alternative teatermiljøet, kan sees i deres felles motkulturelle ståsted. RoseLee Goldberg skriver om det politiske og intellektuelle bakteppet som de tidlige performancekunstnerne arbeidet innen, som,

[A]political and intellectual battle for cultural change in major cities across Europe, Japan and the United States that performance must be viewed. Rich in metaphor and symbolism, these early performances were a reaction to a decade in which the traces of post-war trauma were slowly erased by expanding consumerism on both sides of the Atlantic. (Goldberg, 1998:37)

For å vise sin motstand mot konsumsamfunnet, opponerte performancekunstnere mot kunstinstitusjonene, mot galleriene og kunsthandlerne, mot at de skulle kunne sette en prislapp på kunst og selge den som en hvilken som helst vare. Ved å lage performancekunst ble kunsten presentert som noe som kun var tilstede i et spesielt tidsrom, i et møte mellom kunstneren og hennes publikum, en opplevelse som ikke var mulig å prissette. For å ytterligere opponere mot galleriene søkte kunstnerne lokaler til sine kunstvisninger utenfor galleriene, de brukte det offentlige rommet. Allan Kaprow var kjent for å iscenesette tablåer i uterom. Han er blitt kalt ”happeningenes far”. Performancekunst fant mange ulike former: den italiensk-britiske performancekunstneren Franko B er kjent for sin ”body art” hvor han kombinere utholdenhet og selvskading i møte med sitt publikum. Andre kunstnere er kjent for sin bruk av selvbiografiske historier i sin kunst, som Bobby Baker, som forteller personlige historier, hvor hun viser og forteller om familiens middager ved hjelp av å lage installasjoner eller å kle seg i middagsingrediensene. I Bakers kunstneriske prosjekt handler det om å gjøre det personlige og private til kunst.

Hvis en ser på forskjellene mellom performance kunst og teater, er det i sistnevnte form basert på møte mellom skuespiller og publikum, mens performance kunst også kan være en videoinstallasjon av kunstneren eller andre i aksjon, eller et skrevet manifest med instruksjoner til publikum om hva de skal gjøre for å oppleve kunsten. Yoko One er spesielt kjent for den sistnevnte formen, hvor ideene bak instruksjonene blir regnet som kunst. Publikum blir invitert til å se på hverdagslige hendelser som kunst, kunsten ligger i blikket til

hver enkelt, hva en sjøl ønsker å definer som kunst. Kunstnere som tok i bruk performance ønsket å utforske rommet mellom kunsten og publikummet, de ønsket å bryte med vedtatte konvensjoner om illusjon innenfor kunsten. Den britiske performance gruppen *Lumiere and Son* ønsket å bryte med vedtatte konvensjoner ved en bevisst bruk av tabuer i sine forestillinger. De utfordret sitt publikum ved å bryte ned relasjonene mellom fiksjon og virkelighet, og dermed gjøre det ubehagelig for publikum, som ikke kunne distansere seg fra hendelsene på scenene ved å avskrive dem som fiksjon. I artikkelen ”The Actual as Bizarre”, skriver Theodor Shank om *Lumiere and Son* sin lek med tabuer i forestillingen *Passionate Positions* fra 1977. Der er instruktøren med i forestillingen som ”forteller”, han beordrer sine skuespillere på sadistisk vis til å underholde publikum ved å drikke blod, stikke fingrene i halsen og brette seg, og spise rå lammehjarter. På tross av de sterke og provokative handlingene så var *Lumiere and Son* kjent for å utføre sine handlinger med humor og satire. Dette gir forestillingene et teatralt uttrykk, da publikum ikke kan være sikker på om det som skjer på scenen er fiksjon eller virkelighet. (Shank, 1978:108-109)

I følge RoseLee Goldberg arbeidet britiske performanceteatermakere under helt andre sosiopolitiske forhold enn sine kollegaer i USA og kontinental-Europa, på 1960 og 70- tallet. I likhet med Nick Kay, hevder Goldberg at performanceteaterkunstnerne i Storbritannia i større grad var knyttet til den motkulturelle bevegelsen som helhet.

Performance theatre in Britain in the 60s and the pre-Thatcher 70s, with its labour strikes and marches, was a mix of street – performance styles incorporating mime, vaudeville, poetry, and public confrontation. Troups such as Welfare State, the Peoples show, or John Bull`s Repair Kit, toured provincial cities, intentionally avoiding fashionable London, and could be seen mostly up north performing in places where workers gathered in the forecourts of steel mills, the docks, the local pub – or performing at rock and arts festivals.(Goldberg, 1998:66)

Den første performanceteater gruppen i Storbritannia var *The Peoples Show*, som utviklet sin egen spillestil hvor alle aktørene i gruppen fikk plass til sine ideer simultant.

### ***The Peoples Show***

The Peoples Show ble stiftet i 1966, da Mark Long, John Darling og Sid Palmer møtte Jeff Nuttall. De fire hadde svært ulike kunstneriske bakgrunner, dramalærer, poet, jazzpianist og



en skulptør. Long forteller om sin dramalærerutdannelse som et startpunkt for teatergruppen. I en artikkel i *The Drama Review* forteller han om sin utdannelse,

We didn't study much acting technique, but we studied a lot of improvisation technique, because that is what you need with children. It was a very useful thing to have done. Trent Park was a music, art and drama college, and we found ourselves, while there, working all the time with music students and art students. From those days onward a lot of values, in a way, were knocked down for us. (Long, 1971:48)

Med et tverrfaglig utgangspunkt, utviklet *The Peoples Show* et helt spesielt og eksperimentelt uttrykk i sine forestillinger. I starten var det Nuttall som skrev manus til forestillingene, men etter en uoverenskomst i gruppen forlot Nuttall og Palmer *The Peoples Show* i 1968. Det som var spesielt for måten Nuttall skrev manus på, var at han så sin egen dramatik som et jazzstykke, hvor hver enkelt skuespiller etter å ha spilt i lag en stund skulle ha sin egen solo, eller improvisasjon, og denne soloen måtte aktørene selv utvikle. Et annet trekk med Nuttall sin dramatik var konfrontasjonen med publikum, dette var kvaliteter som *The Peoples Show* tok med seg videre i sitt arbeid, også etter at Nuttall hadde forlatt gruppen.

I 1968 bestod gruppen av Mark Long, Laura Gilbert og Roland Miller. Nå hadde de ingen instruktør, de tre var likestilte i forestillingsarbeidet. *The Peoples Show* var i stor grad opptatt av å skape visuelle bilder. Long forteller om hvordan gruppen samarbeidet:

What was interesting was that we were doing this thing together. (I'm not giving you any communal crap, because we were not communal.) It was just the act of doing it that inspired everyone: We built it and built it, and it went up and up. We would wonder, "What am I making? What is it?" None of us knew, and we didn't want to know. It was the adventure of it. It was the biggest risk we had taken up to the point. (Long, 1971:50)

*The Peoples Show* arbeidet med ikke-lineære historier og med det å utfordre publikum. Mark Long skriver om forestillingen "Walter" som har en sekvens hvor en naken kvinne har sex med en dukke. Denne forestillingen skapte store kontroverser i media, spesielt da de spilte i Skottland i 1969. (Long, 1971:53) En annen utfordring som virket inn på *The Peoples Shows* arbeid, var alle de ulike forholdene på de ulike spillestedene de kom til. Gruppen konkluderte med, at utgangspunktet for en hver forestilling måtte være de ulike spillestedene og dets publikum. Istedenfor at spillestedet skulle tilpasses forestillingen, tilpasset *The Peoples Show* sine forestillinger til spillestedene. Slik ble forestillingene mer dynamisk og frustrasjonen over at ikke alle spillestedene hadde like gode tekniske forhold, eller stor nok plass til å ha

med alle de planlagte sekvensene i en forestilling, avtok. Før de kom til denne konklusjonen hadde gruppen lekt seg med ulike strukturer, en struktur som påvirket gruppen var bruk av sjanse. Som John Cage hadde lekt med sjanse som bærende element innen musikk og William S. Burrough innen prosa<sup>4</sup>, lekte *The Peoples Show* med sjanse for å skape forestillingenes dramaturgi. *The Peoples Show* lagde sin egen sjanse-metode ved å skrive ned flere situasjoner på forhånd, sekvenser som hadde en bestemt tidsramme, for eksempel mellom fem eller ti minutter, alle disse sekvensene ble lagt i esker, og i løpet av forestillingen trakk aktørene en lapp og utførte instruksjonen som stod på lappen. Også lyd- og lysteknikeren hadde sin egen eske med nedskrevet lyssettinger og lydspor. I 1969 turnerte *The Peoples Show* med forestillingen "Change" som hadde sekvenser med navn som: " Laura is wheeling around a little trolley with the head of a pig on it", "Mark is mending a broken mug" og "Roland is shaving himself with an electric razor", og i teknikeren sin eske var det lapper som: "Footsteps going up and down stairs" og "White light with slides of maps of Edinburgh". (Kirby, 1971)

*The Peoples Show* hadde skapt en særegen måte å arbeide sammen på uten regissør og uten et fast manus. I motsetning til *Joint Stock* som hadde produksjonsmøter som et bærende prinsipp i sitt egalitære styre, valgte heller *The Peoples Show* en egalitær struktur hvor diskusjon ikke var nødvendig. I deres nærmest anarkistiske metode, fikk alle aktørene i gruppen heller et antall minutter som de selv kunne fylle med det de måtte ønske. Forestillingene ble til på scene foran publikum, heller enn i øvingslokalet slik som hos *Joint Stock*. Mange teatergrupper har i ettertid utviklet lignende praksiser. *The Peoples Show* kalte ikke sin arbeidsmetode for *devising theatre*. Men som begrepet performanceteater har forandret seg over tid, har også *devising theatre* gjort det, fra improvisasjonsteater, kollektivt teater og sjanseteater til *devising theatre*.

---

<sup>4</sup> Burrough var kjent for sin "cut up"- teknikk hvor han klippet opp tekst og satte det sammen igjen til en ikke-lineær fortelling.

## 3.4 Kulturpolitikk 1968-1979

### 3.4.1 Nasjonalteaterets påvirkning på det alternative teaterfeltet

Ulikt mange andre europeiske land som hadde hatt en nasjonalteaterbevegelse på starten av 1900-tallet, så var Storbritannia svært seint ute, og fikk ikke et nasjonalt teater før i 1963. Land som Norge, Sverige, Danmark og Tyskland opprettet sine nasjonalteatre mellom 1700 og 1800-tallet, under nasjonsbyggingens og nasjonalromantikkens tid, som kulturinstitusjoner som skulle bevare og fremme nasjonens dramatik. Storbritannia hadde til 1945 ikke hatt et statlig finansiert teater, men kun hatt kommersielt drevne teatre. Det hadde vært mange pådrivere for å få på plass et nasjonalt teater før 2. verdenskrig, men det var ikke før at den britiske regjeringen i 1948 tok tak i saken og utarbeidet "The National Theatre Bill" at prosessen skjøt fart. Men det skulle ta enda 11 år før *National Theatre* åpnet, grunnet mangelen på egnede tomter og dårlig økonomi. I 1963 ble *National Theatre* opprettet i et allerede eksisterende teaterbygg nemlig The Old Vic. Det var stadig planer om å bygge et eget teaterhus langs med Thames i London, dette bygget stod imidlertid ikke ferdig før 1976. Den karismatiske skuespilleren Laurence Olivier ble teaterets første teatersjef, men da nasjonalteateret flyttet til sitt eget teaterhus i 1976 var det Peter Hall, den tidligere teatersjefen ved The Royal Shakespeare Company, som tok over.

Grunnene til at Storbritannia fikk sitt nasjonale teater så seint, er mange. Mens Irland som første land i den engelskspråklige regionen opprettet sitt nasjonalteater allerede i 1904, og vedtok å gi teateret statsstøtte i 1924<sup>5</sup>, så hadde Storbritannia ikke sett et behov for et statlig finansiert teater før 1945. Dette kan kanskje tilskrives den samme "laissez faire" kulturpolitiske holdningen som er beskrevet i kapittelet om *the Arts Council*. Om en sammenligner Storbritannia med tilsvarende europeiske stater (stater som var koloniherrer og som lenge hadde hatt et sterkt kongehus) som Frankrike, Østerrike og Danmark, så opprettet

---

<sup>5</sup> The Abbey Teater fikk støtte to år etter at Irland hadde vunnet sin uavhengighet fra Storbritannia Gramsci, Antonio og Lawner, Lynne (1975) *Letters from prison*, London.

de større teaterhus (på 1700-tallet) som skulle gi hoffet underholdning og scenisk kunst spilt på det lokale språket i regionen/nasjonen. (Milican, 2010:1) Mens England i Tudor og Stuart-tiden hadde hatt teatre med kongelig beskyttelse, som *Queen's Men* (1583) og *King's Men* (1603), så hadde disse teatergruppene ikke blitt gitt status som nasjonalt teater eller gitt noe statlig støtte. Stater som Norge, Finland, Polen og Irland hadde opprettet sine nasjonale teatre i opposisjon til kolonimaktene som styrte dem. Gjennom dramatikk formet de tidligere koloniserte landene sin nasjonale identitet, både før og etter løsrivelsen fra koloniherrerne.

I Storbritannia gikk entusiasmen for et nasjonalt teater gjennom ulike faser, spørsmålet om et nasjonalt teater var oppe i parlamentet i 1913. Flere parlamentsmedlemmer talte da for den oppdragende funksjonen klassiske verk ville ha på allmuen, både arbeiderklassen i England, Skottland og Wales, samt overfor de undertrykte i deres kolonistater. "What we want is education of the world through our Shakespeare [...] and not merely for amusement as a spectacle. Our idea is that our Shakespeare should be popular and educational" (Kruger, 1992:125) Men det parlamentsmedlemmene i 1913 imidlertid ikke var villig til, på tross av den oppdragende effekten de mente at Shakespeare ville ha, var å subsidiere et slikt teater, eller gi de ubemidlede klassene subsidierte billetter. "[T]he 1913 Parliament maintained the conviction that the disbursement of culture, like other forms of charity and consolation, is best left to private individuals and should not therefore be subjected to legislation." (Kruger, 1992:126) Loren Kruger skriver om hvordan det britiske teatermiljøet ble sjangeroppdelt etter opphevelsen av de kongelige patentene i 1843. Frem til da hadde Drury Lane og Covent Garden hatt monopol i London på å produsere teater. I kapitalistisk frimarkeds ånd vedtok parlamentet å oppheve patentet slik at private kunne bygge nye teatre for å tilfredsstille publikummet i den raskt voksende byen. Mens det i de foregående tiårene hadde vært et flertall av handelsfolk- og arbeiderklassepublikum i de to patenterte teatrene som hadde krevd et repertoar av melodrama og spektakulært teater (et publikum som Kruger kaller "rowdy", utspjåket og bråkete publikum), hadde ført til at borgerskapet hadde forlatt teatrene, og anså ikke denne formen for underholdning for kunst. Det tok lang tid før de bemidlede klassene tok til teatrene igjen, og da frekventerte de *the West End*. Mens arbeiderklassen tok til Music Halls, som kan sammenlignes med varieté og bulevard teatre i andre europeiske land. (Kruger, 1992:90-91)

På tross av at det fantes flere talspersoner for et nasjonalt teater i Storbritannia, kan det se ut som at det særs klassesdelte samfunnet, med elitens redsel for arbeiderklassen, kvalte de tidlige

forsøke på å skape et britisk nasjonalteater. Først i 1948 var mulig å tenke seg til et teater som kunne samle en hel nasjon. Krigsinnsatsen under 2. verdens krig hadde mildnet klassemotsetningene, og nye økonomiske tanker om en blandingsøkonomi gjorde det mulig å se for seg et slikt prosjekt. I følge Kruger er det allikevel den elitistiske tanken om å utdanne folket med "Our Shakespeare" som var hoveddrivkraften bak opprettelsen av nasjonalteateret i 1963. I parlamentsdebatten om et nasjonalt teater fra 1949 uttalte den konservative representanten Oliver Lyttleton at "The National Theatre would preserve from pollution the language in which the dramatic works are played [...], would help to keep undefiled the purity of the English language." (Kruger, 1992:128) En slik holdning viser en kolonitanke som ble vanskeligere og vanskeligere å opprettholde i et postkolonialt samfunn som Storbritannia hadde blitt da det nasjonale teateret ble åpnet i 1963. Også i lys av alle immigrantene som kom fra de ulike "Common Wealth"-statene, kunne en ikke lengre hevde at Storbritannia hadde en homogen befolkning. Nå var det mange mennesker med ulik kultur og språk, og et nasjonalt teater som ikke tok dette inn over seg, ville dermed ikke samle en hel nasjon. Mens arbeiderpartiet i 1949 kom med et forslag om å lage et kultursenter på the South Bank av the Thames, hvor et nasjonalt teater skulle være en del av et slikt senter, ble dette blankt avvist av de konservative som en nedgradering av engelsk språk og finkultur, og av Shakespeares drama spesielt, om et nasjonalteater skulle bli sidestilt med annen kultur. "The National Theatre should be erected on a site as [...] part of a scheme to foster fine arts." (Kruger, 1992:ibid) Kruger kommenterer hvordan dette var en måte for eliten og de konservative kreftene å fremholde sitt hegemoniske grep om den britiske kunsten og kulturen. "[T]his emphasis on fine art's autonomy suggests that here this desire (to separate fine art from the community leisure occupation) arises out of the English ruling class's defence of its political and cultural hegemony." (Kruger, 1992:ibid) Krugers konklusjon er at et britisk nasjonalteater var en elitistisk ide, maskert som et nasjonalt folkelig krav, og som fra 1800-tallet fram mot 1963 fikk flere og flere tilhengere, men siden åpningen i 1963 har populariteten bare dalt. Nasjonalteaterets preg av elitisme og dens satsning på klassisk dramatik, i en tid hvor kulturen var i forandring bort fra elitens finkultur til et videre kulturbegrep, gjør at mange mener at nasjonalteateret er uegnet til å samle en hel nasjon, nasjonalteateret har grodd fast i et gammelt kunstsyn som ikke gjenspeiler dagens Storbritannia. Denne misnøyen viste seg særlig på 1970-tallet innen det alternative teatermiljøet, der hadde nasjonalteateret mange motstandere, de mente at det nye nasjonalteateret ville føre til en enda skjevare fordeling av *the Arts Councils* teaterbevilgninger. Mange forstod heller ikke viktigheten av å opprette et nasjonalteater når den borgerlige ideologien bak et nasjonalteater allerede var passe', det ville

være mye mer tidsriktig å bygge et kulturhus som kunne huse eksperimentelt og politisk gruppeteater, som Mickery Theatre i Amsterdam (Arntzen, 2010:3) Opprettelsen av nasjonalteateret ble dermed sett på som enda en måte borgerskapet kunne finansiere sin egen kultur av skattebetalernes lommer (Itzin, 1980). På tross av at et nasjonalteater skulle kunne huse en hel nasjon og samle alle lag i befolkningen under et tak, ble den tidligere klassesdelingen som ble til etter opphevelsen av de kongelige patenterte teatrene opprettholdt. Både Baz Kershaw og Cathrin Itzin kritiserer nasjonalteateret ut fra gruppeteatrene og det alternative teatermiljøets perspektiv. Som forventet fikk de alternative gruppene lite innpass på nasjonalteateret, da nasjonalteaterets program stort sett bestod av reproduksjoner av Shakespeare (noe som en allerede hadde et eget kompani for, the Royal Shakespeare Company, opprettet i 1961) eller så satte de opp "new wave"-dramatikk, eller surrealistisk dramatikk som ikke lengre var nyskapende. For å strø videre salt i såret på de mange alternative teatergruppene som nå hadde begynt å organisere seg for å få en større del av kulturbevilgningene, dro byggeprosessen til nasjonalteateret ut, og teateret sprenget alle budsjetter. Det slukte dermed størstedelen av teaterbudsjettet, slik at det ble svært lite igjen til de mange alternative teatergruppene. (Kershaw, 2004:309).

### **3.4.2 The Arts Council 1968-1979**

Da den store oppblomstringen av motkulturelle teatergrupper oppstod på begynnelsen av 1970-tallet ble det stilt spørsmål ved *ACGB* sin fordelingspolitikk. Magasinet *Time Out* beskrev bevilgningspolitikken slik: "ACGB allocations are 'confidential' and its bureaucracy so mystified that its clients live in continual nail-biting ignorance". (Itzin, 1980:212) Som motsvar på den urettferdige fordelingspolitikken, engasjerte mange av de alternative teatergruppene seg aktivt i kulturpolitikken for å få en mer rettferdig fordelingspolitikk mellom institusjonsteatrene og de "frie"- teatergruppene. De stilte spørsmål ved hvem kunsten var laget for, og hvem som definerte hva som var kunst. For dem var dette et klassespørsmål, og de så på *ACGB* som "an elitist organisation, composed of elitist individuals perpetuating an elitist status quo: subsidy was a political issue." (Itzin, 1980:152-153) De alternative teatergruppene lærte av fagforeningene og laget større interesseorganisasjoner for å legge mer press på *ACGB*. Organisasjonen *The Association of Community Theatres (TACT)* ble opprettet i 1973, de samlet teaterarbeidere fra Newcastle i nord til Cornwall i sør under sin paraplyorganisasjon (Itzin, 1980:180). Etter en konferanse i 1977 ønsket *TACT* å gå i dialog

med *ACGB*. *TACT* ønsket å belyse *the Arts Council* sin underliggende ideologi og verdssystem, et verdssystem som underkjente *community theatre*, gateteater, politisk agiterende teater og eksperimentelt teater som ikke var en del av institusjonsteatrene sine program, kort sagt det meste av teateraktivitetene som sprang ut fra den motkulturelle bevegelsen. *The Arts Council* ønsket ikke å ta stilling til det alternative teatret da de ikke så på slikt teater som kunst. Mens *TACT* ønsket å utvide kunstbegrepet, prøvde *ACGB* å avskrive alternativt teater fra å være kunst, ved å beskrive produksjonene til medlemsgruppene i *TACT's* som likestilt med bingo og porno. I et svarbrev fra 1978, skriver formannen av teaterpanelet, Richard Hoggart, at:

Surely a resolution whose language and substance are so easily adapted to activities which, as I assume you would agree, are simply not worth the expenditure of any public money, clearly isn't very useful. In short, I suggest your resolution is intellectually and imaginatively confused. (Itzin, 1980:179)

På tross av det negative svaret fra Hoggart, gav ikke *TACT* opp håpet, og de klarte til slutt å få arrangert et møte mellom deres medlemsgrupper og *ACGB*. Det store presset fra *TACT* og andre medlemsorganisasjoner, som *The Independent Theatre Council* og *The Writers Union* gjorde at *ACGB* etter hvert endret sin bevilgningspolitikk og gav flere alternative teatergrupper støtte. Den samlede støtten til teaterhus og teatergrupper økte i løpet av 1970-tallet. Flere og flere områder ble regnet som bevilgningsverdige, slik som Teater-i-Undervisningen og barneteater, områder som før 1966 var ansett som utenfor *the Arts Council* sitt mandat. På tross av denne økningen av støtte til de alternative teatergruppene var det fremdeles nasjonalteateret og *The Royal Shakespeare Company* som fikk størstedelen av *the Arts Councils* pengepott. Det ble aldri snakk om en omprioritering av midlene til *ACGB*, men heller om en økning i kulturrådets bevilgningskapital, hvor den skjeve fordelingen mellom institusjonene og de frie teatergruppene fortsatte, som en kan se av figuren nedenfor:

Figur 2: Arts Council grants distributions, 1970s and 1980s

	1977-8	1987-8
<i>National Theatre</i>	£ 2,770,593	£7,811,400
<i>Royal Shakespeare Company</i>	£1,365,000	£5,197,000
<i>Bristol Old Vic</i>	£227,000	£423,500
<i>Northcott, Exeter</i>	£92,000	£227,250
<i>Welfare State</i>	£46,000	£103,000
<i>The Peoples Show</i>	£19,000	£55,000
<i>Forkbeard Fantasy</i>	£1,200	£ 36,170

(Kershaw, 2004:309)

På tross av det enorme politiske engasjementet på 1970-tallet fra de ulike aktørene i den motkulturelle bevegelsen, med de ulike kampene de førte for å demokratisere og regionalisere kunsten og rette opp i den elitistiske kulturtanken som fremdeles var dominerende innen *the Arts Council*, så førte de ulike aktørenes kamper ikke til en større demokratisering av kultursektoren. Heller tvert imot. De økonomiske nedgangstidene og de stadige trefningene mellom regjering og arbeiderbevegelse førte til en mistro til Keynes' økonomiske modell. En økonomisk modell som søkte å regulere markedskreftene. I kapittel 3.6 vil jeg belyse effekten Margareth Thatchers konservative politikk hadde på alternativt teater, og *devising theatre* spesielt.



### 3.5 Pedagogisk teater

I løpet av seint 1800-tall og gjennom 1900-tallet har både teatret og skolevesenet hatt fokus på pedagogiske verktøy innen teaterfeltet. Mange fornyere innen teateret har blant annet benyttet seg av improvisasjon i karakter- og spillutvikling, alt fra Stanislavskij i *En skuespillers arbejde med sig selv* (1936), til Meyerhold sine fysiske improvisasjonsarbeid med Commedia Dell'arte som inspirasjon, og til Peter Brook som beskriver sitt arbeid med skuespillerne ved RSC i boken *The Empty Space* (1968). Innen dramapedagogikk, så utgav John Hodgson og Ernest Richards boken *Improvisation* i 1966, hvor de diskuterer bruk av improvisasjon og rollespill innen skole, psykiatri og fengselsvesen. (Hodgson og Richards, 1967)

I Storbritannia har det vært mange forsøk med drama og pedagogikk i skolen, fra Cadwell Cook på begynnelsen av 1900-tallet, Brian Way og Peter Slade på 1950-tallet og frem til Newcastle-skolen med Dorothy Heathcote og Gavin Bolton på 1970-tallet, og med utviklingen av formen Theatre in Education (Govan et al.) med Coventry, Belgrade TiE som pioner.

De ulike dramapedagogiske forsøkene sammenfalt med ny forskning i psykiatrien på barns lek og med generelle reformpedagogiske forsøk i Europa og på det nord amerikanske kontinent. En av forskerne som la grunnlaget for den nye forståelsen av barneoppdragelse og utdanning er Margaret Lowenfeld, som forsket på barns lek. Hun beskriver barns lek som noe mer en ren forlystelse og underholdning, men også som en måte å forstå sine omgivelser på, et slags arbeid eller prosess som fører til egenlæring for barn. Dramapedagogen John Hodgson viser til linkene mellom forskning på barn og lek og dramapedagogikk gjennom sin bok *Uses of Drama*, hvor han har samlet tekster fra psykologer, teaterfornyere til dramapedagoger, tekster som han ser på som kildene til teater- og dramapedagogikken. (Hodgson og Richards, 1967)

Dramapedagogikken kan ses i sammenheng med reformpedagogikken. I likhet med reformpedagoger ønsket dramapedagogene å reformere skolesystemets syn på barneoppdragelse og utdanning. Fra et disiplinært kunnskapsbasert skolesystem, hvor barn var sett på som "tomme skall" som skulle fylles med kunnskap, til et system som tar utgangspunkt i barnas egne evner og benytter seg av ulike undervisningsformer med stor vekt

på blant annet kunst og kulturuttrykk for å gi best mulig læring. Roger Wooster skriver om reformpedagogikken som ”child-centered-learning” som kan spores tilbake til Rousseau.

I etterkrigstidens Storbritannia, før de nasjonale lærerplaner kom i 1988, var det flere åpninger for at enkeltlærere i det britiske skolesystemet kunne drive med reformpedagogiske forsøk, men disse forsøkene ble aldri til en universell realitet i det britiske skolesystemet.

To dramapedagoger som tok utgangspunkt i barns egen lek innen drama var Peter Slade og Brian Way. Mens Slade kan sees som pioneren innen ”Child Drama”, så ansees Way å ha videreført Slade sine observasjoner til håndfaste teorier og øvelser. Slade hadde utviklet sine pedagogiske metoder gjennom observasjon av barns lek fra spedbarnsalderen til ungdomsalderen, som han nedfelte i sine bøker, blant annet i *Child Drama* (1954), *Experience of Spontaneity* (1968) og *Natural Dance* (1977). I *Dramapedagogisk historie og teori* skriver Braanaas om Slades hovedtese: ”(D)et eksisterer en egen barnekunst, et barnedrama, som vil utfolde seg dersom omgivelsene gir lov og anledning. Barnenaturen er i seg selv original og kunstnerisk skapende.” (Braanaas, 1999:49) Et av begrepene Slade utviklet, var ”acting-in-the-round” om barns lek i 5 til 7 års alderen, hvor alle er deltagere i leken mens de venter på tur til å spille. Slade ser på ”acting-in-the-round” som en direkte motsetning til en opphøyd prosceniumscene, som han hevder er direkte skadelig for barn. Og selv i ungdomsalderen fremhever ikke Slade spill på prosceniums-scenen med oppsetninger med dramatiske tekster som eneste rett form, men benytters seg mye av improviserte spill, spill som gjerne omhandlet ungdommers søken etter egen identitet. Denne innstillingen til drama stod i skarp kontrast til tidligere dramapedagogers arbeid, som f. eks Cadwell Cook som var mer tradisjonell i at han forankret den dramatiske leken til klassisk-dramatiske tekster. Selv om Cook hadde en gradert dramaopplæring hvor de yngste barna drev mest med improviserte spill, så tok Cook tidlig i bruk Shakespeare sine tekster som modell for elevenes egenproduserte spill, med et mål om at de eldste barn skulle fremføre klassiske dramatiske verk i sin helhet.

Dorothy Heathcote som ledet an en ny retning innen britisk dramapedagogikk på 1970-tallet i lag med Gavin Bolton (også kalt Newcastle-skolen), har videreført Slade og Way sine metoder, men med et større samfunnsperspektiv, kontra de førstnevntes fokus på identitetsbygging.

I Heathcote og Boltons prosessdrama, er prosessen styrt av læreren, i motsetning til Way og Slades elevstyrte barnedrama. Spesielt Heathcote så sin rolle som en tilrettelegger av dramaprosesser i klasserommet, prosesser som hun mente gav elevene et stort læringsutbytte. Hun la vekt på drama som en aktiv læringsprosess, der læreren bl.a. gjennom spill, utfordrer elevene (i roller) til å ta stilling til dilemmaer, foreta valg og prøve ut forslagene. Elevene og læreren arbeider i et rom som Heathcote kaller ”no penalty zone” som gir elevene mulighet til å prøve å spille en rolle uten redsel for å gjøre noe feil. Elever og læreren går inn i ulike dramatiske verdener, de tar på seg ”noen andres sko” og prøver ut ”noen andres liv”, og ”lever gjennom” andres problemer. I en samling av hennes tekster redigert av Liz Johnson og Cecily O’Neil skriver Heathcote at: ”Dramatic activity as concerned with the crisis, the turning points of life, large and small, which cause people to reflect and take note.” (Heathcote et al., 1984) Heathcotes teknikker har blitt sammenlignet med Brecht og Augusto Boal sine teatertechnikker, hvor bruk av fremmedgjøring og problemløsning gir elever et metalæringsperspektiv på problemstillingene de går inn i (Wooster, 2007).

For Heathcote var ikke drama et eget fag, men et læringsverktøy som kunne benyttes i alle fag på skolen. Da det nye fokuset ikke var forenelig med det eldre estetisk og performative synet på teaterundervisning, førte Newcastle-skolen til en splittelse i det dramapedagogiske feltet. En splittelse som kunne sees som en speiling av samfunnet for øvrig, med to leire innen kulturlivet på 1960 og 1970-tallet: den gamle eliten og deres institusjonsteatre og den alternative teaterbevegelsen som stadig vekk søkte nye teaterformer og nye publikummere for sitt arbeid. (Braanaas, 1999:223-224). Nils Braanaas skriver om forbindelseslinjen mellom dramapedagogikk og friteater-gruppene på 1970-tallet i Europa. Under inspirasjon fra eksperimentelle teatergrupper som Grotowskij sitt *Teater Laboratorium*, *The Living Theatre* og *Odin Teateret*, som hadde et større fokus på prosess kontra produkt, og med flere og flere politisk motiverte teatergrupper som så viktigheten av å bruke teater som et politisk verktøy for endring i samfunnet i sine produksjoner, var det flere likheter mellom Newcastle-skolens dramapedagogiske retning og friteatergruppens eksperimenteringer, enn det var mellom førstnevnte og det kommersielle- og institusjonsteatrene. (Braanaas, 1999:64)

David Hornbrook kritiserer i sin bok fra 1989; *Education and Dramatic Art*, mangelen på estetisk opplæring og teaterhistorie i dramafaget i den engelske skolen, og mener at det er en

følge av Dorothy Heathcote og Newcastle-skolens påvirkning på dramafaget, med mest vekt på sosial opplæring. (Hornbrook, 1989) I Storbritannia er drama en egen del av engelskfaget på lavere trinn, mens det på ungdomsskole og videregående kan velges som egen studieretning. Som følge av at mange dramapedagoger har blitt opplært i Newcastle-skoletradisjonen har dramafaget hatt en klar sosial profil, og gjerne blitt brukt mer som et sosialt læringsverktøy enn som en opplæring i en estetisk tradisjon. Hornbrook sitt innspill i drama og teaterdebatten kan sees som et ønske om å gjeninnføre estetisk historisk vektning i faget, mens Heathcote og Bolten videreførte den reformpedagogiske linjen fra Way og Slade som ser på identitetsbygging og sosial opplæring som hovedfokus.

### 3.5.1 Teater i Undervisningen

Theatre in Education (TiE) (oversatt til norsk som Teater i Undervisningen, med forkortelsen TiU) kan sees i en forlengelse av Newcastleskolens prinsipper om å bruke drama som et læringsverktøy på tvers av skolens faginndelinger og med hovedvekt på sosial problemløsning og læring. TiU-kompaniene kan også sees i sammenheng med den motkulturelle bevegelsen på 1970-tallet. (Braanaas, 1999:218) I artikkelen: "Young People's Theatre and the New Ideology of State Education" skriver Nicolas Whybrow at TiU-kompaniene med Coventry Belgrade TiE som pioner: "expressed a desire to break down elitist aura of conventional theatre by bringing it *to* its audience, often targeted as working class children or young people." (Whybrow, 1994:267). Roger Wooster deler denne oppfatningen, han skriver i boken *Contemporary Theatre in Education* om utgangspunktet til TiU som en "hybrid" av teater og drama i undervisningen. John O'Toole skriver i boken; *Theatre in Education, New objectives for theatre - new techniques in education*, at det som skiller TiU fra andre former for teater spilt for barn er "its overall primary aim is educational." (O'Toole, 1976). Mens barneteater oftest har et fokus på å underholde barn og gi dem en spennende teateropplevelse som skal konsumeres passivt av barna, så ser TiU på barn og unge som aktive deltakere i deres forestillinger.

På tross av at TiU-kompaniene ser på sitt teater som et læringsverktøy så har et annet viktig element for TiU-bevegelsen vært at de skulle være uavhengige aktører i forhold til skolens

læreplaner og kontroll fra de lokale skolemyndighetene. TiU-gruppene var frie teatergrupper som på lik linje med annet alternativt teater var en del av den motkulturelle bevegelsen,

Theatrically the lineage can be seen as coming from such genres as ‘agitprop’ and community theatre where it was felt pertinent to take theatre out of its usual hallowed environment and transpose it to places where a wider audience might have access and benefit. Underlying this was a sociopolitical belief that theatre needed to be democratized and made relevant to all social groups.(Wooster, 2007:1)

Denne sosiale forståelsen av teater har vært elementær innenfor TiU-bevegelsen og har utmerket den i forhold til relaterte former som ordinært barneteater (Children’s theatre), og barne- og ungdomsteater med barn og unge som deltakere (Youth Theatre).

Historisk utviklet TiU seg fra Coventry Belgrade Reperatoy Theatre i 1965, hvor de fire pionerene Roger Chapman, Cora Williams, Sue Birthwhistle og Gordon Wiseman, som var tilknyttet teateret, så viktigheten av å nå ut til barn og unge på deres premisser og i deres nærmiljø. Med støtte fra teateret og de lokale myndighetene i Coventry reiste de fire rundt med ulike workshopbaserte skuespill. I løpet av 1960-tallet ble denne formen eksportert til andre deler av Storbritannia av de fire aktørene, og snart var Bolton Octagon, Greenwich Young Peoples Theatre, Nottingham, Leeds, og Edinburgh TiE-teamene etablert.

Det var selve ideen om å bruke teater som et middel for å fremme en ”child centered learning” som spredte seg. Det var mange ulike aktører som tok del i TiU-bevegelsen, og dette gjorde at teater i undervisningen fikk ulike organiserings former på ulike plasser i Storbritannia, mens det i starten var mest vanlig at de lokale ”reperatory” teatrene lagde TiU-team som turnerte rundt til de ulike skolene i sitt distrikt, så ble det vel så vanlig etter hvert at ulike frie teatergrupper, ofte bestående av politisk engasjerte teaterarbeidere dannet TiU-team. Den tredje formen var at lokale undervisningsmyndigheter selv lagde sine egne TiU-team. Dette var tilfelle i London, hvor London Local Educational Area (LEA) hadde to team ved navn *Cockpit TiE*. Den fjerde formen var at ulike dramalærere ved ulike skoler gikk sammen og lagde TiU-team, eller drev med opplæring i TiU-formen ved sin skole og fikk eldre elever til å lage TiU-program for de yngre elevene. Teater i Undervisningen hadde en stor utvikling i antall grupper på 1970-tallet. I 1975 var det 22 TiU-grupper ifølge Pam Scheitzer og Clair

Chapman, redaktørene for *Theatre-In-Education Directory 1975-76*.(Chapman, 1975) På begynnelsen av 1980-tallet var antallet oppe i 30 TiU-grupper. (Sextou, 2003)

I likhet med andre sektorer innen alternativt teater så var også TiU-bevegelsen opptatt av å organisere seg, i 1975 ble *SCYPT (Standing Conference of Young Peoples Theatre)* stiftet som TiU-gruppenes egen interesseorganisasjon. Innen *SCYPT* gikk diskusjonene om hva TiU skulle stå for. Tony Jackson skriver:

Marxist analyses of social processes, and educational philosophies of such as Ivan Illich, John Holt and Paulo Freire generated not only heated debate about the need for 'alternative' approaches of experiment with form, with ways of engaging children actively in their own learning.“(Jackson, 1993:24)

På tross av politisk ideologisk høyre vind kom det flere TiU-grupper til på 1980-tallet. TiU-bevegelsen fant ny inspirasjon gjennom Dorothy Heathcote og Gavin Bolton dramametoder, med lærer-i-rolle og frys-aksjon. Også Augusto Boals Forum Teater og bilde-teater var til stor inspirasjon for TiU-bevegelsen. I 1979 tok TiU-bevegelsen spranget fra en britisk teaterform til en internasjonal teaterform, da den første internasjonale utgivelsen av *SCYPT* sin journal utkom. De internasjonale kontaktene og inspirasjonen, f.eks av Augusto Boal sine teknikker, har bare økt med årene. Land som Norge, Australia, Kenya og Jordan har alle tatt til seg TiU-metoden.

### **3.5.2 Dramaturgi og spillestiler innen Teater i Undervisningen**

Det som er spesielt med TiU, er dens blanding av drama-konvensjoner som ”lærer-i-rolle”, publikums interaksjon med skuespillerne i forestillingen. Skuespillerne i TiU-grupper kalles gjerne ”actor-teachers” (heretter skuespiller-lærer), og kan ikke sammenlignes med en tradisjonelt utdannet skuespiller som spiller teater for barn og unge. Skuespiller-lærerne trenes opp til å kombinere både det teaterfaglige, det estetiske sammen med en pedagogisk forståelse. TiU-programmene har tradisjonelt vært designet for spesifikke aldersgrupper, hvor ulike tema og dramapedagogiske verktøy benyttes ut i fra den spesifikke aldersgruppens læringsforutsetninger. Et program kan vare fra en halv dag til flere dager. Sammen med TiU-

programmet utvikles også en egen lærerpakke som gir en pekepinn på temaer som behandles i programmet og gir kilder til videre fordypning og ulike oppgaver som kan brukes for å forstå materialet ytterligere. Gavin Bolton skriver i sin artikkel "Drama in Education and TIE" om likhetene mellom dramalærerens arbeid i dramaklassen og TiU-kompaniets program, at det søker å skape "a change in understanding" hos elevene. (Bolton, 1993:44) Det er en bevisst tanke om at teater skal brukes i tjeneste for en "child-centered" utdanning, hvor deltagelsen i TiU-program skal gi de unge et "refleksjons rom", hvor barn og unges meninger tas på alvor. Persephone Sextou skriver i artikkelen: "Theatre in Education in Britain: Current Practices and Future Potential", at TiU-programmene er på sitt mest effektive når TiU-gruppene viser sine programmer for kun en klasse av gangen med gjenværende elever. -"Whith in a small group the individual can gain stronger sense of each member having a voice- which brings the pupils closer to realization that their opinions, as members of society, do have a value."(Sextou, 2003:186)

Utviklingen av TiU-formen har helt siden starten på 1960-tallet forholdt seg til teater som lærings verktøy, hvor spørsmålet om hvilke teaterteknikker som gir en mest mulig effektiv læring, danner rammene til et TiU-program. Helt fra starten av har denne formen benyttet seg av *devising theatre* for å skape materialet til sine forestillinger, da hvert program skulle formidle bestemte problemstillinger, som var relevante både for det lokale geografiske området og aldersgruppen som TiU-teamet skulle spille for, var det ofte umulig å finne dramatik som var velegnet til deres behov. De ulike teamene utviklet derfor oftest sitt eget materiale, eller samarbeidet med en dramatiker. Det var særlig to typer programmer som var mest vanlige i TiU sin barndom, problemstillingsbaserte spill og historisk dokumentariske spill.

Et eksempel på et problemstillingsbasert spill er *Blackout* (1974), spilt av *Citizen's Theatre (for Youth and Community)*, fra Glasgow. Handlingen i *Blackout* dreier seg om en mann som klatrer opp i en høyspentmast og truer med å kaste seg over høyspentledningen. Politiet bestemmer seg for å prøve å redde mannen ved å kutte den elektriske forsyningen til lokalsamfunnet i en og en halv time. Dilemmaet som elevene er ble stilt ovenfor var; om dette var en riktig avgjørelse? - For som resultat av strømkuttet ble viktige tjenester berørt, sykehus, gatebelysning og offentlige bygninger. Skuespiller-lærerne formidlet konsekvensene av

strømbruddet, om økt kriminaliteten, og økning av antall alvorlige ulykker som resultat av de mørklagte gatene.

Mens det ikke kommer tydelig frem fra programmet hvordan TiU-kompaniet gjennomførte publikumsdeltakelsen, men bare at programmet inkluderte publikums deltagelse, må vi se til andre TiU-program for å finne beskrivelser av hvordan publikums deltagelse har blitt gjennomført. Metoder andre samtidige TiU-grupper brukte ved problemstillingsbaserte spill til 15-16 åringer, var ulike former for diskusjon hvor elevene enten som helhet eller i grupper blir spurt om å komme med sine forslag. Andre benyttede former er ”hot-seating”, hvor elevene kan stille kritiske spørsmål til de ulike figurene i stykket. Elevene får gjerne støtte til å forme sine spørsmål av de andre skuespillerne som i rolle gir eksempel på spørsmål, eller (fremdeles i rolle) prøver oppmuntre elevene til å stille spørsmål skuespilleren tidligere har hørt elevene ytre i mindre grupper. Denne dobbeltheten i rollen hvor skuespiller-læreren må både tenke på å være i rolle, men også på å oppmuntre elevene til å delta, er unik for TiU. Både problemstillingen og forslagene til ulike dramakonvensjoner er inspirert av Brecht sine lærestykker og klassisk skuespillertrening med teknikken ”hot-seating” som brukes ofte innen Stanislavskijteknikk for å gi karakteren mer dybde.

Den andre formen, historisk dokumentarisk spill, viser *Playhouse Roandabout Company* (Nottingham) i sitt program *A Fair Deal*. TiU-teamet ønsker å problematisere barnearbeid i dette programmet gjennom å iscenesette elevene som fattige i St. Pancras fattighus for 100 år tilbake. Elevene blir gjennom rollespill kjent med forholdene til fattige barn i England i ”gamle dager”, og gjennom identifikasjon med disse barnas forhold, skriver elevene klager som skal leveres til ”lensmannen i London”. Selve TiU-programmet starter med at to skuespiller-lærere i rolle som fattiglemmer fra St. Pancras meddeler at elevenes klage ikke hadde noen effekt. Lensmannen kommer så og fører elevene og de to skuespillerne til en tekstilfabrikk, (skuespillerne har i realiteten ført elevene fra deres klasserom og inn i skolens gymsal, hvor det er satt opp scenografiske elementer som skal symbolisere fabrikk). Inne på fabrikk blir elevene i rolle drevet til å arbeide hardt under svært dårlige forhold. I siste del av programmet bytter elevene lokalitet, til en rettssal, hvor de blir spurt om å komme med forslag på hvordan barnearbeidernes forhold kan bedres. Her benyttes teknikker fra drama i undervisningen, med rollespill som bærende deltagelsesteknikk.



Stuart Bennett skriver i sin artikkel: "Introducing TIE into a Drama School" om hvordan utdanningen til en skuespiller-lærer må være ulik den tradisjonelle skuespillerutdanningen, med sitt ensidige fokus på tekst analyse, stemme, sang og bevegelsesferdigheter. Bennet spør om: "Would it not also be wise of them to train students in developing original material and the understanding that goes with it?" (Bennet, 1975) Bennett var med å opprette TiU-linjen ved Rose Bruford College, dette var bare den første av mange tilsvarende linjer som ble opprettet i Storbritannia innen drama og teater i undervisningen. Som nevnt tidligere gikk Mark Long fra People's Show på dramalærerlinjen ved Tren Park College. Han understreker i et intervju i *The Drama Review*, at som student var ikke skuespillerteknikk og karakterarbeid en viktig del av skolehverdagen, men heller et tverr-kunstnerisk samarbeid. Med Bennett sin kommentar kan det ser ut til at Rose Bruford var den første skolen i Storbritannia som underviste i *devising theatre*-teknikk. Som nevnt tidligere i kapittelet var det en sterk link mellom pedagogisk teater og eksperimentelt teater, særlig på 1970-tallet. Cora Williams påpeker et særtrekk for skuespiller-læreren som også kjennetegner eksperimentelt teater, nemlig en mangel på fullstendige karakterer i TiU-programmene;

The art form [TiU] rejects the notion of complete, well-rounded characters; instead it sets out to puzzle and disorientate its audience, for their emotional journey with the characters is the essence of the educative experience.(Williams, 1993:101)

Teater i undervisningen formen har utviklet seg hele tiden etter hvert som de ulike teamene støtte på ulike problemstillinger. For å gi deltakerne i TiU-programmene en reell sjanse til å lære, var det flere fallgruver som måtte unngås, spesielt dogmatiske og ferdiglagde svar, da en slik fasttømring av valgmulighetene i et TiU-program ville gå imot den progressive læringstanken bak TiU-bevegelsen. Det ble derfor viktig for TiU-kompaniene å utvikle program som inkluderte elevenes innspill, og hvor disse innspillene hadde en reell innvirkning på retningen spillet ville ta. Andre viktige erfaringer var å kunne måle hvilke tema og problemstillinger som ville slå an i forhold til målgruppen, program som inneholdt for mange og for store problemstillinger, som ikke var egnet for aldersgruppen, eller den kulturelle forståelsen i lokalsamfunnet (grunnet klassesammensetning og eller etnisitet). Eller at ulike kunstneriske valg, som f. eks bruk av masker, dukker, scenografi, musikk o. l overdøvet budskapet, slik at programmet ikke hadde gitt deltakerne en dyp forståelse av de ulike problemstillingene, men at elevene kun satt igjen med en forlystelig opplevelse etter at TiU-teamet hadde reist.

Utover 1980-tallet ble mange britiske TiU-team inspirert av Augusto Boal sine dramakonvensjoner. Den internasjonale kontakten mellom ulike drama og teaterarbeidere økte på 1980-tallet. Mens den britiske drama-i-undervisnings formene (særlig Newcastle-skolen) og TiU, ble eksportert til andre engelsk språklige land, Canada og Australia og til Norden, så hadde andre land utviklet sine egne metoder for å bruke drama som læringsverktøy. O'Toole skriver om utgangspunktet til Boal som:

In Brazil, the 'Theatre of the Oppressed' started from very different roots – professional actors in public performances using 'Forum Theatre' in communities outside the recognised systems. The movement spread strongly, with its founders connections with France, in Romance-speaking countries with the **actor** as the centre in the theatrical experience. (O'Toole og Donelan, 1996:12)

Et TiU-team som har benyttet Boals teknikker, er *Greenwith Young People's Theatre (GYPT)*. Chris Vine beskriver i sin artikkel "TIE and the Theatre of the Oppressed" om *GYPT* sin søken etter å skape en helhetlig metodologi som skulle aktivt engasjere sitt publikum som subjekter i sin egen læringsprosess, leitet *GYPT* blant ulike kilder for inspirasjon.

*GYPT*, like many companies, was subjected to a wide range of experiences; inspiration was to be found in diverse quarters including the theatre of Brecht, the pedagogy of Gavin Bolton and Dorothy Heathcote and the pedagogy of the Brazilian educationalist, Paulo Freire. (Vine, 1993:110)

Da *GYPT* først leste *Theatre of the Oppressed* av Boal, fant de at det var som den siste brikken falt på plass, Boal hadde klart ved sitt Forum Teater å sette sammen teater og utdanning på en ny måte, som fikk publikum til både å være kritisk observerende og aktiv deltager. Boal beskriver sine teknikker i relasjon til Aristotelisk dramaturgi og Brecht sine teorier som:

Aristotle poses a poetics in which the spectator delegates power to the dramatic character so that the latter may act and think for him. Brecht proposes a poetics in which the spectator delegates power to the character who thus act in his place but the spectator reserves the right to think for himself, often in opposition to the character. But the poetics of the oppressed focuses on the action itself: the spectator delegates no power to the character (or actor) either to act or to think in his place; on the contrary, he himself assumes the protagonic role, changes the dramatic action, tries out

solutions, discusses plans for change – in short trains himself for real action. (Vine, 1993:110-111)

Boal igjen hadde funnet sin inspirasjon fra Freire sine teorier. Hovedtesen i Freire sin frigjøringspedagogikk er at, frigjøringsprosessen må gå hånd i hånd med subjektets forståelse av sin egen undertrykkelse, denne selvbevisstgjøringen er fundamental, og kan ikke gjøres for subjektet ved at andre forteller ham/henne hva hans/hennes problemer er, uavhengig om det er lærere, skuespillere eller politikere som ytrer et slikt frigjørende budskap. Denne kunnskapen har vært utrolig viktig i TiU-bevegelsen sin utvikling, og har gjort at mange TiU-program gikk fra å være dogmatiske til å bli inkluderende.

I 1982 begynte *GYPT* å bruke Forum Teatre i sitt TiU-program *Land Fit for Heroes*.

Programmet tok utgangspunkt i generalstreiken i 1926, og første del av programmet fikk eleven ledet av skuespiller-lærerne delta i rollespill som kullminearbeider, jernbanearbeidere og godseiere. Innen et rammeverk egget skuespiller-lærerne elevene til konfrontasjon mellom de ulike grupperingene, og prøvde å få elevene til å forstå forholdene arbeiderne levde under i 1926. Men *GYPT* fant at på tross av en nøye planlagt struktur så var læringserfaringene høyst variable fra skole til skole. *GYPT* reiste tilbake til de samme skolene med et forum-teaterspill som inneholdt den samme tematikken som det første programmet. Chris Vine beskriver hvordan *GYPT* skapte forumspillet:

Working from improvisations the actors created a short piece of theatre containing conflicts which mirrored many of the dilemmas the pupils had faced individually and in groups during the earlier role-play. The piece ended with the central character, a railway employee, facing a difficult choice. (Vine, 1993:113)

I forumspillet stod jernbanearbeiderens valg mellom å rette seg etter arbeidsgivers krav, som ville føre til at arbeideren sikre familien inntekt og sikkerhet, eller å støtte sine arbeidskamerater i streiken, men da risikere å miste jobben sin og all sin inntekt. Etterfulgt av skuespillet fulgte en generell diskusjon om hvilke muligheter som var åpne for jernbanearbeideren, også en mer spesifikk diskusjon, om hvilke valg elevene ville ha tatt om de var i rollefigurens situasjon. Tilslutt ble en og en elev invitert opp på scenen til å spille protagonisten og prøve ut sine teorier. *GYPT* erfarte at elevene som deltok, aldri distanserte seg fra problemstillingene ved å ”spille” en rolle, men ”wrestled with the problems as they arose.” Vine skriver videre om hvordan elevene reagerte på å delta i forumspillet:

The audience was spellbound. Not only were the pupils 'watching the performance' but they were weighing the chances of their own proposals being tested in front of them. Interestingly, there was seldom a sense of competition engendered: the focus was on helping the protagonist – and defeating the oppressor. (Vine, 1993:114)

Med Boals forumspill hadde TiU-bevegelsen funnet et viktig verktøy som ivaretok deres ønsker om å ta opp vanskelige temaer, i sine TiU-program, men på en måte som ikke var dogmatisk.

Teater-i-undervisningen har utviklet seg fra å være en britisk teaterform som ble eksportert til andre land, til at TiU ble sett på som en del av et større internasjonalt dramapedagogisk felt, som britiske TiU-team har dradd inspirasjon fra for å videreutvikle TiU. Den internasjonale kontakten mellom ulike aktører innen teater, drama og utdanning har fortsatt å øke. I Porto i Portugal, 1992, ble den første IDEA (International Drama in Education Assosiation) konferansen arrangert, her møttest teaterarbeidere og dramalærere fra mange land. I 1995 ble IDEA arrangert i Brisbane, Australia, da deltok ytterligere flere nasjonaliteter, noe som var gjort mulig gjennom IDEA sitt solidaritets fond som finansierte reise og opphold til deltagere fra krigsrammede land og utviklingsland. Dette har gitt muligheter for samarbeid over grensene og er en stadig kilde til inspirasjon. Jeg vil seinere diskutere viktigheten av den internasjonale kontakten mellom de ulike aktørene innen teater og drama i undervisningen i lys av *Big Brum* og deres utvikling.

### **3.5.3 Teater i Undervisningen og kulturpolitikk**

I løpet av 1970-tallet hadde Teater i Undervisningen blitt en anerkjent form som til og med *The Arts Council* støttet. Frem til 1966 hadde ikke *ACGB* støttet teater for barn og unge, de hadde gitt ansvaret til de lokale undervisningsmyndighetene (*LEA*) og til de kommersielle teatrene. Men etter stort press fra ulike hold ble en rapport skrevet i 1966 som trakk frem viktigheten av å støtte teater for barn og unge. Rapporten bemerket at teater som kunstform hadde blitt forsømt innen barns utdanning i forhold til musikk, lyrikk, litteratur og billedkunst. "[I]t (teater) is still too often regarded as a luxury and an 'extra' in children's education and not, as this Committee believes it to be, a necessity." (Jackson, 1993:20) *The Arts Council* foreslo en delingsmodell for støtte til teater i undervisningen, hvor *ACGB* støttet

driften av teatergruppene/teaterene, mens *LEA*'ene betalte for de enkelte forestillingene, slik at skolene kunne få gratis teater tilbud. Dette ville gi alle barn uansett bakgrunn mulighet til å oppleve teater.

På tross av denne rapporten fra *ACGB* som hadde politisk tyngde, så ville det vise seg at finansiering av TiU-kompaniene ikke skulle bli noen enkel sak. Helt fra starten har TiU-kompaniene vært svært sårbare, da ikke alle de lokale utdanningsinstansene var like velvillig til å støtte TiU, spesielt ikke teater som kunne bli sett på som politisk og sosialt utfordrende. På tross av sin sårbarhet kom flere TiU-grupper til i løpet av 1970- og 1980-tallet.

Det var først på 1990-tallet med etterdønningen av innføringen av en nasjonal læreplan, innført av Margaret Thatchers regjering, at TiU-gruppene virkelig følte kniven på strupen. Frem til 1988 hadde det vært de lokale undervisningsmyndighetene som vedtok lærerplaner for sitt eget område. *LEA*'ene var også de som hadde bevilget og fordelt midler til skolene i sitt område ut fra politiske føringer og ut fra demografi, inntil den nye læreplanen trådte i kraft. Under påskudd av å skulle få en høyere kvalitet på undervisningen og en nasjonal standard ble den nye utdanningsloven vedtatt i 1988, en lov som skulle drastisk forandre skolesystemet i Storbritannia, spesielt i England og Wales. Midlene ble nå overført fra *LEA* til de enkelte skolene, og de fikk selv ansvaret for prioritering av de få midlene de fikk. Det ble også åpnet for at skolene kunne søke om eksterne sponsormidler, og skolene skulle vise frem sin kvalitet gjennom "national league tables" som er et system med nasjonale prøver som rangerer skolene i forhold til hverandre. Hver skole ville få støtten sin omregnet i antall elever, og foreldrene hadde rett til å fritt velge skole for sine barn. Whybrow skriver om den forutsette effekten av denne politikken, som en elevflukt av middelklasse barn fra "arbeiderklasse-skolene" til skoler som "skårte" høyt på de nasjonale prøvene. Disse skolene kunne på grunn av elevtilstrømmingen velge ut de elevene de ville ha og tilby flere fag og ansette høyt kvalifiserte lærere. Det ble en oppløsning av den tidligere "enhetsskolen" til A- og B-skoler. I et slikt klima hvor de lokale utdanningsmyndighetene i stor grad ble fratatt sin makt og kun satt igjen som en rådgivningsinstans, hvor enhver skole kjempet for hver krone, og hver skole måtte til en hver tid oppfylle de strenge kravene i den nasjonale læreplanen gjennom stadig testing og eksaminering av elevene, ble teater sett på som et ekstra gode, som de færreste skolene hadde råd til. Når TiU-gruppene måtte ty til å ta betalt for sine programmer, da de lokale utdanningsmyndighetene ikke lengre hadde penger å bevilge, ble

det ikke lengre mulig for TiU-gruppene å tilby gratis forestillinger. Mange TiU-grupper så dette som et stort ideologisk problem da det var ”arbeiderklassens barn” de ønsket å nå frem til, men det var nettopp disse barna som ikke hadde råd til ”noe ekstra”. I dette politiske klimaet forsvant mange TiU-grupper helt, mens andre måtte utvide sitt tilbud for å overleve. Flere teatergrupper som før kun hadde produsert TiU-programmer gikk nå over til å spille ordinære teaterforestillinger, og ha kurs for barn og unge i teater.

Det var svært viktig for Margaret Thatcher og det konservative partiet å gjennomføre denne utdanningsreformen, for å kunne få kontroll på de ”egenrådige” lokale utdanningsmyndighetene, som i arbeiderparti styrte kommuner ofte hadde en mye mer liberal utdanningspolitikk enn det den sentrale konservative regjeringen ønsket. David R.

Pammenter fra *Coventry Belgrade TiE*, skrev i 1975 at;

It is impossible to operate the sort of meaningful theatre I would like to see as long as theatre remains subject to the same market conditions as any other commodity. The difficulty for TiE teams is that they are attempting to develop a form of theatre that one would demand in a socialist economy at a time when we do not have one.

(Pammenter, 1975:8)

Det kan se ut som Pammenter sitt varsel har blitt realitet i Storbritannia. Chris Cooper skriver i boken *Edward Bond and the Dramatic Child* at det per 2005 kun er to ”rene” TiU- grupper igjen, nemlig Big Brum i Birmingham og Theatr Powys i Wales. (Davis, 2005:51) Som resultat av Thatchers konservative politikk og nedleggelse av *LEA*'ene har TiU-teamene nå liten mulighet til å påvirke utdanningssystemet i reformpedagogisk retning. Dermed kan det se ut til at et av den motkulturelle bevegelsens mål, om å skape hegemoni gjennom å påvirke utdanningssystemet, ikke har lyktes.

## 3.6 Teater og kulturpolitikk, 1979-2000

I den foregående delen av oppgaven har jeg beskrevet kildene til *devising theatre* og den politiske oppvåkningen som førte til den motkulturelle bevegelsen. Denne bevegelsen kom til uttrykk i teateret gjennom mange ulike sjangre som, politisk teater, eksperimentelt teater Community Theatre og TiU. Til felles hadde teateraktørene i den mangefasetterte bevegelsen et ønske om å forandre samfunnet gjennom teater, og gi teater tilbud til ulike marginaliserte grupper som tidligere ikke hadde gått i teateret eller deltatt i teateraktiviteter. Det var en stor tro på at teateret kunne være et talerør for undertrykte grupper i samfunnet, og et middel for å skape et mer demokratisk og egalitært samfunn. I den neste delen av oppgaven vil jeg fokusere spesielt på 1980-tallet og det politiske vendepunktet som Margaret Thatchers neoliberale politikk førte med seg, og hvordan denne innvirket på alternativt teater i Storbritannia, helt frem til i dag. For å belyse dette vil jeg se nærmere på to teatergrupper som bruker *devising theatre* i sine prosess, *Forced Entertainment* og *Big Brum* som representerer eksperimentelle teater- og teater-i-undervisningen-formen. De to teatergruppene representerer hver sin leir innenfor det alternative teateret, et felt som særlig Baz Kershaw hevder splittet seg opp i løpet av 1980-tallet. Jeg vil se på hvordan disse to teatergruppene sin estetiske praksis og hvordan kulturpolitikk har påvirket dem. Som nevnt innledningsvis vil jeg drøfte hvordan de bruker *devising theatre* i sine prosesser, og om de har måtte endre på sine metoder i lys av press fra kulturpolitisk hold.

### 3.6.1 Politisk kontekst - kommersialisme og antipati

Margaret Thatcher og det konservative partiets store valgseier i 1979 skulle stå for et dramatisk skifte i britisk politikk, et skifte som resulterte i en demontering av den britiske velferdsstaten. Arbeidsledigheten steg dramatisk det første året de konservative var ved makten, i 1980 var det over 2 millioner arbeidsledige, og i løpet 1981 hadde antall steget til 3 millioner, ikke siden 1930-tallet hadde antall arbeidsledige vært høyere. I motsetning til fagforeningenes makt på 1970-tallet, hvor de klarte å presse statsminister Heath og hans regjering ut av førersetet, var Margaret Thatcher standhaftig og lot seg ikke påvirke av fagforeningene til å hjelpe de arbeidsledige. Tvert imot så benyttet de konservative sjansen til å presse ned lønningene og ta strupetak på Storbritannias fagforeninger. Nye lover ble innført

som forbød fagforeningene å gå til politisk streik, et virkemiddel som hadde blitt brukt ofte i tiåret før. Imidlertid var ikke Thatcher noe særlig populær i sin første periode (1979-1983), særlig på grunn av den høye arbeidsledigheten og det konservative partiets ”manglende vilje” til å redde nasjonal industri. Keith Peacock skriver om Thatchers ideologi at, ”Had not the Falklands War intervened in 1982, Margaret Thatcher would almost certainly lost the 1983 election and there would have been no ideology or discourse of “Thatcherism”.(Quick, 2004a:6) Det var ikke før de neste to periodene at Thatcher klarte å innføre de store ideologiske ødeleggelsene av offentlig sektor. Grunnen til at det tok tid, var at det fantes flere (også i det konservative partiet) som ønsket en mer ”ansvarlig” og forsiktig politikk i tråd med konsensuspolitikken i de foregående tiårene. Det er nettopp her at Thatcher skiller seg fra de ulike regjeringene (både arbeiderparti men også det konservative partiet før 1979) i hennes ideologiske føringer. Det var ikke nok for Thatcher å kutte i velferdsgodene, men hun ønsket å forandre hele samfunnet til å bli styrt etter markedslogikk. Hun ønsket å rive Storbritannia løs fra den tidligere blandings-økonomiske-tankegangen til Keynes, og går over til en ”ren kapitalisme”. Men for å få dette til måtte hun vinne politisk og kulturelt hegemoni, Thatcher og hennes støttespillere hadde flere taktikker for å oppnå dette, blant annet ”to lampoon and discredit the socialist discourse of the previous decade and replace it with a discourse of their own.”(Quick, 2004a:6)

Et annet av Thatchers redskaper i dekonstruksjonen av velferdsstaten var å relansere viktorianske verdier og moral i sin retorikk. (Chamberlain og Yarrow, 2002, Durham, 1991) Som på 1830-tallet var det familien som var samfunnets viktigste enhet, og enkeltindividet hadde selv ansvar for sin egen lykke. I en av hennes mest kjente uttalelser, som ble trykket i magasinet *Womens Own* den 31.10 1987, sier hun ” There is no such thing as Society [...] There are individual men and women, and there are families.” (siteret i Bennet, 1975:225) I dette klimaet ble også den utslitte romantiske klisjeen relansert, om den ”fattige frie kunstneren”. Thatcher så det som forkastelig at staten skulle støtte kultursektoren, noe som i hennes og de neoliberales mening skapte latskap. Det som har gjort at Thatchers politikk var så vanskelig å snu i ettertid var måten det konservative partiet klarte å splitte opp sterke sosialistiske strukturer i det britiske samfunnet, både ved å legge ned offentlige styringsorgan som storbykommunene (som i stor grad var styrt av et venstreradikalt Arbeiderparti) og ved hjelp av retorikk som plasserte ansvaret for offentlige oppgaver tilbake til ”individet” og familien. Begrepet ”the nanny state” var en ideologisk omdefinering av velferdsstaten. I



Thatcher sitt språk ble en tidligere rettighet gjort om til almisser som kun de færreste fortjente. (Kavanagh og Morris, 1994) Mange av Thatchers politiske føringene ble imidlertid ikke satt i verk før hennes siste regjeringsperiode, fra 1987 til 1991. David Marsh og R.A.W Rhodes forklarer at,

The Thatcher Government certainly set out to transform outcomes in a significant number of policy areas. [...] Thatcher Government's failure to deliver more radical policy change, and more specifically greater change in policy outcomes, is the 'implimentation gap'. ” (Marsh og Rhodes, 1992:181)

Dette gapet ligger både i at det tar noen år før en kan se resultatet av en reform, men også i tregheten i det parlamentariske systemet og til dels intern opposisjon i det konservative partiet. Marsh og Rhodes analyse av Thatcher-regjeringens påvirkningskraft på det britiske samfunnet er mer et produkt av retorikk enn faktiske politiske vedtak og reform. Det interessante ved de to forskernes synspunkter er at de påpeker at Margaret Thatcher ønsket å vedta mer politikk en hun faktisk fikk til på sine tre perioder som statsminister, men der de to forskerne er inkonsekvent i forhold til sin egen argumentasjon, er i deres observasjon av at ”it takes from five to ten years for the effects of a policy to emerge.”(Marsh og Rhodes, 1992:5) Deres bok, *Implementing Thatcherite Policies*, utkom i 1992, mens mange av de mest inngrepene reformene til Thatchers regjering ble ikke satt i verk før 1987 og 1989, slik som helse- og skolereformen. Særlig skolereformen av 1989, som tidligere nevnt har hatt særlig effekt på teater-i-undervisningen, og effekten av denne reformen tråtte ikke tydelig fram før 1994. I kapittelet om *the Arts Council, 1979-2010*, viser jeg til denne ”forsinkelseseffekten” innen reformpolitikken. Et annet element som jeg vil fremheve er nettopp hvordan Thatcher har forandre det britiske samfunnet på en irreversibel måte ved hjelp av skiftet i kulturelt hegemoni. Selv om Thatcher ønsket å gjennomføre flere reformer i sin regjeringstid, har de reformene som ble vedtatt i løpet av 1980-tallet holdt til nå, på tross av Tony Blair og Labours styre fra 1997 til 2010. Ved å slå beina under konsensuspolitikken, er det fremdeles markedstankegangen som er den rådende målestokken for både effektivitet og kvalitet i offentlig sektor. Denne tankegangen har i stor grad slått rot i *the Arts Council*, og har dermed påvirket det britiske teaterlandskapet.

### 3.6 Kulturpolitikk 1980-2000

Baz Kershaw beskriver 1980-tallet som en videreføring av mangfoldet fra 1970-tallet innen alternativt teater. Forskjellen var at etter hvert som tiåret skred frem og de økonomiske støtteordningene minket, ble feltet merket av en konkurranse for å overleve. Det ble viktig å være unik:

Many companies were still aligned with the radical causes of the counter cultures, but more of the new ones showed few or no signs of clear oppositional commitment. There was a general weakening of alternative politics as companies competed for diminishing audiences, so that almost all the new trends of the 1980s were clearly marked by the disciplines of the market place. (Kershaw, 2004:367)

Bakgrunnen for denne markedsorienteringen innenfor kultursektoren var de store kuttene i subsidier som ble gjennomført. Allerede det første året det konservative partiet satt i regjering kom det store kutt, hvor *the Arts Councils* budsjett ble halvert. Keith Peacock i boken *Thatchers Theatre* hevder allikevel at mange teaterarbeidere ikke forstod omfanget Thatcher-regjeringens politikk få før etter Thatcher-regjeringens 2.periode,

What theatre workers did not expect was that, particularly in her second term after 1983, Thatcher would systematically attempt to eliminate the socialist structures underpinning many areas of British society. In doing so she would initiate a wider cultural shift that would affect not only dramatic and theatrical discourse but would also force dramatists and practitioners to re-evaluate the role of theatre in contemporary Britain. (Quick, 2004a:1)

Et av redskapene til den konservative regjeringen var rapporten ”The Glory of the Garden” (1983). I rapporten la *ACGB* fram en ny plan som skulle få konsekvenser for hvordan kunstnere og kulturaktører måtte presentere seg selv. Som Peacock skriver ble det tvunget fram et skifte i kunstsyn, fra humanistiske verdier og tanker om teater som sannhetsvitne, til kunst som et kommersielt produkt på et opplevelsesmarked. Med dette skiftet ble publikum ikke lengre regnet som grupper i samfunnet, som skulle få et likt tilbud, men som individuelle konsumenter som kunne ”shoppe” i ulike opplevelser, alt fra bingo til opera.

Som tidligere nevnt, skjedde den første runden med kutt allerede i 1980, da *ACGB* ble pålagt å kutte 1 million pund, som førte til at 41 kunstorganisasjoner mistet støtten sin, hvorav 18 var ulike teaterkompanier og teaterhus. (Lacey, 2004:428) Den mest kjente av teaterhusene som ble foreslått lagt ned var *the Royal Court* i London. I den neolibérale politikken til Thatcher var det ikke plass til å støtte mer enn et større offentlig teater (altså *the National Theatre*). Den historiske kulturelle verdien til *Royal Court* og spesielt *The English Stage Company*'s profil som et teater for ny britisk dramatik, hadde ingen betydning. Det var antall solgte billetter som viste hvor populært et teater var, og om det hadde livets rett, ifølge den konservative regjeringen. *The Royal Court* overlevde, da de hadde flere støttespillere og sponsorer, men skjebnen til andre teaterkompanier som *7:84 (England)* var ikke like heldig. Med lite kommersiell verdi og direkte motstridende agenda til både regjeringen og til privat sektor, ble de venstrepolitiske teatergruppene mest skadelidende under statsminister Margaret Thatcher. Alison Oddey beskriver situasjonen for den feministiske teatergruppen *Monstrous Regiment*, som på 1970-tallet fikk subsidier fra *ACGB* til å dekket kostnadene til kompaniet for å ansette elleve personer på fulltid i ett år, mens situasjonen i 1989 var at kompaniet kun hadde penger til å ansette en administrator. (Oddey, 1994:14) Men det fantes smutthull fra Thatchers aggressive privatiseringspolitikk, støtten mange kulturradikale teatergrupper og kunstorganisasjoner fikk fra fylkeskommunene, spesielt Greater London Council (GLC), kompenserte i stor grad for tap av støtte fra *ACGB*. Mange fylkeskommuner med sterk arbeiderparti-dominans, spesielt storbykommunene, ønsket å videreføre retningslinjene som var utarbeidet for støtte til kulturlivet gjennom det ”utvidete kulturbegrepet” på 1970-tallet, med øremerkede midler til prosjekt og tiltak som var rettet mot ulike etniske grupperinger, kvinnesak og for homofiles rettigheter. Dette smutthullet satte Thatcher en effektiv stopper for da alle storbykommunene ble lagt ned i 1986. Deres oppgaver og bevilgningsmakt ble overført til andre styringsorgan, enten sentralt til staten eller til kommunene. På samme tid som storbykommunene ble lagt ned, utkom enda en *Arts Council* rapport, nemlig ”the Cork Report”. Samtidig som midlene i *the Arts Council* ble ytterligere redusert, anbefalte rapporten en omfordeling av de gjenværende midlene som tilsynelatende var til fordel for de alternative teatergruppene, det ble anbefalt at teatergrupper innen feltene; ”black, children`s and experimental theatre” fikk forrang. Teater som var klart feministisk eller marxistisk fikk trukket sin støtte. Det er tydelig at den konservative regjeringen prøvde å splitte det alternative teaterfeltet fra sine ideologiske røtter. For teatergrupper som stod for en ”state-of-the-nation” tematikk og en mer agiterende propaganda stil, som *Foco Novo*, *Joint Stock*, *7:84 (England)*, *Monstrous Regiment* og *Gay Sweatshop* fikk alle trukket sin støtte.

Lacey hevder også at, på tross av dårlige politiske kår, så vokste det opp et mangfold av nye kulturelle uttrykk i løpet av 1980-tallet, en eksplosjon i antallet alternative teatergrupper som turnerte, eller som drev med fysisk teater og ny-sirkus, gateteater og teater i undervisningen, eller innenfor det eksperimentelle miljøet med performance. I Kershaws artikkel ”Alternative Theatres, 1946-2000” hevder han at antallet alternative teatergrupper økte i løpet av 1980-tallet med cirka 50 nye grupper per år frem til 1985, og i 1987 lå antallet på 300, med en svak nedgang i antallet på slutten av tiåret til 270. (Kershaw, 2004:365) Kershaw nevner at bak disse store tallene, var det mange teatergrupper som kun overlevde i kort tid, og en økende grad av grupper med mindre politisk opposisjonelt budskap enn sine søstre og brødre på 1970-tallet. For det var ikke mulige å komme utenom det neolibérale politiske klimaet. De alternative teatergruppene som oppstod på 1980-tallet måtte ta innover seg de kommersielle kriteriene til makthaverne. I motsetning til 1970-tallets motkulturelle bevegelse, hadde nå det alternative teateret blitt til en ny kultursektor, som ikke nødvendigvis vektla et alternativt og anti-hegemonisk budskap, men bare var alternative i det at de hadde ulike produksjonsforhold til de institusjonelle teatrene, ved at de turnerte, eller spilte for ulike samfunnsgrupper, som skoleelever, men ofte så var innholdet temmelig likt til de institusjonelle teatrene, ofte med reproduksjoner av klassisk dramatikk. (Lacey, 2004:434-435) Tim Etchells, regissøren til *Forced Entertainment*, beskriver situasjonen for mange kunstnere på 1980-tallet slik:

It was that time during Thatcherism when you could hide amongst 3-4 million unemployed and quietly get on with your work and being poor. Lots of artists did that – painters, musicians, performance makers, film-makers – in the north of England, in the South, everywhere. The culture of interplay between these people and between their `audiences` was also tangible. (Etchells og Glendinning, 1999:16)

Kershaw skriver at teatergrupper som *Welfare State International*, brukte innovative grep for å overleve, de skapte store spektakulære show med resirkulerte materialer som tiltrakk seg store antall med publikummere. Andre teatergrupper som brukte alternative spilleplasser var for eksempel *Emergency Exit* og *Station House Opera*, som brukte utradisjonelle spilleplasser som ”swimmingpools and multi-storey car parks”, for å bøte på dårlig økonomi og utvikle seg kunstnerisk. (Kershaw, 2004:366)

### 3.6.1 Britisk teatersensur etter Lord Chamberlains fall

Helen Freshwater argumenterer for at teatersensur i Storbritannia ikke døde med nedleggelsen av The Lord Chamberlain's Theatre Licensing i 1968. Hun hevder at om "Lord Chamberlains menn" ikke hadde hatt bred støtte fra teatre, dramatikere, pressen og fra politisk hold, kunne de ikke ha operert helt frem til 1968. Som jeg har nevnt før med The West End Managers, var det instanser som tjener på teatersensuren. Det finnes fremdeles i dag instanser som tjener på teatersensur, men sensuren i dag er praktisert langt mer subtilt:

Extending the field of enquiry into the twenty-first century allows me to demonstrate that the Lord Chamberlain functioned as a part of a larger network of censorious forces – and to show that much of this network remains in place today. (McMaster, 2008:15)

De forskjellige formene for teatersensur (etter 1968) foregår på ulike plan og gjennom både rettslige og politiske instanser. Mens Howard Brentons stykke *Romans in Britain* fra 1980 ble forsøkt tatt av plakaten gjennom et privat søksmål fra Mary Whitehouse, en kjent kristenmoralsk forkjemper, har andre stykker blitt sensurert ved at de har mistet sin støtte, enten fra kommersielle sponsorer eller fra kommunal eller statlige hold. I forbindelse med kommersielle sponsorer kan tilfellet med the Royal Court Theatre og deres sponsor Jerwood Foundation nevnes. Dette fondet har fra 1996 vært en betydelig sponsor av the Royal Court, og deres program for ny dramatik. I 1998 kom det opp til overflaten den store innflytelsen fondet hadde over the Royal Court, i deres ønske om å endre teaterets navn til The Jerwood Royal Court, samt deres krav om kunstnerisk innflytelse over teaterets program valg, da de satte ned egne kriterier for dramatikken de ønsket å støtte. Nye dramatikere som ikke falt innunder the Jerwood Foundations kriterier ville av den grunn ikke få støtte eller få sin dramatik antatt av teateret. (McMaster, 2008:136). Kjente regissører som John McGrath har skrevet om hvordan Margareth Thatchers kutt i offentlig sektor har påvirket spesielt politisk opposisjonelt teater som regissørens eget teaterkompani 7:84. Ved å se på sensur innenfor en vid definisjon så har offentlig ansatte byråkrater, galleri og museumscuratorer og bibliotekarere en stor makt til å definere hva som skal støttes og hva som skal vrakes av kunst og kulturelle uttrykk. Freshwater belyser at offentlige, akademiske og kunstneriske institusjoner med definisjonsmakt ikke nødvendigvis har en nøytral politisk eller ideologisk agenda, og dermed kan deres valg av verk som skal støttes eller vrakes, defineres som en handling av sensur.

Even the criteria we use to describe artistic excellence are the product of a particular politics. Perhaps we only judge institutions to be operating autonomously when their values are so intone with our own that they have become invisible.(McMaster, 2008:123)

I løpet av 1980- og 1990-tallet var det mange teatergrupper og særlig alternative teatergrupper som følte seg sensurert ved at deres støtte ble trukket av *the Arts Council*. Mens akademikere og politikere som var enig i bevilgningskriteriene hevdet at *the Arts Councils* bestemmelse om kutt i støtten til enkelte teatergrupper ikke handlet om sensur, heller om å bedømme kvalitet. Sensur og ytringsfrihet har i nyere tid blitt en svært aktuell sak. Etter september den 11., med skiftet i det politiske og religiøst klimaet som det førte med seg, har det kommet opp flere saker som har vært konfliktfylte i forhold til blasfemi kontra ytringsfrihet. I *The Arts Councils* rapport fra 2008 nevnes spesielt dette i forhold til å støtte kontroversiell kunst.

[A]rtists and cultural organisations, when creating and presenting work, should not be afraid of being controversial, particular when the desire to avoid controversy restricts freedom of expression, the lifeblood of any artist. We should not be content to live in a society where artists censor their work for fear of extreme responses. One of the most important parts of an artist's role in society is to question, to provoke, to aggravate and, at times, to anger. (Kirby, 1971:11)

Et samfunn har alltid en smerteterskel på hva som er tillatt kritikk og hva som er destruktive ytringer. Hva som definerer disse rammene varierer ut fra hvilke regjeringsparti som sitter og hvilken politikk de fører, enten mot egen befolkning, eller på et utenriksplan. På 1980-tallet Thatcher og det konservative partiet å skape et kommersielt og frimarkedsstyrt samfunn, dette resulterte i at regjeringen underminerte og fratok støtten til venstreradikalt teater. I 2010 hvor Storbritannia deltar i en angrepskrig i Afghanistan (som en del av "war on terrorism") er det viktig for den britiske staten å støtte kontroversielle kunstnere som kritiserer islam i ytringsfrihetens navn, mot reaksjoner fra religiøse miljøer. Helen Freshwater skriver i boken *Theatre censorship in Britain: silencing, censure, and suppression*, at sensur av teater opprettholdes så fremt det gagnar den rådende politiske eliten, og McMaster og *the Arts Council* sin støtte til kontroversiell kunst (særlig til kunst som er kritisk til fundamentalistisk islam) kan sees i lys av denne politikken.

### 3.6.1 The Arts Council: 1979-2000-tallet

Da det konservative partiet, ledet av Margaret Thatcher, tok over regjeringsmakten i 1979 ble det et nytt skifte i *the Arts Councils* bevilgningspolitikk. ”British subsidized theatre in the 1980s was subjected to a fundamental shift in ideology and economics of funding agencies which revolutionized its relationships to the public sphere.” (Kershaw, 2004:271) To rapporter ‘The Glory of the Garden’ fra 1983 og ‘the Cork Report’ fra 1986 la føringene for den nye bevilgningspolitikken. Mens ‘the Glory of the Garden’ begynte det ideologiske arbeidet med å definere kunsten som et kommersielt produkt, la ‘the Cork Report’ direkte økonomiske føringer om å halvere *the Arts Council* sitt budsjett og forandret bevilgningskriteriene til teatergruppene som mottok støtte. På *the Arts Councils* nettside beskrives de kontroversielle reformene som ble innført, på denne måten:

Funding was capped, and then cut. In 1987, Arts Council Chair William Rees-Mogg led a restructure of how funding was awarded, which cut the number of organisations receiving Arts Council funding by half. This was controversial, and led to protests from prominent figures in the arts. [...] during this period, the Arts Council began encouraging greater corporate sponsorship of the arts, to compensate for the lack of state funding. (Arts Council, 2010:The 1970s and 1980s)

Restruktureringen av bevilgningspolitikken gjennom ”the Cork report”, førte til at økonomiske insentiver ble normgivende for kvalitetsvurdering av kunst. Mens bevilgningspolitikken fra 1945 til 1979 var styrt etter et syn om å støtte kunstnere og kunstinstitusjoner for å bevare mangfoldet av britiske kulturuttrykk, hvor kunst og kultur ble sett på som et velferdsgode, ble det fra 1979 innført en markeds tankegang innen kunst- og kultursektoren, publikum ble nå ansett som kunder. Med markedstankegangen ble den ”laissez faire”-forståelsen av kunst fra 1930-tallet gjeninnført, kvalitet ble bedømt etter antall solgte billetter og antall sponsorer fra det private næringslivet.

The Thatcher ”reforms” of the 1980s demanded greater ”accountability” and ”value for money” in public institutions, and imposed a steady reduction, in real terms, of total subsidy to the theatre. The so-called “arm’s length” principle which was supposed to stop state interference in the “freedom” of the arts, was gradually amputated. (Kerr, 2006:272)

På tross av de klare intensjonene fra den konservative regjeringen om å la kulturen få seile sin egen sjø uten å gi dem subsidier, var dette umulig å gjennomføre over natten, derfor ble de

politiske føringene innført litt etter litt, ved hjelp av rapporten "the Glory of the Garden" og the "Cork Report". Gjennom økonomiske insentiver som, at et støttebeløp fra staten måtte tilsvare det samme beløpet fra private sponsorer og i billettinntekter for å bli utbetalt. Denne støttemodellen førte til en veldig skjev fordeling av midler mellom teatrene i London og regionsteatrene. Private sponsorer ønsket å plassere sine penger i de teatrene som hadde bredest appell, og tiltrakk seg flest publikummere, slik at deres sponsormidler kunne virke som en reklame for deres bedrift, og derfor ble London teatrene foretrukket heller enn de regionale teatrene. Disse teatrene fikk også flest besøkende, spesielt etter at de store musikalproduksjonene ble en turistattraksjon, og fikk dermed også flest billettinntekter. Det var de kommersielle teatrene i the West End som ikke var subsidiert av staten som håvet inn flest penger, og dette faktum underbygget de konservatives argument om at kultur ikke trengte å være statsstøttet for å ha suksess. Med de store musikalproduksjonene ble det skapt en millionindustri som kun gagnet de kommersielle teatrene. Slik som med *Les Miserables* som var produsert av the Royal Shakespeare Company i 1985, ble etter en sesong overflyttet til det kommersielle teateret, *Queen's Theatre* i the West End. Teateret som var eid av Andrew Loyd Webber kunne nå håve inn overskuddet uten å måtte ta seg bryet om å bruke kostnader på å betale for å utvikle forestillingen *Les Miserables*. Stephen Lacey skriver i sin artikkel, "British theatre and commerce", at den moderne musikalen var en kassasuksess uten like, med sine "spin-off" produkter (som plakater, t-shorter og andre suvenirer), bidro musikalen til å gjøre teateret til et kommersielt produkt, som påvirket hele teaterlandskapet. Lacey skriver at: "British musicals were seen around the world, dominating the major theatre centres of many capital cities, including Broadway." Og "These musicals stimulated demand to the point where their longevity based on guaranteed audiences, was unique in the post-war period." (Lacey, 2004:438) Musikalenes økonomiske kassasuksess, førte til at et hvert institusjonsteater i Storbritannia begynte å produsere en til to musikaler i året for å overleve. En annen overlevelsestrategi for teatrene var å selv hive seg på merkevarebyggings-bølgen. Det ble et større fokus på å utvikle "front of house" på teatrene, med bar og restaurant-område, og salg av bøker, tidsskrifter, og spin-off produkter som t-skjorter og plakater. Dette kommersielle fokuset tok mange midler bort fra selve produksjonen av teaterforestillinger, til å ansette flere i administrasjonen som skulle stå for PR og salg.

Et annet grep som Thatcher gjennom the *Arts Council* innførte som spesielt rammet frie teatergrupper og mindre turne teater var krav om ulike "effektivitets-rapporter" som the *Arts*



*Council* krevde av deres mottakerorganisasjoner for å gi dem videre støtte. "Clients were now required to report on staffing levels, financial practices and how far they had been able to match the council's funding with that from business and local authorities." (Quick, 2004a:49) Dette betydde at de små teatergruppene som ofte delte på flere oppgaver, som regi, scenografi, og rigging av forestillingene, måtte bruke mer tid og midler på å evaluere sitt eget arbeid, i forhold til å skape forestillinger. Peacock skriver om den politiske effekten en slik omorganisering hadde for de alternative teatergruppene.

For companies that had shunned the traditionally hierarchical management structure of theatre and the anarchistically constituted themselves as "co-operatives" during the late 1960s and throughout the 1970s, the effect was political. They were now forced to reconstitute their management or lose their grants. (Quick, 2004a:ibid)

Den nye og aktive politikken som *the Arts Council* begynte å føre på 1980-tallet blir beskrevet av forfatterne av boken *Ønskekvistmodellen* (Langsted et al., 2003) som et lukket bevilgningssystem, hvor *the Arts Council* både bevilger til, og evaluerer de ulike teatergruppene i sin "stall". Rådet er dessuten med på å forme kulturfeltet ved å lage egne målrapporter for hva slags kunst og kultur Storbritannia skal ha i fremtiden. The Arts Council har dermed innflytelse på alle nivåer innenfor kulturlivet, noe som i følge forfatterne av *Ønskekvistmodellen* fører til en stram styring, "med tendenser til ensretting og selvcensur –det i meget høy grad bliver normer for kunstnerisk kvalitet, der støttes og oppprioriteres." (Langsted et al., 2003:105) Resultatet av denne stramme styringen, og innblandingene fra regjeringen i *the Arts Council* sin politikk er at den "armlengdes-avstands-politikken" som *the Arts Council* tidligere var kjent for ikke lenger var en realitet. Rådet fikk en funksjon hvor de skulle minimere sine utgifter og følge pengene de bevilget rundt i systemet, heller enn å være initiativtager og igangsetter for å dekke befolkningens behov for et bredt kulturtilbud.

På tross av stor motstand fra flere kulturpersonligheter til denne politikken, og da spesielt venstrepolitiske dramatikere og instruktører som David Hare, Caryl Churchill og John McGrath, så har britiske teatre blitt påvirket av denne kommersialiseringen på 1980-tallet, på en slik måte at det er vanskelig å gå tilbake til den tidligere konsensuspolitikken og kunstsynet med den armlengdes avstand som rådet førte tidligere.

En svak dreining i bevilgningspolitikken skjedde da John Major tok over som statsminister for det konservative partiet i 1991. For å bøte på noen av de store skadene og den stor misnøyen som den neoliberale politikken på 1980-tallet hadde ført til, innførte Major en ny støtte ordning til kultursektoren gjennom overskuddet fra *The National Lottery* i 1994. Gjennom det nyopprettede *National Lottery* ble det satt i verk en storstilt tildeling til vedlikehold og til nybygg av teaterhus. Dette var sårt etterlengtede midler, da den mangelfulle støtten på 1980-tallet hadde gitt teatrene lite valg, det var viktigere å produsere teater og få inn billettinntekter enn å vedlikeholde gamle og slitte teaterhus. (Lacey, 2004:431) Midlene fra *the National Lottery* kom imidlertid med føringer som begrenset deres bruk til *kun* vedlikehold og nybygg av teaterhus, og ikke som produksjonsstøtte, dette gav de alternative teatergruppene uten teaterhus liten del av ”kaken”, og førte til en videre skjevfordeling av midlene i favør av teaterkompanier som *National Theatre*, *Royal Opera House* og til *Royal Shakespeare Company*.

Da Tony Blair og ”New Labour” tok over regjeringmakten i 1997, ble det skapt store forventninger om en endret politikk til fordel for en sulteføret kultursektor, blant annet ved å opprette et eget departement for kultur, media og sport. I 2001 gav *the Arts Council England* ut rapporten, ”Breaking New Ground, Annual review 2001” som speiler denne optimismen. Gerry Robinson sier i forordet til rapporten at, ”A year ago, we achieved a remarkable success - the largest ever increase in funding for the arts. The spending review 2000 rewarded the arts with an extra £100 million a year.” (Arts Council England, 2001:4) Perter Hewitt følger opp denne entusiasmen, hvor han beskriver situasjonen for britisk teater som spesielt prekær og derfor skulle en fjerdedel av de 100 millioner pundene går til teater. I svulstige ordelag hevder Hewitt at den bevilgede summen vil, ”enable artists to rediscover a sense of adventure and artistic innovation, and to broaden the range of theatrical output to meet the needs of a wider public.” Og konkluderer med ”Indeed, our aspiration is no less than to help theatre to reinvent itself for the 21st century.” (Arts Council England, 2001:5) Videre i rapporten gis det også en pekepinne på en snuoperasjon i kunstsyn, hvor Hewitt sin særlige vektlegging av kunst og kultur for barn og unge, gav håp om at *the Arts Council* ville vende tilbake til 1970-tallets kunstsyn, hvor teater ble sett på som et samfunnsgode heller enn en kommersiell vare.

Arts in education has been an Arts Council priority for some years. With our £40 million Creative Partnerships initiative, focusing on 16 communities, we hope to show

that such a concentration of money and activity can transform experiences for both young people and artists alike.(Arts Council England, 2001:ibid)

Teatervitere som Keith Peacock og Baz Kershaw advarer alikevel mot å få for store forhåpninger. I Peackocks sin bok *Thatchers Theatre* som utkom i 1999 og Kershaw sin artikkel ”Discouraging democracy: British Theatre and Economic, 1979-1999”, som utkom samme året påpeker begge at det per 1999 ikke var satt penger bak løftene. Et annet mement som Kershaw peker på, er at mange av premissene som den tidligere konsensuspolitikken var tuftet på, nå er borte, både økonomisk da britisk nasjonal økonomi ikke har like stabile rammer som på 1960-tallet, og i viljen til å utføre nasjonal velferdspolitik. Peacock påpeker at i 1999, ti år etter at Margaret Thatcher gikk av som statsminister, er få av hennes neolibérale reformer blitt reversert. Om ikke annet har ”New Labour” etter år 2000 lettet på trykket i kultursektoren og funnet friske midler som gis som et ekstra tilskudd til the Arts Council, men fordelingen av midlene er det ingen endring på. Det er institusjonsteatrene som håver inn den største andel av midlene. (se figur på side 73).

Det er først i 2008 at Arbeiderpartiet gjennom *the Arts Councils* rapport, ” Supporting excellence in the arts - from measurement to judgement” aktivt ser på kårene for alternativt og eksperimentelt teater, og søker å snu *the Arts Council* sin etablerte politikk fra ”thatcher-tiden” med å måle kvalitet i kunst ved hjelp av økonomiske prinsipper, til å se på kunst som en verdi i seg selv. Brian McMaster skriver i rapporten at,

The arts thrive on risk-taking. Artists rely on the trust, commitment and ambition of audiences and funders to support those risks. As one of the arts’ largest public funders, it is Arts Council England’s responsibility to support artists and arts organisations in a way which enables them to be the best that they can be. (McMaster, 2008:9)

Det kan se ut som at denne rapporten kan bli hengende som et luftslott, for ved valget i mai 2010 tok det konservative partiet over regjeringsmakten igjen, og de har lovet å kutte i offentlige utgifter med hardere hånd enn det Thatcher i sin tid gjorde. The Arts Council har fått beskjed om å kutte storstilt i både sine administrasjonskostnader samt et 29,6 % kutt i bevilgnings midler. (Arts Council England, 26.10 2010) I følge Chris Cooper, instruktøren av Big Brum, vil dette føre til en sentralisering av bevilgningsmakten til rådet. Hvor ACE

tidligere har hatt fire regionskontor som har hatt bevilgningsmakt, skal nå alt sentraliseres til et hovedkontor for England, hvor regionskontorene kun har en veiledende rolle. Cooper frykter for at de kontaktene, og ekspertisen som de ulike regionale teatergruppene har bygget opp med sitt regionskontor vil bli mistet. Dette vil mest sannsynlig ramme teatergrupper med en særlig sterk lokal forankring, som mange TiU-grupper har. Mye tyder på at dette er bare et av flere steg til en ny forringelse av subsidier til kultursektoren. (Langsted et al., 2003) På *Arts Council* sine nettsider har det nylig blitt lagt ut informasjon om hvordan bevilgningskuttene vil bli gjennomført i budsjett året 2011 og 2012. (Arts Council England:ibid) Rådet har vedtatt ut fra politiske føringer å prioritere profesjonell kunst og scenekunst. "The level of reduction for the majority of arts organisations has been achieved by larger percentage cuts to other organisations whose primary purpose is not arts creation or performance." (Arts Council England:ibid) Sitatet over maskerer ideologien bak disse kuttene. Felt som regnes som "non-primary-arts" er for eksempel samarbeidsprosjekter mellom kunstnere og utdanningsinstitusjoner, turne' virksomhet og støtte til lokale festivaler, der skal det kuttes opptil 50 %; dette gjør at etablerte kunstinstitusjoner og scenekunst grupper vil bli "skjermet" med kutt på kun 6,9 %. Tabellen nedenunder viser kun kutt på 6,9 %, da kuttene på 50 % ikke kommer fram av *the Arts Councils* nettsider:

Figur 3, *Arts Council grants distributions 2009, 2010-2011, 2012.*

<i>Regular funded organisation grants</i>	<i>2009/2010</i>	<i>2011/2012</i>
<i>Royal Opera House</i>	<i>£28,436,991</i>	<i>£26,342,464</i>
<i>Royal National Theatre</i>	<i>£ 19,739,708</i>	<i>£18,285,780</i>
<i>Royal Shakespeare Company</i>	<i>£16,010,444</i>	<i>£14,831,195</i>
<i>Forced Entertainment</i>	<i>£126,517</i>	<i>£117,198</i>
<i>Big Brum</i>	<i>£113,140</i>	<i>£104,807</i>
<i>Reckless Sleepers</i>	<i>£94, 926</i>	<i>£87,933</i>

(Arts Council England, 26.10 2010)<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Utdrag fra the Arts Council England sin tabell over jevnlig støttede organisasjoner. Link til hele tabellen ligger på: <http://www.artscouncil.org.uk/funding/regular-funding-organisations>, 26.10.2010

Det kan se ut til at de konservative er seg selv lik. De stadfester sin makt og hegemoni innen kulturfeltet ved å ta fra de unge og svake i samfunnet, og rettferdiggjør sine kutt ved å omdefinere hva som er kunst. Som i sitatet ovenfor, defineres noen grupper og institusjoner som primære kunstskapere, mens andre som sekundære kunstskapere. I den sistnevnte kategorien finner vi Community Arts, Teater i Undervisningen, støtte til populær kulturelle arrangementer som lokale festivaler, samt desentralisering av kunst og kultur (jamfør turnevirksomhet). Lite har dermed endret seg i bevilgningspolitikken til *the Arts Council* siden Margaret Thatcher inntok ”Nr. 10 Downing Street” i 1979, til tross for skiftende regjeringskonstellasjoner.

## Del 4: Samtidige eksempler på *devising theatre*

### 4.1 Forced Entertainment

Forced Entertainment ble til da Tim Etchells og Richard Lowdon, Susie Williams, Robin Arthur, Huw Chadbourn og Cathy Naden med Deborah Chadbourn som teatergruppens produsent, bestemte seg for at når deres teater- og dramastudier var over ved Universitetet i Exeter, så skulle de dra til nord-England og starte et teaterkompani. Dette var sommeren 1984. De valgte å reise til Sheffield. Tim Etchells skriver i *Not Even a Game Anymore* (sitert i Benecke, 2004) at på tross av at det var vanlig at engelske eksperimentelle teatergrupper hadde base i distriktene fremfor i London (*IOU* i Halifax, *Impact Theatre* i Leeds, *Welfare State International* i Cumbria), så var Sheffield allikevel ikke et opplagt valg. Tidlig- til midten av 1980-tallet var Sheffield en by preget av depresjon og høy arbeidsledighet, som kom på grunn av at tradisjonell industri som kullminene og stålproduksjonen var blitt nedlagt. Nedleggelsen av tungindustri var blant annet en bevisst politikk ført av Margaret Thatcher.

Like many other northern cities, Sheffield was a focus for resistance to Thatcherism. In the understanding of the time, these were socialist-controlled cities in a country that was going further to the right. It was an interesting location. (Benecke, 2004:3)

Etchells skriver at det som fikk det til å fungere å ha base i Sheffield, på tross av depresjonen, var at Sheffield var et kreativt sentrum for musikk, performance og filmproduksjon. Denne kreativiteten var i stor grad finansiert av aktørene selv eller som Etchells sier: "People used to joke that the `dole´ (social security) was the biggest funder of the arts in Britain at that time. It was true though." (Benecke, 2004:30).

De to første årene var gruppen særlig fascinert av filmmediet i sine stykker, og hadde forestillinger som gjerne hadde fokus på Hollywood-stil. I deres første forestilling *Jessica in the Room of Lights* vises en historie om en kinomedarbeider som får sitt virkelige liv blandet sammen med historier og karakterer fra "the silver screen". I seinere forestillinger eksperimenterte de også med å ha "voice over" og andre medierte medium som videoprojeksjon samtidig som aktører mimte på scenen. Kompaniet prøvde ved hjelp av disse

teknikkene å finne sin egen anti-naturalistiske spillestil, da de raskt fant ut at en naturalistisk spillestil begrenset deres ønskede uttrykk. I dag har de tatt bort tv-monitorene på scenen og foretrekker å spille umediert. Men de har fremdeles med seg fasinasjonen for film- og tv-mediet. De benytter seg gjerne av strukturer og dramaturgi som de låner fra f.eks ”gameshows” (*Quizoola*) eller nyhetsredaksjoner (*Emanuel Enchanted*). Den sistnevnte forestillingen var satt til et kaotisk nyhetsstudio hvor ulike pappskilt annonserte ulike personkarakteristika i nærmest telegram-stil. Selv om *Forced Entertainment* siden starten ønsket å fjerne seg fra naturalistisk spillestil, har prosess vært gradvis, frem til den formen som de i dag benytter seg av. Kompaniet er et kollektiv som er i stadig utvikling. I starten henvendte skuespillerne seg mer til hverandre og forholdte seg til publikum som om de ikke var til stede, et klassisk trekk innen naturalistisk spillestil. Mens i dag er *Forced Entertainment* særlig kjent for å henvende seg direkte til publikum, både i sin frontale spillestil og ved direkte spørsmål og henvendelser til publikum.

#### **4.1.2 Forced Entertainment, og deres teater**

Hos *Forced Entertainment* er det særlig fire aspekter som går igjen i mange av forestillingene. Tøying av grenser innenfor teater og performance sjangeren, bruk av lek og spill for å lage dramaturgi, fremstillinger av liksom-død og *Forced Entertainments* spesielle forhold til publikum (dialog/anti-dialog). *Forced Entertainment* har ofte et meta-perspektiv på teater og performance, hvor de hele tiden spør seg selv og publikum hva som er bra teater og performance, mens de tøyser grensene for hva som kan gjøres på scenen. Forestillingen *Showtime* er et godt eksempel på dette, hvor Lowdon sin scenefigur problematiserer hva som er godt teater. Lowdons figur prøver å fortelle publikum hva han tror de vil ha (en aristotelisk dramaturgi) samtidig som det motsatte av Lowdon sin tale vises frem ved hjelp av blant annet to papprær som sloss for åpen scene, som slett ikke overholder de reglene som Lowdon refererer til.

Det andre aspektet, spill- og lek-dramaturgi, er gjennomgående i alle *Forced Entertainments* forestillinger. Kompaniet finner i felleskap et sett med regler som utgjør dramaturgien til

enhver forestilling, aktørene improviserer innefor disse spillereglene. Eтчells forklarer hva kompaniet mener når de snakker om improvisasjon:

I think there is a connection between what we call improvising or playing, it's like playing as a child, in the garden or in the back yard, and you are just trying to work out what would be a good game to play using these different toys or bits of rope, or wood in the garden, it's the same.(Hornbrook, 1989)

Han forklarer at deres ordinære forestillinger er nøye innøvd, og replikkene er nedskrevet. Dramaturgien og bevegelsene og replikker blir satt etter flere måneder med improvisasjon blant medlemmene i teatergruppen. Richard Lowdon utdyper videre hvordan deres dramaturgi blir skapt i en veksling mellom å holde seg innenfor reglene de setter, for så å prøve å tøyde de samme reglene.

When you improvise, all you are doing is playing a game with other people, and you are trying to push yourself into difficult situations, you are trying to take risks and get yourself into trouble, and then work out how to you are going to get out of it.(Hornbrook, 1989)

I skapelsesprosessen til de ulike forestillingene enten det er regulære forestillinger (på ca 1,5 time) eller ”durational” visningene (som kan vare alt fra 6 timer til 24 timer), bruker gruppen en veksling mellom fri improvisasjon hvor alt er tillatt (hvor deres arbeid blir tatt opp på video), til at hele gruppen ser på videomaterialet med kritisk blick og prøver å se om det de har produsert har noe mening, og hvilke menig eller sammenheng de ulike elementene de har produsert, kan ha. Da Forced Entertainment startet sitt arbeid 1984, vekslet aktørene på å ha instruktøransvaret, men etter kort tid ble det satt sammen et produksjonsapparat hvor Tim Eтчells ble gruppens dramatiker og instruktør, med Deborah Chardbourn som produsent og Richard Lowdon som designer, og de andre aktørene som medskapere. Kjernegruppen av aktører består i dag av: Claire Marshall, Cathy Naden Robin Arthur, Richard Lowdon og Terry O'Connor. Denne kjernen blir til tider supplert med andre aktører når *Forced Entertainment* ønsker å ha større produksjoner, som for eksempel den nyeste forestillingen deres *The Trill of it All*. Eтчells skriver om teatergruppens dedikasjon til samarbeid og *devising theatre* i boken *Certain Fragments* fra 1999,

Between 84 and 98 we have made 16 full-scale touring theatre pieces – all of them devised, designed and performed by the group, addressing audiences in provocative



and formally challenging ways. Throughout there has been a commitment to ensemble practice, to the building and maintaining of a group which shares a history, skills and an equal involvement in the process of making its work. (Etchells og Glendinning, 1999:17)

Forestillinger som *Emanuelle Encahnted*, *Quizoola* og *On the Thousand Night* er særlig eksempler på hvordan gruppen konstruerer forestillinger rundt regler. I først nevnte forestilling presenteres mange figurer til publikum ved hjelp av ulike papp skilt med titler som; ”Alien Girl”, ”Mad Old King”, ”A Ex-Wife of the Ex-President of the USA”, aktørene har en mengde brukte klær å velge mellom, de skal skifte klær og velge pappskilt, posere for publikum, før de foretar et nytt bytte med klær og skilt. Innebygget i spillereglene er en minimalistisk spillestil, hvor hver aktør ikke spiller noen av figurene de viser, men kun presenterer dem. I *Quizoola* bygges stykket rundt to aktører som stadig spør hverandre spørsmål, som den andre aktøren må svare på uten løgn, eller tilsynelatende som om aktøren snakker sant. I sistnevnte forestilling, *On the Thousand Night* er det en stadig veksling mellom ulike historier, hvor en aktør kan avbryte en annen aktørs historie ved å rope ut: ”STOP!”. Leken går ut på å hindre enkelte aktører i å foretelle sin historie, hvor aktørene til stadighet må fortelle nye versjoner av sin historie hvis den forrige ble avbrutt. De to sistnevnte forestillingene er eksempler på ”durational” teaterarbeid. Dette er visninger som går over lengre tidsperiode som 6 eller 12 og opptil 24 timer i strekk. Publikum kan komme og gå under disse visningene, og det er ikke en gitt forhåndsbestemt handling som følges, men heller repetitive mønstre og lek og spillstrukturer som aktørene improviserer rundt i visningen.

Det tredje elementet som går igjen i de fleste av *Forced Entertainments* forestillinger er liksom-død. Andrew Quick skriver om gruppens spesielle forhold til død og liksom-død. Han drar paralleller til barns lek med død som det ultimate slutt punktet, men også som et område i våre liv som er uforståelig og skremmende, som barn leker med for å fortrenge sin frykt for døden. (Quick, 2004a:162) Som nevnt i *Showtime* leker Arthur med døden ved hjelp av spagetti i tomatsaus, mens i *Bloody Mess* spiller Cathy Naden på sentimentale strenger ved å fortelle publikum at hun vil symbolisere døden ved å legge seg ned, dette vil gjøre publikum triste i uoverskuelig fremtid, hevder hun. Naden legger seg ned, samtidig som sentimental musikk spilles og fargede diskolys blinker og aktører beveger pappstjerner i saktefilm. Naden

viser at dette er en spill-død-lek ved at hun til tider rykker til i armer og ben og skifter delvis positur, eller gjør dagligdagse gester som å klø seg i håret, mens hun ligge på gulvet og liksom skal være død. Til slutt reiser hun seg og banner, og sier at ”timingen” ikke var riktig.

Det typiske for *Forced Entertainments* spillestil er deres forhold til publikum. Dette forholdet speiles i deres valg av navn, ”forced entertainment”. Forholdet kan variere fra et antagonistisk forhold, som i enkelte av forestillingene, et godt eksempel er *First Night* hvor spillet er bygget opp rundt et sett med vaudevill skuespillere som er lei av å smile til publikum. Mens i flere av deres ”durational” visninger som *On the Thousand Night*, har aktørene en mer inkluderende tone ovenfor publikum, hvor publikum nærmest blir behandlet som medsammensvorne i hver aktør sin historie, her gjennomføres en dialog med publikum, mens i *First Night* er det nærmest en anti-dialog med publikum. I forestillingen *Showtime* fra 1996 viser gruppen et spenn i sine henvendelser til publikum, fra Richard Lowdons åpningstale, hvor han henvender seg til publikum med en forsiktig og spørrende tone: (han har for øvrig et bombebelte med en tikkende klokke knytt rundt magen).

Performance should have some kind of dramatic tension- it should have a plot. It should have some well-drawn characters so as the audience can empathise with the events on the stage ... a performance should take place over one day and it should take place off stage and it should be reported on by one of the protagonist... There should be some kind of moral, there should be some kind of purpose because if there isn't a moral it's just a lot of bloody shouting and showing off...they want something with a purpose...they want to be transported to a delightful place, they want to see some realistic scenery, they want to be touched, oh God they want some purpose, they want some resolution...they don't want this, they don't want this...(Quick, 2004b:153)

Mens Lowdon forteller dette til publikum så sloss to aktører utkledd som papptrær. De skjeller hverandre ut og krangler om ulike objekter som stoler og lekehus. På slutten av forestillingen så henvender et av papptrærene seg direkte til publikum. På scenen ligger en annen aktør, Robin Arthur med en boks med spagetti i tomatsaus over magen som om de var hans innvoller. Han spiller døende, mens et papptre spilt av Clair Marshall skjeller ut publikum med grove banneord.

What the fuck are you looking at? What the fuck is your problem? Fuck off! Voyeurs! There's a fucking line and you've crossed it. Where's your human decency? Call yourself human beings? Why don't you fuck off, piss off, cock off, wankers, voyeurs.

Fuck off. Go on, pick up your things, pick up your coats and you fucking bags and bugger off just fucking cocking buggering walk off!(Helmer og Malzacher, 2004:130)

Av henvendelsen til publikum kan det leses at Marshall søker å ansvarlig gjøre publikummet, nærmest gjøre dem til vitner, ved å iscenesette dem som “voyeurs”. Denne iscenesettelsen av publikum inngår i det jeg vil klassifisere som kompaniets dialog eller anti-dialog med sitt publikum.

*Forced Entertainments* bruk av lek og improvisasjon binder teatergruppen sammen med eksperimentelt teater opp gjennom det 20. århundrede. Fra Dadaistenes lek med tabuer som i *Kong Ubu* til John Cage sine eksperimenter med *Happenings* på 1950 og 60-tallet, og med *People Show* og *IOU theatre* med sine formeksperimenter og lek med tabu på 1960 og 1970-tallet. Tim Etchells og *Forced Entertainment* har et meget bevisst forhold til teater og performance som de selv er inspirert av. Etchells nevner flere teatergrupper i *Certain Fragments* som kompaniet stadig lar seg inspirere av, av dem står *Impact Theatre*, *The Wooster Group* og *Goat Island* særlig sentralt. På tross av at *Forced Entertainments* arbeider later til å være upåvirket av politikk, i hvertfall politikk med stor P, hevder Etchells at deres arbeid er gjennomgående politisk. Han skriver i *Certain Fragments*:

The theatre we dreamed of was concerned with ethics and identity, it was deeply political but, in embracing the fractured ambiguous landscape (social, cultural, psychic) of the 80s and 90s in Britain we knew it had to forgo the suspect certainties of what other people called political theatre, that it had to work the territory between the real and the phantasmic, between the actual landscape and the media one, between the body and the imagination. We worked with a growing confidence that a reliance on intuition, chance, dream, accident and impulse would not banish politics from the work but ensure its veracity – a certainty that old rules did not apply. (Etchells og Glendinning, 1999:19)

Florian Malzacher og Judit Helmer skriver i sin artikkel, ”Plenty of Leads to Follow” at fra midten av 1990-tallet ble *Forced Entertainment* mer uttalt politisk i sine forestillinger, og da var det særlig den pågående krigen i tidligere Jugoslavia som ble nevnt. Også hentydninger til den pågående krigen i Afghanistan ble nevnt i flere av historiene som ble presentert under forestillingen av *On the Thousand Night* den 10. april 2010, i Berlin. Det kan se ut til at

*Forced Entertainment* benytter den kjente feministiske parolen “det private er politisk” som en rettesnor for sin måte å lage politisk teater på. Kompaniet prøver å ansvarlig gjøre sitt publikum både på små hverdagshendelser og barnlig lek til store hendelser som krig og drap. Dette momentet vil jeg diskutere senere i oppgaven i sammenligning med *Big Brum* sitt forhold til politisk teater og deres publikumsrelasjon.

### 4.1.3 “On the Thousand Night”

I *Forced Entertainments* sin *Research Pack* beskrives deres arbeid med durational performance som:

In the long pieces we have gone further still towards a certain ‘lack of control’. In these works, the content is not predetermined and the public themselves are invited to make decisions about what and how to watch, about when to arrive and when to leave, about where to draw connecting lines, about what might be a start, middle or end. We have spoken very often about the agency of those watching – of their importance not in completing but more fundamentally, in making the work (*Forced Entertainment*, 2008:7)

*On the Thousand Night* er en ‘durational’ forestilling som sprang ut fra en annen ‘durational’ forestilling, *Who Can Sing a Song to Unfrighten Me?* fra 1999. Denne forestillingen (som varte i 24 timer) beskrives av Judith Helmer som en hybrid av de to ulike type forestillinger som kompaniet tidligere har produsert, mellom de korte og koreograferte forestillingene, og de lange ‘durational’-forestillingene som baserer seg på improvisasjon rundt et sett med regler. Hun skriver at en seksjon i *Who Can Sing a Song to Unfrighten Me* ”was deemed so interesting that it became a durational performance in its own right.” (Helmer og Malzacher, 2004:57)

I 2000 spilte teatergruppen *On the Thousand Night* for første gang. De har spilt denne forestillingen ved flere anledninger med ulik lengde på forestillingen, alt fra 1, 5 og opptil 24 timer. Forestillingen jeg så i Berlin, den 10. april, ved Hebbel Teateret var satt opp som en del av programmet til den by-omfattende teaterfestivalen *Der Lange Nacht* som omfattet alle teatrene i Berlin. Hebbel Teateret har tre scener, *On the Thousand Night* ble vist på den største

scenen kalt HAU 1. Denne scene inngår sammen med de to andre scenene som et gjestespillteater for eksperimentelt og nyskapende teater. Hebbel Teateret kan sammenlignes med andre samtidsteaterscener i andre byer i vest Europa, som ICA i London, eller BIT i Bergen. Men HAU1 med sin tradisjonelle prosceniums scene, peker seg ut som utradisjonell i samtidsteater forstand, som oftest blir black box scener i ombygde industribygg benyttet. På tross av at rammen rundt *On the Thousand Night* var en prosceniums-scene, ble det benyttet mange teknikker som brøt med prosceniums teaterets tradisjonelle konvensjoner, fra skuespillernes frontale spillestil til at publikum kunne komme og gå som de ville under den 6 timer lange forestillingen. Av sistnevnte grunn var lyset i salen alltid på, og dette gjorde at skuespillerne kunne ta sitt publikum i øyesyn. Også den frontale spillestilen opphever den tradisjonelle fjerde veggen. Den usynlige ”vegg” mellom scene og sal, som skapes ved at skuespillerne spiller sine roller inn mot hverandre og ignorerer sitt publikum, også kalt naturalistisk spillestil. Kompaniet sitt valg av scenografi fremhever videre deres brudd med naturalistisk spillestil, scenen var helt bar bortsett fra 6 stoler, som stod frontalt på en linje og et bord lenger bak på scenen som hadde diverse drikkevarer, og mat på. Skuespillerne satt på hver sin stol og fortalte. Når de ble slitne tok de med seg stolen sin og satt seg bak på scenen hvor de kunne forsyne seg med mat og drikke. Denne aktiviteten var fullt synlig for publikum, og ble sett på som en del av forestillingen. *Forced Entertainment* har definert scenerommet ulikt fra tradisjonelt teater, ved å vise alle aktiviteter som i naturalistisk spillestil regnes som bak-scene-aktiviteter (handlinger som ikke støtter oppunder skuespillerens spill av en rollefigur), som å strekke seg, eller spise og drikke, som en del av forestillingen. Stemningen som skapes under forestillingen føles nærmest hjemlig, som om vi er invitert inn i stuen til skuespillerne, hvor de ønsker å dele noen historier med oss.

Denne stemningen fremheves ytterligere ved kompaniets valg av kostymer. Aktørene er kledd i vanlige klær bortsett fra et stoffstykke i rødt nervøst fløyel og en krone på hodet laget av grovt utskåret papp, festet med gaffa-tape. Dette enkle kostymet som i drama pedagogiske termer ville blitt kalt et signalkostyme, kan også sees i sammenheng med tidligere forestillinger som *Showtime* hvor det var bevisst brukt papptre kostymer som så ut som amatørteater eller skoleteater kostymer. De nevnte kappene og kronene har den samme effekten, og fremhever også den spesielle relasjonen *Forced Entertainment* har med sitt publikum. Ved å ha på seg så enkle og ”dårlig” konstruerte kostymer, og ved å sitte på en linje og spille frontalt mot publikum, er det en stadig lek mellom virkelighet og fiksjon.

I løpet av seks timer forteller aktørene ulike historier som avløser hverandre i et spill med egne utviklede regler. Historiene er fragmenter av virkelige hendelser og gjenfortalte historier fra vår felles kulturarv, som bibelen, eller populærkulturelle fortellinger fra filmer og tv-programmer (f. eks Star Wars), barnefortellinger og nyhetshendelser. Historiene overlapper hverandre, ved at de ulike skuespillerne kan ta opp tråden fra en annens historie i sin, og gjerne vinkle den annerledes ved at en ser historien fra en annen protagonist sitt syn. Noen ganger tar skuespillerne opp igjen sin egen tråd fra en tidligere fortalt historie. Reglene for historiefortellingene er at hver fortelling innledes med "Once upon a time", og stoppes av de andre utøverne ved at de sier "Stopp". Ved å innlede historiene med "Once upon a time" som på norsk tilsvarer "det var en gang", leker kompaniet seg med eventyrstrukturer, og prøver å hviske ut skillet mellom eventyr og virkelige hendelser. Et annet element som også er en lek med fiksjon-virkelighet, er at hver historie om den er sann, eller fra tv/film mediet, bibelhistorien, eller personlig opplevde historier, blir gjenfortalt i tredje person. Flere av fortellingene var gjenfortellinger av krigshistorier, men som i eventyr har verken soldatene eller landet noe navn. Av de historiene som var umiddelbare gjenkjennbare så var det fortellinger som spant ut fra Star Wars og SiFi tematikk, bibelhistorie med Noahs Ark og eventyr som Snøhvit og de syv dvergene, -særlig historien om Snøhvit ble fortalt i mange varianter, med ulikt antall dverger, og hvor aktørene byttet på hvem som hadde perspektivet i fortellingen, fra dvergene som var lei av å arbeide i gruvene, til prinsen som når han så Snøhvit bestemte seg for ikke å kysse henne. I samtale med Clair Marshall, Robin Arthur og Richard Lowdon etter forestillingen nevnte spesielt Lowdon en intern konkurranse som hadde utviklet seg i relasjon til en av fortellingene i hans "repertoar" *The Tiger Who Came To Tea* som er basert på Judith Kerr sin barnefortelling fra 1968 (Kerr, 2006). Fortellingen handler om en tiger som kommer på overraskelses besøk og spiser opp all ettermiddagsmaten til lille Sofie og hennes mor. De andre aktørene i *Forced Entertainment* har lenge hatt det som en regel å forhindre Lowdon i å fortelle denne historien. Lowdon har derfor utviklet mange strategier for å fortelle denne historien, men han sa at han var forbløffet da ingen av de andre aktørene prøvd å forhindre ham denne gangen. Denne konkurranse-strukturen var allikevel synlig med andre fortellinger. Spesielt fortellingen om *Snøhvit og de syv dvergene*, hvor det ble kappet i å finne på nye perspektiver og protagonister til fortellingen.

Som tidligere nevnt er en durational performance ikke en stramt koreografert forestilling, men de ulike reglene og konkurranse-strukturen utgjør dramaturgien. Dramaturgien i forestillingen

varierte stort i løpet av de 6 timene forestillingen varte, fra en voldsom energi, hvor aktørene stadig vekke avbrøt hverandre, til partier hvor kun en eller to aktører satt fremme og fortalte, og kunne fortelle uavbrutt. Det var også stor forskjell på hvordan ulike aktører fortalte de ulike historiene, mens noen fortalte historier med mange detaljer og sidesprang med liten sammenheng, fortalte andre svært stramme historier. Det kan se ut som de ulike tilnærmingene til fortellermodus kommer fra ulike strategier i henhold til å bli avbrutt av de andre aktørene, mens noen aktører som Robin Arthur fortalte svært usammenhengende historier, om han ikke ble avbrutt raskt, mens andre som Richard Lowdon fortalte historier som hadde en tett spenningskurve og en ”cliff-hanger”, slik at han kunne ta opp tråden igjen når han fikk sjansen. Innholdsmessig hadde også de ulike aktørene et ulikt fokus, mens Tim Etchells fortalte historier med mange intrikate detaljer, som ofte hadde en forbindelse til tv og film-mediet, så dreide Cathy Naden sine fortellinger seg ofte om den private og hjemlige sfæren, til Clair Marshall som kunne dra inn mange fortellinger fra avis og nyhetsredaksjoner.

Den siste timen av forestillingen *On the Thousand Night*, lignet mye på et nach spill hvor en deler artige anekdoter og historier, men etter hvert så begynner trøttheten og alkoholen å si innpå slik at flere av historiene blir usammenhengende og absurde. Denne følelsen ble forsterket ved at aktørene selv på et tidspunkt hentet seg øl fra sitt bord bak på scenen og satte seg på sine stoler og drakk mens de hørte på hva de andre aktørene fortalte. Også det faktum at etter 6 timer var aktørene fysisk trøtte og deres sittestillinger var slappere, og de røde kappene og kronene begynte å si ned av dem, mens de før på kvelden ville rette på plaggene, valgt de nå å bare la de henge eller si ned på hodet. Forestillingen begynte klokken 18.00 og sluttet klokken 01.00 på natten.

#### **4.1.4 Forced Entertainment og kulturpolitikk**

Som nevnt tidligere startet *Forced Entertainment* sin karriere med å finansiere sine prosjekter gjennom arbeidsledighetsstønadene sin på midten av 1980-tallet. Med forestillingen *Let the Water Run its Course to the Sea that Made the Promise* i 1986 fikk kompaniet sin første prosjektstøtte av *The Arts Council*. “(Let the Water) proved a real breakthrough. The small Arts Council project grant enabled their first substantial set[.]” (Benecke, 2004:33)

I ti år fikk teatergruppen støtte fra *The Arts Council of England (ACE)*, men i 1994 etter den første forestillingen av *A Decade of Forced Entertainment* bestemte ACE å droppe støtten til

det neste prosjektet *Speak Bitterness*. Det gjorde ACE på bakgrunn av en revurdering av ”kvaliteten” på skuespillerprestasjonene og scenografien i flere av teatergruppens tidligere forestillinger. Tim Etchells skriver følgende om hendelsen:

Swathed in concerns about aesthetics, ‘poor quality’ productions, ‘low productions values’ ‘lack of development’ and off-the-record questions about our status as drama or ‘something else’, the refusal meant more than a lost project – in economics it was a body blow and in critical terms it was a recognition (and inscription) of a culture gap that had been widening for years. (Etchells og Glendinning, 1999:22)

Det var særlig forestillingen *Hidden J* som ble vist samme år, som ble kritisert av drama panelet ved ACE. Panelet mente at skuespillerpresentasjonene i stykket var meget dårlig at scenografien var ”stygg” og at kompaniet hadde en aggressiv holdning til ”narrative coherence”. Eller som en publikummer sa etter å ha sett *Hidden J*: ”Surely the purpose of art is to bring people together, not just to rub their noses in the dirt”. (Etchells og Glendinning, 1999:ibid). I denne kommentaren trer det kulturelle gapet som Etchells nevner tydelig fram. Et gap mellom det eksperimenterende - og klassiske teatersynet, hvor førstnevnte utforsker estetikk, form og det anti-narrative/ikke-litterære teater, så ønsker aktører og forkjempere av det klassiske teateret å snu klokken tilbake til en tid hvor den klassiske dramatikken hadde monopol innen teater. Den sistnevnte holdningen ble i løpet av 1980-tallet blandet sammen med en kommersielle kvalitets vurderinger, hvor teater som viser noe annet en ”show” og lett underholdning ble definert som ikke-teater. De nevnte kommentarene om mangelen på underholdning og ”show”, om dårlig kvalitet og manglende narrative enhet, og mangel på kunstnerisk utvikling, fremtrer som et ekko av den tidligere refererte Cork-rapporten hvor eksplisitte politiske teatergrupper mistet støtten sin fra ACGB på grunn av ”lost artistic direction” eller ”poor artistic quality”. (Brown et al., 2000:384) Med Cork-rapporten ble det innført en detaljstyring; hvor hver enkelt teatergruppe ble gitt støtte fra prosjekt til prosjekt. Teatergruppene fikk først støtte for et år om gangen, og etter tre perioder kunne en teatergruppe kvalifisere for treårig støtte om de bestod ”kvalitetstesten”. Som tidligere nevnt var kriteriene for hva som ble ansett som god kvalitet noe obskurt. I *Forced Entertainment* sitt tilfelle var det også et problem at de overskred grensene for hva som for ACE anså som teater. Denne ”smaksdommen” kan på mange måter ligne på den tidligere teatersensuren i Storbritannia, også den var utført av navnløse byråkrater etter regler som var obskure for aktørene innen teatermiljøet.



Som reaksjon på *Forced Entertainments* økonomiske krise satte kompaniet, i lag med sine støttespillere, i verk en kampanje med offentlige debatter og lobbyvirksomhet for å få støtten fra *ACE*, tilbake.

Our 'funding crisis' became both a long and public battle (letters, meetings, lobbying) and a small but invaluable community-defining moment in which the value and diversity of non-literary theatrical forms in Britain were championed anew with passion by many people more articulate than ourselves. (Etchells og Glendinning, 1999:ibid)

På bakgrunn av denne kampanjen fikk *Forced Entertainment* tilbake støtten sin og kunne i 1995 presentere *Nights in the City*. Med den bitre erfaringen om hvor økonomisk sårbare kompaniet var når *ACE* trakk tilbake sin støtte i 1994, ble det viktig for *Forced Entertainment* å sikre seg økonomisk. De søkte å lage produkter som kunne gi dem flere bein å stå på, og begynte dermed å produsere ulike "spinn off" produkter av deres kunstneriske arbeid, som videoer av forestillingene og av installasjonene de skapte. I dag får *Forced Entertainment* støtte tre år av gangen fra *ACE*, samt ettårig prosjektstøtte fra Sheffield City Council. Men i deres *Research Pack* nevner kompaniet at, "A significant proportion of *Forced Entertainments* income comes from touring. Performers fees and commissions from abroad increasingly form a major part of the company's income." (McLean, 2001:11) Teatergruppen fikk invitasjoner til å spille utenlands så tidlig som i 1986 med forestillingen *Let the Water Run*. Turnevirksomheten utenlands økte med den neste forestillingen i 1988, *200% & Bloody Thirsty*, da teaterkompaniet ble invitert til å spille i Belgia og Polen. Denne turnevirksomheten utenlands har med årene økt jevnlig, til at teatergruppen nå har årlige utenlands turneer. Som de selv sier i sin *Research Pack*, så har denne aktiviteten resultert i at teatergruppen nå får en større del av sine inntekter fra utenlandske oppdrag enn fra britiske kilder (som *ACE* eller Sheffield City Council).

Noe av bakgrunnen til at *Forced Entertainment* får stadig mer av sine midler fra teatre på kontinentet har sitt utspring i nettverksbyggingen som har skjedd mellom teatre som fremmer ikke-institusjonelt teater på kontinentet. Knut Ove Arntzen nevner i sin artikkel "An investigation into the field of European independent performance art" at;

When the development of new art-centres started off, it turned out to be at its most fruitful in countries with very liberal attitudes towards traditional culture, like The Netherlands and Belgium. (Arntzen, 2010:3)

Arntzen viser til at Risate ten Cate opprettet et internasjonalt samarbeid med ulike kunstnere fra USA, Storbritannia og and europeiske land i en låve i Loenersloot utenfor Amsterdam, så tidlig som i 1965. Dette samarbeidet fikk en permanent bygning, Mickery Teater, i 1971. Siden kom Kaaithatre i Brussel og i Tyskland kom Theatre am Turm i 1986 og Hebbel Teateret i 1989. I Skandinavia sprang det også opp teatre som Kaaithatre basert på festivaler, Copenhagen International Theatre og Bergen International Theatre. Disse teatrene ble senere en del av et trans europeisk nettverk for ikke-institusjonelt teater og performance. Måten nettverket fungerer på er at de ulike teatrene samarbeider på å huse og tilrettelegge for ulike gjestespill av teater og performance av tverrestetisk og tverrkulturell karakter.

En annen kilde til støtte for *Forced Entertainment* er gjennom ulike workshoper og forelesninger som gruppen, og særlig Tim Etchells, holder for "Theatre classes at schools and universities[...]" (Helmer og Malzacher, 2004:73) Som Judith Helmer skriver, var teaterstudenter tidlig ute med å ønske å vite mer om gruppens arbeidsmetoder. Deirdre Heddon og Jane Milling skriver om hvordan *devising theatre* nå har blitt "firmly embedded in the syllabi of teaching institutions throughout the UK, as both process and product." (Heddon og Milling, 2006:218) I Storbritannia er det mange akademi, universitet og høyskoler som tilbyr ulike kurs og studie program i teater og performance-studier. Heddon og Milling skriver om en utvikling av nye grupper som benytter seg av *devising theatre* som resultat av deres studier ved ulike universitet og høyskoler, mange performance artister får inntekter fra å forelese eller ha workshoper for studenter, og det har blitt skapt et stort miljø rundt National Review of Live Art som er en plattform for performanceteater og eksperimentelt dans og installasjons arbeid som avholdes i Glasgow hvert år (Milican, 2010). Lignende miljø finnes i Bristol rundt Arnolfini og i London rundt ICA.

#### 4.1.5 Forced Entertainments egalitære praksis

I starten het teatergruppen, *Forced Entertainment Theatre Collective*, og aktørene, slik som *Joint Stock*, delte likt på alle oppgavene:

[E]ach of the early pieces was created in the spirit of group-made and group-owned work that continues to this day, directing the early performances was a rotating responsibility, with different combinations of people in charge of particular projects. Often these projects would be co-directed by two to four people [...]. (Heathcote et al., 1991:30)

Men etter hvert ble det utkrystallisert ulike roller i gruppen, i 1986 tok Tim Etchells på seg ansvaret som regissør, og trakk seg i stor grad fra å spille på scenen. Etchells ble et regiteam sammen med Richard Lowdon, som arbeidet sammen med å ta stoffet de skapte i øvingene et steg videre. Deres arbeid med å utvikle regien er allikevel ikke en autoritær instans, da deres tanker må bestå ”testen” til resten av gruppen, gjennom produksjonsmøtene og i øvings situasjoner, hvor alle aktørene kan kommentere på hva de selv synes fungerer eller ikke. Terry O’Connor beskriver ”the Sub-Club” sitt arbeid som: ”Sometimes a smaller group of people can make faster progress – summarize the work to date and making new suggestions or breakthroughs in terms of where to go next.”(Benecke, 2004:33). I løpet av 1990-tallet skiftet teatergruppen navn fra *Forced Entertainment Theatre Cooperative* til kun *Forced Entertainment*. Navneendringen kan både sees om et praktisk anliggende, at det var enklere å ha et kortere navn, men også som en refleksjon over at kompaniet nå har en mer strømlinjeformet registratur og at deres navn nå også skal kunne reflektere deres andre kunstneriske prosjekter, som installasjoner og foto og video arbeid. Robin Arthur forteller i et intervju til *Variant* våren 1998 om hvordan deres arbeid fremdeles er tuftet på egalitære prinsipper:

I don't really know if we really constitute as a co-operative anymore, but effectively that has always been the way that the company has worked. It is a strange kind of pragmatic socialism that takes place for us in our work environment a lot of the time. It is changing a little bit but at root, I think it is still there and I've not liked to think about us getting down to the point where the division of labour was so specialised that I only ever just turned up and did a show.(Arts Council, 2010)

På spørsmål fra Michelle McGuire om deres teater er politisk, svarer Clair Marshall at de lager politisk teater med liten p, at deres politikk ligger mer i deres egalitære arbeidsmetoder enn at de hele tiden søker å lage politiske temabaserte teater. Arthur utdyper dette med:

I'm sure that actually, because of the nature of the process and because of the nature of the business, that the work that we make is actually political, but for me it's political in a naturally evolved way rather than a formulistic way. (Arts Council, 2010)

Denne måten å lage ”politisk teater” er i direkte motsetning til det Arthur ser på som politisk teater med stor P, teater som formidler et politisk budskap. Den sistnevnte formen for politisk teater, er etter Arthur sin mening teater tuftet på hierarkiske og autoritære arbeidsmetoder.

[I]f you look at the most overtly social or politically social theatre work that has come out of this country in the last twenty or thirty years, most of it has been made in the context of an incredibly, perniciously, nasty, not just capitalist system but a kind of really strange world. Where notions of democracy or commitment are utterly out of the window. If you think about the great political playwrights, their relationship with the means of production of their work is well, dictatorial.[...] They write the damn thing, hand it over to a director who directs the damn thing. [...]It's utterly ludicrous for someone to claim that they are writing left-wing, social critiques when the mechanism that they use for bringing that stuff out into the world is highly suspect, by anybody's standards.(Arts Council, 2010)

I dette sitatet speiles Arthur sine holdninger til det å skape teater på egalitært vis som et viktig politisk “statement” i seg selv. Han mener at det en link mellom innhold og produksjonsmetoder i *Forced Entertainments* arbeidsmetoder, som han ser på som mer ærlig enn i enkelte dramatikere, som David Edgard og David Hare sine ønsker om å produsere ”state of nation” skuespill, med et eksplisitt politisk innhold, men mye mindre fokus på egalitære produksjonsformer.

Som nevnt tidligere begynte Forced Entertainment å bli etterspurt som workshop holdere og foredragsholdere, og teatergruppen som en del av et større postdramatisk teaterfelt har påvirket mange nye teatergrupper innen performance teater. Det kan nå se ut til at det er en *devising theatre* bevegelse innen eksperimentelt og performance teater, med mange nye

aktører som har fått utdannelse ved akademier og universiteter i Storbritannia. Inspirert av workshoper holdt av artister fra teatergrupper som *Forced Entertainment*, *Goat Island* og *Lone Twin*, søker de å benytte seg av *devising theatre*, men spørsmålet er av hvilke grunner de ønsker å bruke *devising theatre*. Gerladine Harris fra teaterdepartementet ved Lancaster universitetet snakker om en *devising theatre*-estetikk blant studentene. Estetikken består av inspirasjonskilder som *Forced Entertainment*, *The Wooster Group*, *Impact Theatre Cooperative*, *Jan Fabre* og *Robert Wilson*, kanskje ispedd noen bevegelsesmønstre tatt fra *Pina Baush*. (Heddon og Milling, 2006:215) -Ikke alle de overnevnte artistene arbeider innenfor *devising theatre*. Jan Fabre og Robert Wilson tilhører regiteater snarere enn *devising theatre*. Mens Wilson og Fabres teaterforestillinger innehar regissørens visjon alene, har *devising theatre* ofte en annen tilnærming, hvor flere visjoner vises. Som for eksempel hos *Forced Entertainment*, hvor det er teatergruppens felles tilnærming til et sett med regler og problemstillinger som blir teaterproduktet.

Heddon og Milling problematiserer hvordan *devising theatre* har blitt sett på av flere som en stil heller enn en arbeidsmetode. En stil som Peter Brook også er særlig kritisk til, han skriver i forordet til boken, *On Directing, Interview with Directors*, "I find Forced Entertainments work eloquent and moving but the sheer number of individuals cloning them fills me with despair." (Brooks in, Giannachi og Luckhurst, 1999:4) Et eksempel på en slik etterligning er teatergruppen *The Special Guests*. I 2004 beskrev de sitt arbeid som:

We explore themes such as personal identity, dressing up and disguise, cities, love lives (or lack of) and family ties ... The performance is one that is designed to unsettle audience perceptions of a 'truth' associated conventional theatre, and tries to find the real recklessly employing the fake. (Heddon og Milling, 2006:216)<sup>7</sup>

Når en sammenligner *The Special Guests* sin beskrivelse av eget arbeid med Harris sine beskrivelser av studentarbeid som, "Structures of repetition, and interruption[...] sequences in which the performers act as if becoming increasingly drunk or drugged, repeated on-stage costume changes [...] autobiographical material drawn from the performers lives, extreme

---

<sup>7</sup> The Special Guests, <http://www.thespecialguests.co.uk>, 8. august, 2004

slow-motion sequences[.]” - er det tydelig at det er mer snakk om en kopiering av en stil eller teaterestetikk heller enn et politisk ideologisk valg om en egalitær arbeidsmetode.

Tim Etchells kommenterer nettopp denne mangelen på “innhold” innen performance og *devising theatre* på 2000-tallet, han mener at mange forestillinger produsert av nye performance teater artister på sitt beste er, “plausible”, presenting all the right ‘elements that should make up that “kind” of show. It looks serious, it’s about something, you could put it in a brochure, it doesn’t frighten people, it’s not dangerous or incompetent. But neither is it necessary.(Heddon og Milling, 2006:217)

Til nå har *Forced Entertainment* hatt en klar profil som alternativt og eksperimentelt teater, men det vil bli spennende å følge *Forced Entertainments* utvikling fremover, da mye tyder på at de ønsker å ha et tettere samarbeid med institusjonsteater når de skal setter opp sine nye verk. Cathy Naden uttaler i den forbindelse at, ”We wanted to infiltrate the mainstream theatres. We wanted to stay in those spaces, saying that there is an alternative to the work that’s normally seen there.”(Cooper, 2005b:72) Et interessant spørsmål er om *Forced Entertainment* klarer å endre det William Gaskill ikke klarte, nemlig produksjonsmetodene innen de institusjonelle teatrene, eller om det er *Forced Entertainment* sine prinsipper og arbeidsmetoder som blir endret i det de entrer institusjonsteatrenes scener?

## 4.2 Big Brum

*Big Brum* er en Teater-i-Undervisningen gruppe som startet i 1982 og har tilholdssted i Birmingham. De turnerer imidlertid med sine TiU- program i hele Midlands regionen. *Big Brum* er en av de få teaterkompaniene som fremdeles arbeider primært med TiU i Storbritannia. Big Brum produserer vanligvis to TiU-programmer i året som turnerer rundt til ulike skoler samt et prosjekt for spesialskoler og barnevernsinstitusjoner per år. Teatergruppen setter både opp ordinære forestillinger og produserer TiU-programmer. Ved produksjon av TiU-programmer lages også støtte materiell til skolene, slik at lærerne og elevene kan forberede seg i forkant av et program, samt at de får materiale som hjelper elevene til å bearbeide inntrykkene fra TiU-programmet i etterkant av forestillingen. Det som skiller TiU-program fra ordinære forestillinger, er publikums direkte deltakelse i forestillingen, gjennom rollespill og diskusjon. *Big Brum* bruker alt fra en ide, eller et scenografisk element som utgangspunkt, men får også dramatikere til å skrive tekster for seg. I de siste årene har de blant annet samarbeidet med dramatikeren Edward Bond.

### 4.2.1 Big Brum og deres teater

*Big Brum* hadde i 2007 sin 25 års dag. Dagen ble markert ved at de viste deres siste TiU-program, *The Tune* (av Edward Bond) samt *Big Brum* sine samarbeidspartnere *Theatr Powvys* TIE fra Wales og *Roundtable TIE* fra Ungarn, viste sitt nyeste TiU-program. I kontrast til hvordan underholdningsbransjen feirer seg selv var *Big Brum* sin feiring heller lavmælt, dagen var viet likeså mye til å diskutere utdanningssituasjonen i Storbritannia som å feire seg selv;

The last 25 years have been dominated by a social agenda, particularly within education, which has not put the needs of our young people first. As we celebrate where Big Brum has come from and create a vision for the future, we need to have this at the forefront of our minds. (Big Brum, 2010:resources, newsletters, 2007)

*Big Brum* er en av de få gjenlevende TiU-kompaniene i England. De har kjempet seg gjennom utallige økonomiske kriser, de nekter å gi opp eller la seg kue og sensurere. Tvert

imot har de inngått et samarbeid med den kontroversielle dramatikerne Edward Bond, og Chris Cooper hevder at dette samarbeidet har vært kompaniets livbøye.

The decision [av Bond om å skrive for Big Brum] came at critical time for the Company, who had just lost all its LEA funding in one fell swoop and was on the verge of closing. The Company is in no doubt that this decision was one of the most important factors in helping Big Brum survive the cuts in funding and re-establish itself with the relative stability it now enjoys. (Cooper, 2005b:51)

*Big Brum* har beholdt sitt hovedfokus, som er teater-i-undervisningen formen, men har også andre prosjekter som ungdomsteater og Community Theatre på si. Men hvor andre TiU-kompanier har brukt den nasjonale lærerplanen som rettesnor for sitt arbeid og skreddersyr sine program etter de ulike aldersbestemte kunnskapsmålene i planen, har *Big Brum* fortsatt å lage teater som går på tvers av læreplanen, teater som utfordrer de unge til å ta stilling, og skyr ikke temaer som ungdoms vold, innvandring eller kontroversielle konflikter som Israel-Palestina-konflikten. Et annet viktige prinsipp for den en gang så omfangsrrike TiU-bevegelsen, var maks antall publikummere per visning, et prinsipp som *Big Brum* fortsatt holder seg til.

TIE companies employ actor-teachers working with *one* class at the time. This is critical to our work which is highly participative, requiring the highest teacher-student ratio possible, and it distinguishes TIE from any other form of theatre, including Young People's Theatre. (Cooper, 2005b:50)

Mens flere av de tidligere TiU-kompaniene har gått over til å produsere ordinært barne og ungdomsteater, så opprettholder *Big Brum* og deres søsterkompani i Wales, *Theatr Powvys*, TiU-formen, og søker å videreutvikle denne i lag med sine internasjonale kontakter, som *Roundtable TiU-kompani* i Ungarn, og *Noor Al Hussein Performing Arts Center* i Jordan, og nå sist med den palestinske Qattan Foundation. *Big Brum* reiste dessuten til Palestina i januar 2010, for å holde workshop og spille Edward Bond sitt stykke *A Window for* skoleungdommer i Ramallah, Jerusalem og Nasaret.

Mens *Big Brum* frem til 1995, for det meste skapte sine forestillinger gjennom *devising theatre*, skiftet kompaniet sin produksjonsmetode til arbeid med dramatik i 1995 da



kompaniet begynte sitt samarbeid med dramatikeren Edward Bond. Kompaniet “deviser” fremdeles mange av sine TiU-programmer, og *Separation Wall* fra 2005 er et eksempel på et devised program. Men selv når *Big Brum* deviser sine egne programmer kan en se at Bond er en stor inspirasjonskilde i den dramaturgiske utviklingen av deres TiU-program. Dette vil jeg vise nærmere gjennom eksempler fra *Separation Wall*.

Samarbeidet mellom *Big Brum* og Bond ser ut til å ha vært gjensidig fruktbart, da det har gitt *Big Brum* nye teoretiske utfordringer å arbeide med, som blant annet har gitt deres arbeid anerkjennelse hos *the Arts Council*, mens Bond har fått mulighet til å skrive for barn og unge og få sin dramatik satt opp igjen i Storbritannia. Edward Bond kom i klinsjs med de institusjonelle teatrene i England på 1980-tallet, og fra og med 1985 til 1996 ble ingen av hans skuespill satt opp i England. Bond har i lengre tid levd i selvvalgt eksil i Frankrike hvor hans dramatik har mye større anerkjennelse og aksept. Bond har blitt sett på som en kontroversiell dramatiker helt fra hans gjennombrudds stykke, *Saved* i 1965. Blant annet ble *Saved* sensurert av Lord Chamberlain, med det resultat at *the English Stage Company* måtte vise forestillingen som en privat klubbvisning for å unngå sensurbestemmelsene. Catherin Itzin skriver om Bonds politiske utvikling fra 1965 som en bevisstgjøring, fra en forståelse av kulturell tilhørighet i arbeiderklassen til sosialisme som svar på samfunnets problemer. Bond skrev i 1978 om sitt arbeid:

It is not enough, certainly, just to show what is wrong. One has to try to show why things are wrong and how they should be corrected. I think that is what I'm going to spend my time writing about. (Itzin, 1980:88)

Bond ble nærmest isolert fra de institusjonelle teatrene i Storbritannia fra og med 1980-tallet, som tidligere nevnt var det på denne tiden mindre populært å sette opp politiske stykker. Og Bond lot seg ikke kve til å skrive behagelige ”middelklassedrama” for å tekkes teatrene. Cooper beskriver sammenhengen mellom Bonds dramatik og TiU som:

Bond`s childhood experience of war and the fragile post-war peace have been transformed into the blistering imagery of one brilliant play after another. Theatre in Education (TIE) also grew out the devastation of that war and the defeat of fascism, a child of the welfare state. The Belgrade TIE Company, the first of its kind in the world was formed in September 1965 the same year that *Saved* was first performed at the

Royal Court. Belgrade TIE provided free public service and a new art form for young people in Coventry Schools.(Cooper, 2005a:49)

Bond og TiU har arbeidet side ved side fra 1960-tallet, men det var først på 1980-tallet at Bond begynte å skrive dramatikk spesifikt for barn og unge. (Davis, 2005:11)

#### 4.2.2 Om Bond sin dramatikk og teorier om teater

Fra 1995 til i dag har Bond skrevet 7 skuespill for *Big Brum: At the Inland Sea* (1995), *Eleven Vests* (1997), *Have I None* (2000), *The Balancing Act* (2003), *The Under Room* (2005), *The Tune* (2007) og *A Window* (2009). Tematisk handler disse stykkene om hvordan mennesker kan utføre grusomme handlinger, (som f.eks Holocaust) og hva som motiverer mennesker til å gjøre disse handlingene. Bond sine stykker er ofte spekket med flere spørsmål enn svar. Det kan se ut til at Bond ønsker å utfordre publikum til selv å reflektere over vold uten å gi dem enkle svar. Helt fra *Saved* til *Lear* og hans triologi *The War Plays*, frem til *The Window*, har Bond tatt opp tematikken rundt de marginaliserte ”sinte” unge mennene. Han har provosert sitt publikum og tatt opp temaer som de fleste andre dramatikere ønsker å dekke over. Han stiller spørsmål og ønsker å ansvarliggjøre sitt publikum. Bond har selv sagt at han viderefører Brecht sitt politiske teater. Men i likhet med Augusto Boal, har Bond søkt å videreutvikle, eller kanskje gjenoppta en eldre tradisjon i sin søken etter et teater som kan ansvarliggjøre sitt publikum. Bond har søkt tilbake til montasjekunsten til de sovjetiske formalistene med filmskaperen Sergei Eisenstein i spissen. Kate Katafiasz beskriver den politiske ideen bak formalistene sine kunstprosjekt som: ”disturbing realist graphic representation by splitting images, cutting and splicing film sequences, they could create disturbing juxtapositions” (Katafiasz, 2005:28) Videre skriver hun hvordan denne teknikken påvirker publikum ved at når tid og sted vises usynkront blir publikum utfordret til å sette sammen bitene igjen, og dette gjør publikums egne tanker til en aktiv del av selve verket. ”The process is rational because the audience attempts to link cause with effect, but also imaginative.” (Katafiasz, 2005:ibid). I boken *Edward Bond and the Dramatic Child*, problematiserer Bond sitt syn på politisk teater og dens effekt på publikum. Han hevder at Brecht ”fell short”, ved at publikum ikke klarte å se figurene i hans dramatikk rasjonelt, men på naturalistisk drama-vis sympatiserte med figurene, til tross for Verfremdung-effekten, en effekt som Brecht skapte for å skille publikums følelsesmessige forbindelse med spillet på scenen, visningen av protagonistens liv og lede, og med publikum sine egen rasjonelle tanker over protagonistens fremferd. Dette ble

gjort ved at skuespillerne alltid presenterte sine figurer, for å vise publikum at det hele var et spill. En av grunnene til at Bond mener at Brecht ikke klarte å skape et teater som fullt og helt kunne ansvarlig gjøre sitt publikum, var at det manglet filosofiske verktøy som kunne støtte opp under et slikt teater. I løpet av Brecht sin tid (1898-1956) rådet det modernistisk filosofisk synet på historien, et syn som ser på historien som én historie. Uten de verktøy som ble utviklet av filosofer som Jacques Derrida innen postmodernismen, kan det være vanskelig å se at det kan være mange motstridende stemmer og maktforhold i historien. Filosofer som Derrida og Foucault har gjennom dekonstruksjon av ideologi klart å utvikle verktøy som gjør det enklere å se hvordan ulike interesser og maktforhold manifesterer seg i tekst. Bond hevder at det var dekonstruksjon de sovjetiske formalistiske kunstnerne drev med, men at Stalin klarte å drepe denne bevegelsens kunstneriske prinsipp i dens barndom, og at andre politiske bevisste kunstnere som Brecht ikke tok opp igjen stafett pinnen etter dem. (Katafiasz, 2005:28) Bond benytter seg av dekonstruksjon i sin dramatik, og mener at denne teknikken gjør det lettere å lage politisk teater som tar sitt publikum på alvor, ved å utfordre dem og gjøre dem til aktive medskapere. Bond forklarer sitt syn slik:

Deconstruction usefully brings us face to face with the difficult notion that there is nothing `out there´ to tell us how to be human: it forces us to face unpalatable facts about our social history as we grasp how feudal and capitalist societies cloak injustice with ideology. (Katafiasz, 2005:33-34)

Problemet med postmodernistisk filosofi (som med dekonstruksjon) hevder Bond, er at den skaper et vakuum, da den ikke forholder seg til verdier for rett og galt. Dette gapet av meningsløshet mener Bond at teater og dramatik kan fylle. Ved at teateret og dramatikken gir sitt publikum mulighet til å forestille seg selv i en situasjon som før var utenkelig. ”Imagination dramatises by putting us into a situation. It lets us ponder, `what if it were *my* blood?´”(Katafiasz, 2005:34) Bond ser det som sin misjon å fylle dette gapet og stadig stille de vanskelige spørsmålene og ansvarlig gjøre sitt publikum. I denne søken har Bond og *Big Brum* funnet frem til hverandre. *Big Brum* søker også å ta tak i de vanskelige spørsmålene, og utfordre barn og unge til å ta stilling til problemer de ofte ellers blir spurt om å ignorere eller akseptere.

*Big Brum* benytter seg også av andre dramatikere til sine oppsetninger, blant annet så skriver Chris Cooper selv dramatik. Kompaniet har også lang erfaring med å samarbeide med andre TiU-kompanier har særlig brukt TiU-program av Geoff Gilham fra *ThatreVan TIE* (et kompani som måtte legge ned i 1995, på grunn av mangel på støtte fra *ACGB*). Nå samarbeider *Big Brum* med *Theatr Powys TiE*, som holder til i Wales. I 2006 skapte *Theatr Powys* forestillingen *The Giants Embrace*, hvor begge TiU-kompanier med hver sin versjon av denne forestillingen turnerte rundt i sine respektive nærområder med forestillingen med et forløp hvor elever i rolle som: "[...] story makers, are charged with finishing Tom`s story. That of a young boy who is struggling to live in a world dominated, and stripped of life, by a greedy Giant." (Big Brum, 2010, Cooper, 2010:newsletter 2006)

Temaene til de ulike TiU-programmene som *Big Brum* setter opp kan variere mye i innhold, men det ligger en rød tråd i *Big Brum* sitt forhold til publikum. De ser på elevene som deltar i deres program som vitner, vitner til sine egne og andres liv. Som eksempel vil jeg se særlig på TiU-programmet deres *Eleven Vests*, skrevet av Edward Bond til kompaniet i 1997.

Forestillingen omhandler historien til en ung gutt/mann. Det første møtet med gutten er på rektors kontor, etter en episode hvor han har skåret en bok i fillebiter. Gutten, heretter kalt *eleven*, nekter å svare rektors anklager. Han får en siste advarsel, neste gang vil han bli utvist. Neste episode, en jente kommer gråtende inn på rektors kontor med hennes skolejakke skåret i stykker. Rektor tilkaller *eleven*. Igjen nekter *eleven* å svare rektor, isteden tar han opp sin kniv og skjærer enda en bit av jentas jakke. *Eleven* blir utvist. Tredje episode, *eleven* står ved skolens port, jenta snakker med ham. Rektor kommer bort til de to og sier at *eleven* må forlate skolens område, ellers ringer han politiet. *Eleven* tar da sin kniv og stikker ned rektoren. Siste episode; *eleven* er blitt soldat, han og hans kamerat har tatt ti soldater til fange, soldatene fra fiendens side har overgitt seg, de har hengt ut sine ti hvite underskjorter (på engelsk *vests*) som tegn. I mens sover en ellevte soldat fra fiendens side, som ikke har overgitt seg enda. Da han våkner og ser sine med-soldater fanget, sikter han på *elevens* kamerat. Etterpå forstår han at de ti andre har overgitt seg, han forsøker å gjøre det samme ved at ta av seg sin egen underskjorte. Men *eleven* tilgir ham ikke, han tar fram sin bajonett og dreper fienden, etterpå tar han hans underskjorte og tørker av blodet fra hans bajonett med denne. (Cooper, 2010:TIE programme Archives, *Eleven Vests*) Gjennom hele dette stykket er det aldri forklart hvorfor *eleven* handler som han gjør, det finnes ingen forsøk på analyse eller psykologisering av

*elevens* handlinger. Publikum/elevene må selv søke å forklare og forstå de ulike episodene i skuespillet. De er satt rett inn i en situasjon og kan ikke distansere seg eller bortforklare hendelsene, de må ta stilling til dem som om de er vitner til hendelsene. Spørsmålet fra Bond og *Big Brum* sin side er; hva ville du gjort? Å ”være vitne til” er også et trekk som går igjen i TiU-programmet *Separation Wall* fra 2005.

### 4.2.3 Separation Wall

TiU-programmet *Separation Wall*, som varte en halv skoledag (om lag 3 timer), hadde en mangefasettert struktur, og var oppdelt i flere bolker eller faser. Programmet ble innledet i elevenes klasserom, hvor skuespiller-lærerene, Johanna Underwood, Richard Holms og Adam Bethlenfalvy snakket med elevene om teater, både generelt og om hva som skulle skje i løpet av dagen. I programmets andre fase blir elevene geleidet inn i gymsalen og får se ”muren” for første gang. I denne fasen introduseres elevene for den kulturelle konteksten rundt ”muren”. Det brukes fire ulike elementer for å skape den teatrale konteksten som ”muren” og elevene i-rolle, skal stå i. De fire elementene er; elev-fasilitator samtaler, lydbilder, posisjonering av ”muren”, og spill sekvenser. I den tredje fasen blir elevene satt i rolle som ”foreldre”, de skal i kraft av denne rolle meddele sine synspunkter på hoveddilemmaet i programmet (hvordan forhindre at barn når de leker ved muren blir skadet av soldatene som vokter muren). I kraft av rollen som ”foreldre” skal elevene diskutere seg fram til en løsning på hvordan de skal forhindre at deres barn leker ved ”muren”, denne fasen har som oftest et rammeverk av et møte i ”samfunnshuset”. Innholdet i den fjerde fasen er som oftest ulik fra gang til gang, da skuespiller-lærerene i denne fasen skal benytte seg av innspillene som ble gitt i møtet på samfunnshuset. Ut fra de løsningene som ”foreldrene” har kommet opp med, om det er forsøk på å komme på talefot med soldatene som vokter muren, eller å gå til angrep selv, velger så skuespiller-lærerene ut enkelte spillsekvenser fra kompaniets ”spill sekvens bank”, for å gi elevene ytterligere informasjon om hvor farlig det er at deres barn leker ved ”muren”. Chris Cooper gave meg eksempler på de ulike spill sekvensene i vår samtale.

- Soldater som patruljerer muren
- Soldat i vakttårn
- Makthavere som beboerne må søke til hvis de skal få sine vann rasjoner, eller adgangspass til å kryss grensen (muren).

- Landsbyboere i kø for å vente på deres rasjon av vann.
- Offiserer som gir ordre til sine soldater

I siste fase av spillet, settes den endelige løsningen på ”foreldrenes” dilemma ut i spill. I denne fasen benytter skuespiller-lærerene ulike dramakonvensjoner (eller ulike perspektiver) for å gi handlingen flere lag. En slik konvensjon er Bond sin *Accident Time*, hvor spillet vises i sakte film. Denne teknikken vil jeg beskrive med et relevant eksempel senere i oppgaven.

Kjernene og startpunktet i TiU-programmet *Separation Wall* er en stor mur. Denne muren laget designeren Ceri Townsend i reaksjon til byggingen av ”sikkerhetsgjerdet” rundt de palestinske selvstyreområdene. Muren Townsend bygget var ca. 2,5 meter høy og 6-7 meter lang. Den er bygget i perspektiv, slik at deler av muren er høyere også blir muren gradvis lavere til ca 1,90 meter, for å skape et inntrykk av at muren fortsetter ”så langt øyet kan se”. Muren ble laget av store plater med kryssfiner og var hengslet sammen, og hadde hjul under, slik at muren kunne både fraktes enkelt, men også settes opp og strekkes ut i ulike vinkler for å skape ulike effekter i scenerommet. Muren var malt i ulike nyanser av grått, og enkelte plasser i muren var det diffuse bilder av ulike ansikts deler, som øyne, ører, neser og munn. Denne scenografien var utgangspunktet for devising-prosessen til TiU-programmet. Chris Cooper forteller at hele kompaniet var svært påvirket av hendelsene i Palestina og byggingen av det flere betegner som en apartheid-mur. Kompaniet ønsket å utforske barns lek i en krigssone, hvor barn på tross av faren for sine liv, ”bare må” leke ved muren. Cooper forteller i vår samtale den 11 mai;

We were interested in what was happening in the West Bank and Gaza the year of 2005. We were concerned with the Muslim pupils of our constituency and with the psychological walls within ourselves. We wanted to work with radical innocence, children in relation to this wall, deadly, but they still play by it, risking their lives. (Cooper, 2010)

Muren som Townsend bygget har en dobbelfunksjon, i deres spill er den både en fysisk barriere mot ”den andre siden”, men også en ”klagemur”. Townsend skapte den som et symbol på de lidelser og den volden som palestinerne utsettes for. I møte med elevene var det allikevel viktig å vise at muren var et allment symbol, at slike murer kan oppstå mange plasser

og til alle tider. Slik beskriver kompaniet sine mål med TiU-programmet *Separation Wall*, og murens symbolske funksjon, i deres ressursmateriale til lærerne;

*Separation Wall* is an exploration of how walls separate people from each other and themselves. These walls are both physical and psychological. By exploring the barriers to our freedom we are offering the young people (aged 8-12) an opportunity through fiction to locate themselves in the real world as they traverse that uncomfortable space between child and adulthood. (Big Brum, 2010:2 Resources, Separation Wall Teacher's Pack)

Når elevene i fase 2 av programmet, entrer gymsalen på sin skole for å delta i *Separation Wall* starter spillet med et "møte med muren". Kompaniet har bevisst plassert muren helt i enden av gymsalen og i en diagonal, slik at den øverste delen av muren vises fremst og den laveste delen av muren står lengst borte, for å skape et perspektiv som får muren til å se ut som at den er "uendelig-lang". Skuespiller-lærerene (heretter s/l) fører elevene inn i salen lengst bort fra muren slik at elevene skal få et første inntrykk av muren fra en distanse. De ble så ført nært opptil muren for å kunne se nyansene i muren. De blir ledet av skuespiller-lærer Johanna Underwood. Underwood samler alle elevene rundt seg forteller:

*Facilitator: "A wall. Stretching as far as the eye can see for as long as anyone can remember. Look. A wall that separates one side from the other. What do you see?"* (Cooper, 2005b:8)

Det siste spørsmålet er ikke retorisk, men Underwood som *facilitator* søker svar fra elevene, som får mulighet til å beskrive muren. I sin rolle som *facilitator* søker Underwood å få en oversikt over deltagerne og hun merker seg hvem i gruppen som har lett for å snakke og hvem som er litt mer sjenerte og trenger støtte for å føle seg trygge nok til å delta.

Når elevene blir ført nært opptil muren får de sitte på et teppe som dekker gulvet foran muren og definerer spille- og publikumsområdet i gymsalen. Underwood forteller elevene;

*Facilitator: "This wall has eyes. This wall has ears. This wall speaks of the past and the present. And those of us on this side it shapes our future."* (Cooper, 2005b:ibid)

Muren blir nå satt i ulike formasjoner (av de to andre s/l) slik at ulike deler av muren blir synlig/usynlig samtidig som forskjellige lydbilder spilles over høyttalere. Lydbildene varierer fra lyd som; barnegråt, lyden av kjøretøy som ruller over steiner, skudd veksling, barn og voksne som roper og lignende. Etter at ”muren” har fortalt sin historie blir elevene igjen spurt om å komme med innspill.

*Facilitator: ”What is the wall speaking of?” (Cooper, 2005b:9)*

Underwood tar imot elevenes innspill før hun så innleder den første spillsekvensen for elevene med ordene:

*Facilitator: ”And still the children play. For what is a wall if it is not a place to play?” (ibid)*

Fra bak muren kommer s/l`erne Richard Holmes og Adam Bethlenfalvy fram, de er i rolle som to brødre som leker ved muren. På gulvteppet foran muren er det malt en gul linje som går parallelt med muren, og som markerer hvor nært opptil muren landsbybeboerne har lov til å gå. Hvis de trør over den gule linjen, kan de bli skutt. Holmes og Bethlenfalvy leker blindebukk ved muren. Plutselig høres en høy stemme fra høyttaleren;

*Loudspeaker: ”Stop. Do not cross the line. Repeat. Do not cross the line.” (ibid)*

Denne replikken blir hengende i luften som en ”cliff hanger”, da det på dette tidspunktet i TiU-programmet er lagt inn en pause. Etter pausen blir elevene spurt om å komme med synspunkter om det som skjedde før pausen.

*Facilitator: ”I wonder why they play by this wall when it seems so dangerous?(ibid)*



Elevene blir oppfordret til å fortelle sine synspunkt på hvorfor barn leker på steder som er “forbudt” og hvilke leker barn leker på slike plasser. Fra at elevene har respondert som seg selv skal de nå innta rollen som foreldre. Spill-lederen, leder elevene inn i rolle på en subtil måte, ved hjelp av Dorothy Heathcote sin dramakonvensjon; ‘man in a mess’. En teknikk som iscenesetter elevene som ansvarlige for å løse problem/dilemma. Johanna Underwood gjør det ved hjelp av en tale til elevene;

This land is separated into two halves by a Separation Wall. On the one side is ‘them’. On this side is ‘Us’. ‘Us’ have been oppressed by ‘them’ since the time of our great grandfathers, whose memories of the days they built the wall are now told in story. They are faceless people although we do not see them. They trespass on our side in armoured cars with slits for eyes or roaring tanks. They shoot and they seize. They kill our children who fight guns with sticks and stones. On the other side the grass is greener, though few but those with a pass have seen the other side. Those with a pass bring our water and other foods and goods we can buy. The water is stolen. The cracked bed runs through our side, a ghost of the river that once flowed freely before they stopped and bottled it. At night the lights go out when they pull the switch. We are in darkness. Our development is arrested, our technology is poor. We live off the little land we can water and the piece work they give us- mending, cutting, picking and sorting. Our lives are not our own. Nobody comes to aid us. Ourselves alone.  
(Cooper, 2005b:7)

I denne talen kan vi se at s/l definerer elevene og seg selv som ‘oss’ og gruppens fiender som ‘dem’. Elevene har fått informasjon på en indirekte måte som Heathcote kaller ‘signing’, informasjonen om den kulturelle konteksten som muren er plassert i fortelles ved å inkludere publikum. S/l forteller om muren som deler landet og om den undertrykkelsen som skjer, som om elevene er innforstått med konteksten og sin egen relasjon til den.

Heathcote skriver om hvor virkningsfull en slik indirekte måte å formidle budskap er for barn og unge. For barn og unge som er vant til en autoritær undervisningssituasjoner hvor informasjon blir medelt ovenfra og ned, fra en lærer som innehar informasjon til elevene som skal “fylles opp” med informasjon, virker den indirekte informasjonsformidlingen utjevne på maktforholdet mellom lærer og elev. S/l signaliserer at elevene er “en av oss” og elevene tar på seg rollen som ‘oss’ og bruker den informasjonen som s/l gir dem sammen med den erfaringen og kunnskapen de har fra før av, til å forstå problemet og hvordan de skal forholde

seg til det og hvordan de kan bidra til å løse problemet. De unge blir sett på som mennesker som kan forstå.

Heathcote skriver om i sin artikkel ”Signs and Portents” om hvor engasjerende det er for barn og unge å få tildelt en rolle som ”noen som vet”, når de til vanlig er satt i en avmakts posisjon som ufullendte. (Heathcote et al., 1991:163)

Chris Cooper forteller i ressursmaterialet til lærerne om bakgrunnen for deres valg om å iscenesette elevene som ”foreldre”;

In *Separation Wall* the young people are in the story with the actors, more than this they are the playwrights of their own experience – they are in role, as parents (no one understands the responsibility of being parents better). As parents they have a complex social problem to solve and are given responsibility for the dramatic situation. They are given responsibility for the (fictional) community, a context, to which they can bring all the knowledge and expertise they hold to bear on the problems it faces. (Cooper, 2010:3 Resources, Teachers Pack Separation Wall )

Da eleven involveres i så stor del av spillet, er det særdeles viktig at s/l lykkes i å ansvarliggjøre elevene, og få dem til å føle at de er medskapere og at deres innspill blir tatt på alvor, ellers kan elevene bli uengasjert og falle av lasset, og da er det ofte vanskeligere å trekke dem med i spillet igjen. *Separation Wall* har en ganske løs dramaturgi, mens andre TiU-program gjerne setter elevene inn i sine roller ved å gi dem bestemte oppgaver de skal gjennomføre, f eks i *A Fair Deal* hvor elevene ble satt til å arbeide i ”tekstilfabrikken”. I *Separation Wall* blir fordypningen av elevenes rolle gjort på en mer subtil måte, gjennom spørsmål og diskusjon. Gjennom lang erfaring og et ”våkent øye” øker *facilitatoren* elevenes tilknytning til rollen de hadde fått utdelt. Ved hjelp av spørsmål som; ”Hva skal vi gjøre med vårt problem?” ”Hvordan skal vi forhindre at våre barn leker ved muren?” og ”Vet dere hva som skjer med barna våre når de blir tatt av `de andre´?” Gjennom elevenes respons på spørsmålene til s/l formes en felles forståelse av landsbyen sin situasjon, hvor mange av foreldrene som har mistet sine barn, eller sine partnere. I *Big Brum* sitt informasjonsmateriale til skolene beskrives elevenes rolle-taking på følgende måte;

In *Separation Wall* the young people were in the story with the actors, more than this they were playwrights of their own experience – in role, as parents. As parents they had a complex social problem to solve and were given responsibility for the dramatic situation. They were given responsibility for the (fictional) community, a context, to which they could bring all their knowledge and expertise they hold to bear on the

problems it faced. In doing this, the participants were taking responsibility for themselves and their own learning. (Big Brum, 2010: Theatre-in-education programmes - Separation Wall)

Som tidligere nevnt blir det vist ulike spill sekvenser i løpet av programmet, som kan variere fra skole til skole. I programmet jeg så våren 2005, ble det spilt en scene som viste en kø situasjon, ”venting på vannmannen”. I denne scenen var resultatet på den lange ventingen, en meddelelse fra en offiser som underrettet kø-ståerne om at ”vannmannen” ikke ville komme den dagen, da han måtte gjøre vendereis. Når kø-ståerne viste frustrasjon og sinne over å ikke få vann den dagen, bestemte likeså godt den makthavende offiseren å inndra den ukens vannrasjon. Denne tydelige urettferdigheten gjorde sterkt inntrykk på elevene.

I samtalen mellom meg og Cooper spurte jeg om TiU-teamet hadde opplevd andre sterke reaksjoner på sitt spill. Cooper fortalte da om en episode fra en skole med et stort antall innvandrere barn fra Midtøsten. I programmets avsluttende fase valgte en elev å selv tre inn som skuespiller for å prøve ut sin løsning på ”problemet med den andre siden”.

*In the programme the teacher-actors and the pupils where gathered to a village meeting, a meeting to agree what to do with the “problem of the other side”. A pupil spoke up and suggested that the village should attack the wall, and rise up to the oppressors, that the children in role should fight as a community. In order to facilitate this idea, Joe, one of the actor teachers set up an action narrator situation, where Adam (actor-teacher), in role as one of the children, goes up to the wall, in slow motion the actor show a soldier appearing on the wall and shooting the child. But before the “bullet” struck the child (played by Adam) the Asian child (who had spoken up and suggested the uprising) ran in front of Adam and “took” the bullet. (Cooper, 2010)*

I dette eksempelet sammenfaller Joe (Johanna Underwood) sitt valg av spillsekvens med Bond sin teori om dekonstruksjon i dramatikk og Augusto Boals intensjon med Forum Teater, som en øvelse til livet. Ved hjelp av Action Narration, bruker Joe en metode som dekonstruerer handlingsforløpet. Action Narration er en dramakonvensjon som går utpå at handlingen blir fortalt av en skuespiller mens andre skuespillere utfører det som blir fortalt, dette gir en forskyvning i handlingens tid og sted, en dekonstruksjon av handlingen, ved at publikummet på forhånd vet hva som skal skje før det skjer. Denne forskyvningen i tid gav

publikum/elevene en sjanse til å ta ansvar for situasjonen, noe som gutten i eksempelet gjorde ved å selv tre inn for å ”ta kulen” fra s/l Adam. Da s/l Joe besluttet å dele en fortelling om et barn som klatrer på muren og blir skutt, har hun bevisst valgt bort en ”magisk løsning”. ”Magisk løsning” er et begrep innen Forum Teater, som refererer til løsninger på et undertrykkelses forhold som er lite reelle. Joe har i dette eksempelet valgt å vise en reel reaksjon på ”barnets” overtramp av ”undertrykkernes” regler. Elevene blir vitne til hendelser som om de var virkelige. Action Narration i dette tilfellet sammenfaller også med Bond sitt begrep, Accident Time, da tiden sakk ned og gir anledning for alle de involverte til å se detaljene og selv kunne se sin rolle i spillet. Dette er betegnende for den spesielle situasjonen offer for ulykker og krigs handlinger er i. Det er en psykologisk reaksjon på ekstreme stress situasjoner, hvor en får økt adrenalintilførsel til hjernen, som får det til å føles som tiden sakk ned, da adrenalinet gir økt sanselighet og skjerpet konsentrasjon, kroppen settes i kriseberedskap. (Davis, 2005:90) Joe sitt valg av en reell situasjon koblet opp med dramakonvensjonen Action Narration, gav Accident Time som resultat og gav dermed eleven i spillet mulighet til å få overblikk og tid til å selv sette seg inn i spillet og iscenesette seg selv som en martyr.

Bevisst søker Big Brum å vise reelle hendelsesforløp, bevisst unnlater de å bruke ”magiske løsninger” eller glatte over Israel-Palestina konflikten. I dette henseende fortsetter *Big Brum* TIU-bevegelsens sterke tradisjon i å skape politisk teater. I samtale med Chris Cooper påpekte Cooper forskjellene mellom deres politiske teater, Agit-prop teateret fra 1970-tallet og ”state-of-nation” skuespillene til David Edgard and David Hare. Cooper hevder at Agit-prop og Edgard og Hare sine politiske skuespill forteller til sitt publikum hva de skal mene, og av den grunn feiler de. Mens *Big Brum* og Edward Bond ser på publikummet og deltagerne sine som vitner som selv må ta stilling til hva de ville ha gjort eller vil gjøre i visse situasjoner.

#### 4.2.4 Big Brum og kulturpolitikk

Da *Big Brum* startet opp i 1982 var det Pete Wynne-Willson som var regissør for kompaniet, og de fikk støtte av Manpower Services Commission. I dag har *Big Brum* støtte fra Arts Council England, Birmingham City Council og flere andre mindre fond som de får støtte av med ujevne mellomrom. *Big Brum* har overlevd effekten av Educational Reform Act (ERA) av 1988, mens mange andre TiU-kompani måtte legge ned, slik som *TheatreVan*, eller legge om til å drive med andre aktiviteter, som Youth Theatre eller Community Theatre, slik som *Cockpit*, *Greenwich Young Peoples Theatre* og *Coventry Belgrade*. (Sextou, 2003:177-178).

I samtale med Chris Cooper den 11. mai 2010, nevnte Cooper at for at TiU-kompanier skal klare å få støtte må de skreddersy TiU-programmene sine etter den nasjonale lærerplanen. Deres kunstneriske arbeid blir målt etter effekten i forhold til å få unge mennesker inn i jobb, eller gjøre dem mer attråverdige for arbeidsmarkedet. Mye av undervisningen i dag, går ifølge Cooper ut på å øves seg på de nasjonale prøvene, som primært dreier seg om faktakunnskaper innen matematikk og naturfag, og leseferdigheter i engelsk. En slik utdanningstankegang gir et veldig snevert utdanningstilbud, og lite rom for sosial læring, dette gir igjen TiU-kompaniene svært dårlige kår for å arbeide med barn og unge innen skolevesenet. Til tross for dette har *Big Brum* klart å overleve. I følge Cooper er dette mye på grunn av deres gjensidige fruktbare samarbeid med Edward Bond, som har gitt Bond mulighet til å produsere og få satt opp sin dramatik i britiske scenerom, og gitt *Big Brum* høynet status både i forhold til skolene de arbeider med og for *the Arts Council*. *Big Brum* har av disse grunnene i stor grad valgt å gå bort fra *devising theatre* som produksjons metode, og gått over til mer tradisjonell innøvning av dramatiske tekster som sin vanligste produksjonsmetode. Chris Cooper påpekte i vår samtale at innen TiU gir ikke *the Arts Council* noe mer i produksjonsstøtte for bruk av *devising theatre* som produksjonsmetode. *Big Brum* har i snitt en måned på å produsere nye TiU-program uavhengig av produksjonsmetode. (Cooper, 2010) Chris Cooper har de siste årene også reist til blant annet Norge for å forelese og undervise i TiU-formen ved Høgskolen i Bergen, samt at de har spilt forestillinger og holdt workshop ved barne og ungdoms teater festivalen *Mini Midi Maxi* i 2005, dette har bidratt både til å gi internasjonal anerkjennelse og sårt tiltrengte penger inn i teatergruppens kasse. *Big Brum* har også samarbeid med andre TiU-grupper i Europa og Midtøsten, som *Roundtable TiU* fra Ungarn, og *Noor Al Hussein Performing Arts Center* i Jordan, og den palestinske *Qattan Foundation*. *Big Brum* hadde

utvekslings ordning både med både *Noor Al Hussein Performing Arts Centre* og med *Roundtable TiU*. I deres nyhetsbrev fra 2005 skriver de om dette.

The project develops links established since 2000, and furthered when actor-teacher Adam Bethlenfalvy, from the Budapest-based TIE company Roundtable, joined the company as the second recipient of the Geoff Gillham International Fellowship Award.(Big Brum, 2010:newsletters, winter 2005)

Geoff Gillham International Fellowship Award betaler for utvekslingen, slik at en skuespillerlærer får mulighet til å hospiterer hos *Big Brum* i et år, uten lønnskostnader for kompaniet. Utenom støtte fra ulike fond, får *Big Brum* også benytte seg av lokaler til øving og lagerrom ved Pegasus Primary School gratis, mot at *Big Brum* bidrar i undervisningen ved barneskolen. Dette samarbeidet har også en stor verdi utenom det økonomiske da *Big Brum* har lett tilgang til prøvepublikum under sine øvingsprosesser, som de kan teste ut nytt materiell og nye TiU-teknikker på.(Cooper, 2010)

Til tross for *Big Brums* lange fartstid og faste støtte fra *ACE*, har ikke teatergruppen en romslig økonomisk margin. Det annonserte kuttet fra *ACE* på tjueto tusen pund, som tilsvarer 200.000 norske kroner, har stor betydning for en teatergruppe som allerede er hardt presset økonomisk. *Big Brum* til forskjell fra *Forced Entertainment* er i stor grad en teatergruppe som baserer seg på lokal turnevirksomhet. Mens eksperimentelt teater mye lettere kan eksporteres, har TiU en reformpedagogisk og lokalforankret tankegang. For å oppnå best mulig læringseffekt, skreddersys hver enkelt TiU-program til hver enkelt aldersgruppe og til hver enkelt skole. *Big Brum* bruker mesteparten av sin tid til å turnere TiU-program i Midlands og Birmingham området, og er avhengig av offentlig støtte fra *the Arts Council* og fra lokale myndigheter for å overleve. Hvor vidt *Big Brum* klarer å overleve enda en økonomisk nedgangsperiode, vil tiden vise.

### 4.3 Den egalitære praksisen til Big Brum og Forced Entertainment

De to teatergruppene *Forced Entertainment* og *Big Brum* har det til felles at de begge benytter seg av *devising theatre* for å skape sine forestillinger/programmer. Mens *Forced Entertainment* har videreutviklet sine devising-teknikker og gjort sine kollektive arbeidsmetoder til merkevare for teatergruppen, har *Big Brum* i større grad gått over til å bruke dramatikk som utgangspunkt for sine TiU-programmer. Allikevel vil jeg hevde at *Big Brum* fremdeles er dedikert til å skape egalitært teater og da spesielt i sitt forhold til deltakerne i deres TiU-programmer, som er med og former innholdet i TiU-programmene. Begge grupper forholder seg til sitt publikum som om de er vitner til det som hender i scenerommet, og har et klart ønske om å utfordre sitt publikum til å være ”playwrights of their own experience” (Big Brum, 2010: Theatre-in-education programmes - Separation Wall)

I løpet av 1990-tallet ble begge teatergruppene påvirket av kulturpolitiske bestemmelser. I det høyrepolitiske klimaet i Storbritannia på 1980 og 1990-tallet innførte *ACGB* strengere retningslinjer for støtte. *Forced Entertainment* ble fratatt sin støtte i 1994, men klarte å få den tilbake etter flere offentlige debatter og lobbyvirksomhet fra mange aktører innen det eksperimentelle teatermiljøet i England. Som resultat av den offentlige debatten kom det eksperimentelle ikke-tekst-baserte teatermiljøet styrket ut, og det er i dag flere teatergrupper og performance teatergrupper som bruker *devising theatre* i Storbritannia. I motsetning til TiU-bevegelsen, som ble kraftig redusert etter at *Educational Reform Act* ble innført i 1988. Et resultat av dette var at *Big Brum* fra 1995 skiftet sin estetiske praksis til i større grad å benytte seg av dramatikk, med hovedvekt på Edward Bonds dramatikk og teater teorier. *Big Brum* sitt samarbeid med Bond gir dem anerkjennelse inn mot bevilgende myndigheter, samt at Bond sine teorier om teater som politisk redskap har gitt *Big Brum* ny inspirasjon til sitt teater-i-undervisningen arbeid.

Av de to gruppene er det *Forced Entertainment* som benytter seg av *devising theatre* i størst grad. Aktørene fremholder at de har en egalitær arbeidsstruktur på tross av deres navnebytte fra *Forced Entertainment Theatre Cooperative* til kun *Forced Entertainment*, og til tross for at noen av arbeidsoppgavene er blitt formalisert, slik som regi og scenedesign. Gjennom den støtten teatergruppen får fra både britisk hold og fra teaternettverk i utlandet har *Forced*

*Entertainments* økonomiske rammer ført til at teatergruppen har mulighet til å kunne bruke mellom fire til fem måneder på sin devising-prosess. Dette står i skarp kontrast til *Big Brum* som kun har råd til fire ukers innøvingsprosess. Selv om *Big Brum* også har internasjonale samarbeidspartnere er dette mye mindre inntektsinnbringende enn *Forced Entertainments* internasjonale arbeid. *Forced Entertainment* har derfor mer armslag til å eksperimentere og utvikle sitt arbeid, mens *Big Brum* på grunn av sin korte innøvnings tid ser det som mest effektivt å bruke ferdig manus som utgangspunkt for sin øvingsprosess. Med de fremtidige kuttene i bevilgningene fra *the Arts Council* ser det ut som det blir enda vanskeligere for *Big Brum* å få midler til sitt arbeid, og dermed enda mindre armslag i forhold til innøvningstid. Mens *Forced Entertainment* står friere økonomisk siden de har så mange eksterne inntektskilder, og har i større grad mulighet til å beholde sin lange øvingsperiode.



## Del 5: Konklusjon

### 5.1 Historisk oppsummering

I innledningen til oppgaven skrev jeg at jeg ønsket å reflektere rundt spørsmål om teatergrupper som benytter *devising theatre* anvender prinsipper om det anti-hierarkiske og egalitært teater i dag, på samme måte som ved fødselen av *devising theatre* som kunstideologi på 1960- og 1970-tallet.

Jeg har gjennom oppgaven forsøkt å kartlegge *devising theatre* sin opprinnelse. Jeg ser også på ulike praksiser innen *devising theatre* gjennom ulike perioder, opp mot britisk kulturpolitikk. Med særlig vekt på teatergruppene *Big Brum* og *Forced Entertainment*, innenfor et historisk spenn fra 1945 til 2010. I oppgaven har jeg delt den historiske perioden i tre bolker ut fra brytningene i politisk ideologi og estetiske praksiser som utmerket seg i hver historisk bolk.

Første bolk, 1945-1968, kjennetegnes av konsensuspolitikk, med en sterk velferdsstat som søkte å stabilisere markedsøkonomien, men samtidig døyve arbeidernes krav om høyere lønninger. Det er et strengt samfunn, med teatersensur og teknokratisk styre. Innen teatersektoren, skapes det første bruddet med det konforme samfunnet gjennom ”New Wave” dramatikken, som setter den unge sinte arbeiderklasse mannen inn på hovedscenen, mens *Theatre Workshop* blir den første teatergruppen i Storbritannia som skaper dramatikkk gjennom kollektive arbeidsmetoder. De viderefører Agit-prop teaterformene fra 1930-tallets Workers Theatre Movement. Med *Theatre Workshop* sin dokumentar teaterforestilling *Oh What a Lovely War* fra 1963, ble deres estetikk og kollektive arbeidsmetoder kjent for et stort publikum, og inspirerte mange seinere teaterarbeidere til å arbeide på liknende måter.

I andre bolk, 1968-1979, kommer en brytningstid i det britiske samfunnet, hvor misnøyen har bygd seg opp blant mange studenter, kunstnere, og radikale arbeidere mot det teknokratiske styret og overklassens privilegier. Misnøyen transformeres til politisk aktivisme, studenter, arbeidere og kulturarbeidere organiserer seg og protesterer mot et elitistisk

universitetssystem, mot Vietnamkrigen og mot lave lønninger. Innen kultursektoren dannes den motkulturelle bevegelse som er med på å styrte den britiske teatersensuren, og ønsker å skape teater som når ut til flere lag av befolkningen. Teatergrupper dannes som politisk redskap for å representere ulike samfunnslag og interesse fellesskap. Fra feministisk teater, teater som kjemper for homofiles rettigheter til teater som representerer ulike etniske minoriteter. Agit-prop teater gjenopptas som et redskap for å nå ut til arbeiderklassen, for å støtte streiker og skape politisk bevissthet blant arbeidere. Også teater som fokuserer på lokalsamfunn og deres samhold og historie, skapes. Innen det eksperimentelle teateret finnes det mange politisk bevisste aktører, noe som står i kontrast til de eksperimentelle miljøene i USA og på kontinental-Europa. Mange av disse alternative teatergruppene søker ikke bare å endre storsamfunnet, men setter også søkelys inn mot teaterinstitusjonene, og den hierarkiske arbeidsdelingen som praktiseres der. De alternative teatergruppene søker å ha en alternativ arbeidsfordeling, og ser sin radikale politiske ideologi i sammenheng med en egalitær arbeidsdeling. Ved å eksperimentere med flat struktur med rullering av arbeidsoppgaver, fra regi til sceneteknikk, og ved å skape teater forestillinger gjennom improvisasjon, eller eksperimenter med sjanseteknikk som bestemmende for stykkenes innhold, søker de å gjøre sine arbeidsprosesser mer egalitære for alle de involverte i teatergruppen. De organiserer seg dessuten i ulike fagforeninger for å kjempe for en likere fordeling av de offentlige bevilgningene fra kulturrådet (*The Arts Council of Great Britain*). Foreningene som *The Association of Community Theatres (TACT)* og *Standing Conference of Young Peoples Theatre (SCYPT)* søkte å påvirke *ACGB* til å øke støtten til alternativt teater og til teater-i-undervisningen, som førte til at det alternative teateret fikk noe støtte. Til tross for deres politiske press klarte de allikevel ikke å rokke ved fordelingen av midlene, som fremdeles i all hovedsak gikk til institusjonsteatrene. Det var også gjort forsøk på å gjøre arbeidsfordelingen på institusjonsteatrene mer egalitær, slik som regissøren William Gaskils forsøk. Teatergruppens taktikk for å skape kulturelt hegemoni som skulle bidra til å forandre det britiske samfunnet i en sosialistisk og mer egalitær retning møtte imidlertid sin overkvinne da Margaret Thatcher dannet regjering i 1979.

I den tredje tidsbolken, 1979-2010, brytes konsensuspolitikken, og en radikal konservativ politikk innføres som drastisk endrer det britiske samfunnet. Margaret Thatchers regjering søker å endre de liberale og til dels sosialistiske institusjonene som er skapt innen velferdsstaten. Særlig er det de arbeiderparti styrte storbykommunene som angripes, og en ideologisk retorikk innføres på samme tid for å ”naturlig gjøre” de drastiske inngrepene i velferden. Høy arbeidsledighet, økt skiller mellom fattig og rik, og brudd med forhandlingslinjen mellom regjering og fagforeningene skaper harde fronter og makt bruk, ved demonstrasjoner og streiker. Med retorikken som at ”there is no alternative”, ”the nanny state” og “there's no such thing as society [...] There are individual men and women and there are families.” blir de sosialistiske verdiene om rettferdig foredling av goder omsatt til negative verdier. Økonomiske insentiver og kvalitetsmål ble innført i alle offentlige instanser, også hos *the Arts Council*. De alternative teatergruppene ble satt opp mot hverandre og må konkurrere for å få støtte fra *the Arts Council*. Et rapporterings regime ble innført, slik at myndighetene kunne følge bevilgningene, hvor hver teatergruppe måtte bruke mye tid på å lage rapporter og føre regnskap. Som resultat ble mange av de venstrepolitiske teatergruppene lagt ned, eller deres støtte ble trukket, under påskudd av at de ikke oppfylte kvalitetskravene til *the Arts Council*. Denne politikken førte også til at de nye teatergrupper ble mindre uttalte politiske. Teatergruppene som *Forced Entertainment* og *Big Brum* søker å finne nye og mer effektive måter å samarbeide på, hvor det fortsatt improviseres og diskuteres, men flere funksjoner som regi og scenografi, får faste ansvarspersoner, som har det endelige ordet i prosessen.

Tidlig på 1990-tallet forverres situasjonen til TiU- gruppene ytterligere, da *the Education Reform Act* av 1988 trer i kraft for alvor, og den bevilgende makten til de lokale undervisningsmyndighetene (*LEA*) overføres til hver enkelt skole. I denne prosessen må TiU-gruppene ta betalt fra hver enkelt skole, og dette rokker ved deres gratisprinsipp. Mange TiU-grupper går over til andre sektorer og former for samfunnsrelatert teater, og kun et fåtall TiU-grupper fortsetter å produserer teater for skoleelever med et reformpedagogisk mål. Flere teatergrupper satser på å lage teater som passer inn i de snevre kunnskapsmålene til *the National Curriculum*, dette gjør at den tidligere så venstrepolitiske bevegelsen blir mer avpolitisert. Mens teatergrupper som *Big Brum* og *Theatr Powvys* fremdeles ønsker å lage TiU-program som går på tvers av lærerplanen og ønsker å bruke teater som et verktøy for å sette moralske og etiske dilemma på dagsordenen. Også støttegrunlaget til eksperimentelle teatergrupper blir angrepet, og *Forced Entertainment* får sin støtte trukket i 1994, og

bestemmer seg for å ta opp kampen for å få tilbake støtten og anerkjennelse for at eksperimentelt teater kan regnes som teater. I lag med sine støttespillere driver de en offentlig debatt og en lobbyvirksomhet som fører frem. Teatergruppene som overlevde de magre 1980 og 1990-tallet hadde klart å finne flere bein å stå på økonomisk, gjennom sponsormidler, og salg av “spinn-off” produkter, eller gjennom internasjonal anerkjennelse. Både *Forced Entertainment* og *Big Brum* har dratt nytte av sine internasjonale kontakter, som har virket som et kvalitetsstempel på hjemmefronten.

Fra midten av 1990-tallet til 2010 får teatersektoren litt mer armslag gjennom støtteordninger som *the National Lottery*. Men fremdeles er det en skjevfordeling av midlene, spesielt da de nevnte midlene er øremerket rehabilitering av bygg, mens frie teatergrupper som oftest ikke har bygg men heller behov for driftsmidler. Fra 1997 da Tony Blair tok over regjeringmakten blir det annonsert et skifte i bevilgningspolitikken, og det skapes stor optimisme i kultursektoren. Flere som Kershaw og Peacock peker allikevel på at betingelsene for å søke støtte ikke har endret seg, fremdeles måles kvaliteten på teaterforestillinger etter økonomiske insentiver. I 2008 utkom en *Arts Council*-rapport som ønsket å endre kvalitetskriteriene, og i større grad belønne teatergrupper som satset på risikable og eksperimentelle prosjekter, men rapportens mål fikk ikke lang levetid, da det ble et regjeringsskifte i mai 2010. Det konservative partiet ledet av David Cameron vant valgt, og den nye regjeringen har allerede satt i verk store kutt i velferdsordninger, hvor *the Arts Council* blir rammet hard. *ACE* søker å beskytte kunst institusjonene og kutter mest i tverrkulturelle tiltak som festivaler og kunst og kultur for barn og unge. De alternative teatergruppene som har bygget seg opp et navn og godt omdømme som *Forced Entertainment* og *Big Brum* har i økende grad inntekter og støtte fra internasjonale fora som teaternetverk og utdanningsinstitusjoner utenlands, og har derfor en sjanse til å klare seg økonomisk videre. Imidlertid er *Forced Entertainments* utenlands oppdrag mer innbringende enn *Big Brum* sine. Det er derfor usikkert om *Big Brum* vil overleve til tross for deres lange farts tid og internasjonale anerkjennelse.

## 5.2 Hegemoni

I oppgaven har jeg valgt å bruke Antonio Gramsci sitt begrep om kulturelt hegemoni sammen med Paulo Freires frigjøringspedagogikk som metode for å analysere *devising theatre* og dens betydning for nyere teaterutvikling. Jeg har valgt å bruke Laclau og Mouffes tolkning av Gramsci. De ser på basis og overbygning som et stort felt hvor aktører innen både økonomi og kultur kan påvirke hverandre. I perspektiv av dette har jeg sett på aktører innen teater som har søkt å påvirke britiske kultur og utdanningssystem gjennom politisk agiterende og egalitært teater. Aktørene innen den motkulturelle bevegelsen mente at institusjonsteatrenes reproduksjoner av klassiske verk og av lystspill, med temaer hovedsakelig hentet fra overklassen og middelklassens liv, ikke var representativt for det brede lag av befolkningen. Av den grunn søkte aktørene i den motkulturelle bevegelsen å skape alternativt teater som kunne nå ut til flere samfunnsgrupper. Ved å kjempe for en kultur som skulle nå ut til ulike sosiale lag og marginaliserte grupper, og ved å sette søkelys på de hierarkiske strukturene innen institusjonelt teater, viste aktørene innen *devising theatre* at britisk teater var elitistisk. Aktørene ønsket ved å benytte egalitære arbeidsmetoder å skape et teater som skulle bryte med elitens teater og teaterinstitusjoner, og bidra til å skape et nytt kulturelt hegemoni.

Ser vi på situasjonen i dag, er den motkulturelle bevegelsens mål om kulturelt hegemoni på egalitære premisser langt fra oppnådd. Alternativt teater og alternative arbeidsmetoder har i liten grad påvirket teaterinstitusjonene, som fremdeles har en hierarkisk arbeidsstruktur. Nasjonalteateret har frem til nå, i liten grad inkludert *devising theatre* på programmet, de setter hovedsakelig opp tolkninger av klassiske verk, eller, i varierende grad, nyere dramatikk. Mens land som Nederland og Belgia har omgjort sine teaterinstitusjoner fra å huse faste ensembler til å produsere og tilretteleggere for teaterforestillinger av frie grupper, har britiske teaterinstitusjoner fremdeles et tradisjonelt oppsett med faste ensembler.

Mens det på 1970-tallet og til dels på 1980-tallet var et stort mangfold innen alternativt teater, hvor *devising theatre* ble benyttet innen ulike teatersjangre, har det skjedd en stor avskalling som resultat av en stram kulturpolitikk på 1980- og 1990-tallet. I dag er det kun eksperimentelt teater som aktivt utøver og videreutvikler *devising theatre*. Målet til *The Association of Community Theatres (TACT)* om en jevnere fordeling av offentlige

kulturmidler mellom det frie feltet og teaterinstitusjonene, er heller ikke oppnådd, da det fremdeles er institusjonene som får brorparten av støttebeløpet. TiU-bevegelsens forsøk på å endre det britiske utdanningssystemet har også feilet, igjennom *Educational Reform Act* fra 1988, har TiU-bevegelsen blitt knust og utdanningssystemet har blitt mer konkurranse preget. Mye tyder på at Storbritannia står lenger ifra et alternativt kulturelt hegemoni i dag, enn ved starten av den motkulturelle bevegelsen i 1968. Den neoliberale politikken til Margaret Thatcher på 1980-tallet har satt den motkulturelle “revolusjonen” tilbake mange hakk.

### 5.3 Konklusjon

Hvis en ser på utviklingen av alternativt teater og *devising theatre* kan en se en klar tendens på en oppsplitting og avskalling og nedgang i bruk av kollektive arbeidsmetoder innen alternativt teater. Mens det på 1970 og delvis på 1980-tallet var mange teatergrupper med ulike uttrykk, som politisk agiterende teater, community theatre, TiU og eksperimentelt teater som benyttet seg av *devising theatre*, ser det ut som det i dag kun er det eksperimentelle teateret som benytter seg av *devising theatre* i stor grad. Teatergrupper innenfor teater-i-undervisningen, slik som *Big Brum* har søkt mot dramatikk for å overleve. Som resultat står *devising theatre* svakere innen teater-i-undervisningen. Det er tydelig å se at kulturpolitiske bestemmelser har påvirket aktørene innen *devising theatre*, og at det i dag ikke lengre er tale om en helhetlig motkulturell bevegelse, eller noe utstrakt bruk av *devising theatre* i andre sektorer enn innenfor eksperimentelt teateret.

Det kan se ut til at kampen som ble ført innenfor eksperimentelt teater av *Forced Entertainment* og deres støttespillere på 1990-tallet, har hatt stor betydning for anerkjennelsen av *devising theatre* i Storbritannia, ettersom det har kommet til flere kompanier som benytter *devising theatre* innenfor det eksperimentelle teatermiljøet i løpet av 1990- og 2000-tallet. En parallell til hvordan kampen for å avskaffe teatersensuren på 1960-tallet gav britisk alternativt og politisk teater fødselshjelp, ser det ut til at kampen for *devising theatre* på 1990-tallet har gitt ikke-litterært og eksperimentelt teater en ny sjanse.

Det er vanskelig å spå i fremtiden, men med dagens mangel på radikaliserert ungdom som ønsker et nytt samfunn og ser teater som et middel for å skape dette, og med de magre støtteordningene for alternativt teater ser det ut som teatergrupper som *Forced Entertainment* og *Big Brum* må dra lasset alene en god stund fremover. Kanskje de vil stå som inspirasjonskilde for nye generasjoner av teaterskapere i fremtiden?

## 6.2 Litteraturliste

- Adamson, Walter L. (1980) *Hegemony and revolution: a study of Antonio Gramsci's political and cultural theory*, Berkeley, University of California Press.
- Arntzen, Knut Ove (1990) A Visual Kind of Dramaturgy, Project Theatre in Scandinavia. I Schumacher, Claude og Fogg, Derek (red.) *Small is beautiful, Small Countries Theatre, Conference*. Glasgow, Theatre Studies Publications.
- Arntzen, Knut Ove (1991) Instruktørens arbeid i gruppeteater og frie prosjekter "Smugteatret" - et gruppeteater mellom fysisk teater og performance-teknikk. I Reistad, Helge og Hytten, Anne-Karen (red.) *Regikunst*. Asker, Tell forl.
- Arntzen, Knut Ove (2010) An investigation into the feild of European independent performance art in the perspective of creating conditions. I Lund, Jette, Fentz, Christine og Christensen, Anette Asp (red.) *Rå Hvitbog*. Copenhagen, Foreningen Uavhengige Scenekunstnere.
- Arts Council England, The (26.10 2010) Across the board 6.9% cut in funding for arts organisations in 2011/12. The Arts Council England.
- Arts Council England, The (2001) Breaking New Ground, Annual review 2001. The Arts Council England.
- Arts Council, of England (2010) The 1970s and 1980s: Criticism of regionalism and funding controversies. *The history of the Arts Council*. Arts Council of England.
- Benecke, Patricia (2004) Plenty of Leads to Follow, Forword. I Helmer, Judith og Malzacher, Florian (red.) *Not even a game anymore*. Berlin, Alexander Verlag.
- Bennet, Stuart (1975) Introducing TIE into a Drama School. I Chapman, Clair (red.) *Theatre-in-education directory 1975-76: a descriptive guide to theatre-in-education teams and children's theatre groups*  
London, TQ Publ.
- Big Brum (2010) Big Brum Theatre in Education Company. Birmingham,  
<http://www.bigbrum.org.uk/index.html>.
- Bolton, Gavin (red.) (1993) *Drama in Education and TiE: a comparison*, London, Routledge.
- Braanaas, Nils (1999) *Dramapedagogisk historie og teori: det 20. århundre*, Trondheim, Tapir.
- Brown, Ian, Brannen, Robert og Brown, Douglas (2000) The Arts Council Touring Franchise and English Political Theatre after 1986. *New Theatre Quarterly*, 16, 379-387.



- Brown, John Russell (2006) Remembering Glynne Wickham. *New theatre quarterly*, 20.
- Burns, Casey (2007) Fully Awake: Black Mountain College The Project makers of the documentary film: Fully Awake: Black Mountain College
- Chamberlain, Franc og Yarrow, Ralph (2002) *Jacques Lecoq and the British theatre*, London, Routledge.
- Chapman, Clair (1975) *Theatre-in-education directory 1975-76: a descriptive guide to theatre-in-education teams and children's theatre groups*, London, TQ Publ.
- Cooper, Chris (2005a) Edward Bond and the Big Brum plays. I Davis, David (red.) *Edward Bond and the dramatic child: Edward Bond's plays for young people*
- Stoke on Trent, Trentham Books.
- Cooper, Chris (2005b) Separation Wall. Birmingham, Big Brum TIE Company.
- Cooper, Chris (2010) Samtale om Big Brum og TiU programmet Separation Wall. Birmingham.
- Davis, David (2005) *Edward Bond and the dramatic child: Edward Bond's plays for young people*, Stoke on Trent, Trentham Books.
- Durham, Martin (1991) *Sex and politics: the family and morality in the Thatcher years*, Houndmills, Macmillan.
- Etchells, Tim og Glendinning, Hugo (1999) *Certain fragments: contemporary performance and forced entertainment*, London, Routledge.
- Forced Entertainment (2008) Making a Performance. Sheffield, Forced Entertainment
- Fox, John (1987) *Background Paper - How, When and Why Welfare State International is working in Barrow-in-Furness*, Ulvestone: Welfare State International.
- Freire, Paulo (2000) *Pedagogy of the oppressed*, New York, Continuum.
- Giannachi, Gabriella og Luckhurst, Mary (1999) *On directing: interviews with directors*, London, Faber and Faber.
- Goldberg, RoseLee (1998) *Performance: live art since the 60s*, [London], Thames and Hudson.
- Govan, Emma, Normington, Katie og Nicholson, Helen (2007) *Making a performance: devising histories and contemporary practices*, London, Routledge.
- Gramsci, Antonio og Lawner, Lynne (1975) *Letters from prison*, London.
- Harris, David (1992) *From class struggle to the politics of pleasure: the effects of gramscianism on cultural studies*, London, Routledge.

- Heathcote, Dorothy, Johnson, Liz og O'Neill, Cecily (1991) *Dorothy Heathcote: collected writings on education and drama*, Evanston, Ill., Northwestern University Press.
- Heathcote, Dorothy, O'Neill, Cecily og Johnson, Liz (1984) *Dorothy Heathcote: Collected writings on education and drama*, London, Hutchinson.
- Heddon, Deirdre og Milling, Jane (2006) *Devising performance: a critical history*, Basingstoke, Palgrave MacMillan.
- Helmer, Judith og Malzacher, Florian (2004) *Not even a game anymore*, Berlin, Alexander Verlag.
- Hodgson, John og Richards, Ernest (1967) *Improvisation: discovery and creativity in drama*, London, Methuen.
- Hoogland, Rikard (2005) Spelet om teaterpolitiken: det svenska regionteatersystemet från statligt initiativ till lokal realitet. [Stockholm], Teatertidningens bokförlag.
- Hornbrook, David (1989) *Education and dramatic art*, Oxford, Blackwell.
- Itzin, Catherine (1980) *Stages in the revolution: political theatre in Britain since 1968*, London, Methuen.
- Jackson, Tony (1993) *Learning through theatre: new perspectives on Theatre in Education*, London, Routledge.
- Johnsen, Kai (1991) Prosjektteater - en Simultan og Likestilt Dramaturgi. I Reistad, Helge og Hytten, Anne-Karen (red.) *Regikunst*. Asker, Tell forl.
- Katafiasz, Kate (2005) Alienation is the 'Theatre of Auschwitz': an exploration of form in Edward Bond's theatre. I Davis, David (red.) *Edward Bond and the dramatic child: Edward Bond's plays for young people*. Stoke on Trent, Trentham Books.
- Kavanagh, Dennis og Morris, Peter (1994) *Consensus politics from Attlee to Major*, Oxford, Blackwell.
- Kaye, Nick (2003) British live art.
- Kerr, Judith (2006) *The Tiger who came to tea*, [New York], HarperCollins Children's Books.
- Kershaw, Baz (1992) *The politics of performance: radical theatre as cultural intervention*, London, Routledge.
- Kershaw, Baz (red.) (2004) *The Cambridge History of British Theatre since 1895*.
- Kirby, Victoria Nes (1971) The People Show 39. *The Drama Review: TDR*, 15, 58-71.
- Kruger, Loren (1992) *The national stage: theatre and cultural legitimation in England, France, and America*, Chicago, University of Chicago Press.
- Lacey, Stephen (2004) *British theatre and commerce, 1979-2000*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Langsted, Jørn, Hannah, Karen og Rørdam Larsen, Charlotte (2003) *Ønskekivist-modellen: kunstnerisk kvalitet i performativ kunst*, Århus, Klim.
- Leach, Robert (2006) *Theatre workshop: Joan Littlewood and the making of modern British theatre*, Exeter, University of Exeter Press.
- Lehmann, Hans-Thies (2006) *Postdramatic theatre*, London, Routledge.
- Long, Mark (1971) About the People Show. *The Drama Review: TDR*, 15, 47-57.
- Marsh, David og Rhodes, R. A. W. (1992) *Implementing Thatcherite policies: audit of an era*, Buckingham, Open University Press.
- McLean, Iain (2001) *Rational choice and British politics: an analysis of rhetoric and manipulation from Peel to Blair*, Oxford, Oxford University Press.
- McMaster (2008) *Supporting excellence in the arts - from measurement to judgement*, Arts Council England. Hentet 20.11.2010, fra [http://www.artscouncil.org.uk/publication\\_archive/mcmaster-review-supporting-excellence-in-the-arts-from-measurement-to-judgement/](http://www.artscouncil.org.uk/publication_archive/mcmaster-review-supporting-excellence-in-the-arts-from-measurement-to-judgement/).
- Milican, Nikki (2010) International Festival of Live Art Scotland,. Glasgow, [www.newmoves.co.uk/technical](http://www.newmoves.co.uk/technical).
- O'Toole, John (1976) *Theatre in education: new objectives for theatre - new techniques in education*, London, Hodder and Stoughton.
- O'Toole, John og Donelan, Kate (1996) *Drama, culture and empowerment: the IDEA dialogues*, Brisbane, IDEA Publications.
- Oddey, Alison (1994) *Devising theatre: a practical and theoretical handbook*, London, Routledge.
- Pammenter, David R. (1975) TIE: Here Today, Gone Tomorrow? I Chapman, Clair (red.) *Theatre-in-education directory 1975-76: a descriptive guide to theatre-in-education teams and children's theatre groups*  
London, TQ Publ.
- PermanentRevolution (2008) *The Labour Government of 1974-79*. London, PR Publications.
- Quick, Andrew (2004a) Bloody Play, Games of Childhood and Death. I Helmer, Judith og Malzacher, Florian (red.) *Not even a game anymore*. Berlin, Alexander Verlag.
- Quick, Andrew (2004b) Bloody Play. Games of Childhood and Death I Helmer, Judith og Malzacher, Florian (red.) *Not even a game anymore*. Berlin, Alexander Verlag.
- Røyseng, Sigrid (2007) *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten: forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*, Bø, Telemarksforskning-Bø.

- Sextou, Persephone (2003) Theatre in Education in Britain: Current Practice and Future Potential. *New Theatre Quarterly*, 19, 177-188.
- Shank, Theodore (1978) The Actual As Bizarre: Assaulting the Sensibilities of the Audience. *The Drama Review: TDR*, 22, 107-118.
- Shellard, Dominic (1999) *British theatre since the war*, New Haven, Conn., Yale University Press.
- Shellard, Dominic, Nicholson, Steve og Handley, Miriam (2004) *The Lord Chamberlain regrets-: a history of British theatre censorship*, London, British Library.
- Trussler, Simon (1994) *The Cambridge illustrated history of British theatre*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Velure, Hallfrid (2006) Estetik og scenekunstopolitikk: kunstsyn og estetiske tradisjoner på det norske scenekunstheltet sett i lys av kulturpolitiske føringer og prioriteringer. Bergen, [H. Velure].
- Vine, Chris (1993) TIE and the Theatre of the Oppressed. I Jackson, Tony (red.) *Learning through theatre: new perspectives on Theatre in Education*. London, Routledge.
- Warden, Claire Atree (2007) The Shadows and the Rush of Light: Ewan MacColl and Expressionist Drama. *New Theatre Quarterly*, 23, 317-325.
- White, Eric Walter (1975) *The Arts Council of Great Britain*, London, Davis-Poynter.
- Whybrow, Nicolas (1994) Young People's Theatre and the New Ideology of State Education. *New theatre quarterly*, 10.
- Williams, Cora (1993) The Theatre in Education Actor. I Jackson, Tony (red.) *Learning through theatre: new perspectives on Theatre in Education*. London, Routledge.
- Winther Jørgensen, Marianne og Phillips, Louise (1999) *Diskursanalyse som teori og metode*, Frederiksberg, Roskilde Universitetsforlag.
- Wooster, Roger (2007) *Contemporary theatre in education*, Bristol, UK, Intellect.