

Rids om det ny teater i Danmark

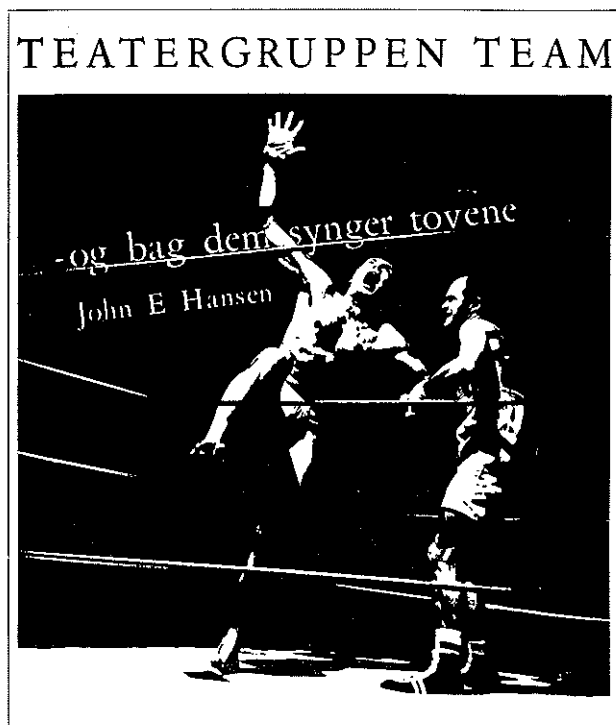
AF JØRN LANGSTED

Den flydende definition

Det er en temmelig halsløs gerning at ville forsøge at sige noget sammenfattende om gruppeteater i Danmark. Af to grunde. Den ene terminologisk: Hvad er gruppeteater? Karakteristisk er i den henseende, at mens ordet gruppeteater i 1966-67 simpelthen var **ordet**, så har flere af de foreteelser, man i 1971 kunne kalde gruppeteater, skiftet betegnelsen ud med den mere ydmyge »teatergruppe«. Den anden vanskelighed er, at der indenfor det, man eventuelt kunne kalde dansk gruppeteater, men som måske blot bør benævnes det ny teater, eksisterer og har eksisteret en vækst af forskelligartede foreteelser, sådan at det vanskeliggør arbejdet med at udtale sig generelt og sammenfattende om det, der er sket i dansk teater siden midten af 60'erne.

Når det alligevel gøres, er det for at søge at forstå nogle forudsætninger for og følger af det, der har fundet sted i dansk teater i de allerseneste år.

Det følgende må nærmest betragtes som en række tilnærmelser til de udarbejdede og spillede forestillinger, som artiklen sværmer om som katten om den varme grød.



Skuespillernes teater

Et af de helt centrale karakteristika for det ny teater er, at de folk, der producerer det, ikke begrænser sig til at lave teater. Man arbejder samtidig med en teoretisk erkendelse omkring teatrets mål og midler gennem artikler i dagspresse og tidsskrifter, man tager del i debatter og udfordrer gennem sine skrivelser de store, etablerede teatre. Man har ikke skammet sig over at tale om det, man gik og foretog sig, når man lavede teater. Snarere har man ønsket at lade det praktiske og det teoretiske arbejde fungere i stadig vekselvirkning. Skrivelysten har således været stor blandt de aktive teaterarbejdere indenfor det ny teater. Dette peger på, at man har arbejdet på at nedbryde traditionelle arbejdsroller og faggrænser. Man har ligesom ønsket at fungere på hele teaterfeltet.

Medens det har været karakteristisk for begyndelsen af 60'erne, at den fornyelse, der foregik gennem de små teatre, hovedsagelig fandt sted, fordi der lå et repertoire og ventede på at blive spillet, et repertoire, som der ikke var plads til på de store teatre, så er det ny teater ikke karakteriseret ved, at initiativet udgår fra forfatterne eller teksterne. Det er derimod skuespillerne, der selv begynder aktivt at sætte ting i værk og at tage udgangspunkt i selve den situation, at der står en mand på en scene eller blot på en skue-plads overfor nogen, der ser på. Dette har så betydet, at en række teaterarbejdere i kølvandet på hele den antiautoritære bevægelse i slutningen af 60'erne har fået en øget bevidsthed om deres egen funktion i forhold til hinanden og i forhold til publikum.

Gruppedannelser

Det ny teater manifesterede sig i en række gruppedannelser i København, hvor folk mødtes og arbejdede sammen ud fra fælles metode og målsætning. Navnene på de københavnske grupper er mange: Studenterscenen, Mågerne, Kimære, Delfax, Christianshavnsgruppen, 1448, Secret Service, TECT, Rimfaxe og sikkert flere. Nogle af grupperne eksisterede kun i kort tid, hvorefter deltagerne indgik i ny konstellationer. Væsentligt er, at man mødtes i et fælles kommunikationsbehov. Man var befriet for institutionernes krav om at holde produktionsapparatet i gang.

I periodens begyndelse slog Odin Teatret sig ned i Holstebro og blev en stadig inspirationskilde for det ny teater og i de sidste år også for øvrigt dansk teater. I det korte løb skete det måske mere gennem seminarer, tidsskrift og arrangerede gæstespil end ved teatrets egne forestillinger.

Fiolteatret fik ny leder og en ny indre struktur. Senere skiftede man også over til en ny bygning, hvor man igang-

satte aktiviteter udover teaterdriften. Fra 1970 er en alternativ skuespilleruddannelse sat i gang på Fiolen.

I Århus startede Vestergade 58 ved periodens begyndelse som kunstgalleri, værtshus og teater. Inden den økonomiske rabundus havde man oprettet et fast ensemble, som med en række forestillinger brød det traditionelle teaterrum op, og som brød grænserne ned mellem professionelle og amatører, således at der blev skabt et ensemble. Ud af dette voksede en trup, som siden spillede en enkelt forestilling på Svalegangen og senere blev engageret som egnteater i Herning og fik navnet Team.

Henimod 1970 opstod to nye teaterforetagender i København, som begge blev anlagt som principielt landsturnerende. Det var Banden og Debatteatret. Banden søgte at arbejde med en fast trup, mens Debatteatret engagerede skuespillere fra forestilling til forestilling. Begge disse foretagender er som de øvrige karakteristiske ved, at man begyndte at sætte spørgsmålstegn ved teatrets rolle i samfundet. Kendskabet til det traditionelle teater som en uddannelsesmæssig og økonomisk overklasseelites fornøjelse havde spredt sig, og man søgte i sit teaterarbejde og gennem sine forestillinger at solidarisere sig med andre samfundsgruppers situation. Karakteristisk for den tidligere førte kulturpolitik var, at den i praksis hovedsageligt henvendte sig til de øverste socialgrupper, for de laveste socialgrupper havde samfundet socialpolitikken. Det ny teater gør det, at det arbejder for og søger integration med grupper i samfundet, som normalt ikke har hørt til dem, samfundets kulturelle forsorg var rettet mod.

Med til billedet hører således også, at vi i denne periode får de første børneteatre, dvs. teatre hvis målsætning ikke er at opdrage børnene til senere at blive teatergængere i de store teatre, men teatre, som ud fra lighedstankerne i samfundet søger teatraliske udtryk, som har noget at sige en af de meget forsømte grupper, børnene.

Referencepunkter

I perioden op mod 1965-66 var det alternativ, man i diskussioner stillede op mod den etablerede danske pseudonaturalistiske teaterstil, Bert Brecht og Berliner Ensemblet.

Det var bl.a. i **politisk revy**, man formulerede sig om teater. Viktor Jevan, som i de kommende år kom til at spille en central rolle sammen med Bertel Torne såvel i pressen som i det københavnske gruppeteater, skrev en anmeldelse den 18.2.1966 af Chr. Ludvigssens bog **Moderne teaterproblemer**. I denne anmeldelse formuleres oprøret mod det kommercielle danske teater og dets indbyggede konsumentholdninger:

»Publikum er konsumenter - måbende skal de have lov til at se på eksotiske og fremmede dyr mod betaling - som i zoologisk have. Et sådant teater kan opføre hvad som helst, alt bliver en skovtur eller en zoologisk have.«

»Alt nyt kan ad årtier langsomt inkorporeres - kun er der aldrig tale om forandring - men om en træg og vulgær-biologisk udvikling. Hvis en enkelt mand nu tager et initiativ og vil forandre dette teater, går han lige lukt ind i en fælde. Teatret er så udefineret, at det altid er stort nok til at opsuge en enkelt mand - hans initiativ er jo begrænset.« (politisk revy, nr. 50).

Det eneste alternativ er Berliner Ensemblet, hvor man virkelig tager sit ansvar overfor publikum alvorligt. Først senere kommer der for det ny danske teater andre referencepunkter ind i billedet. Det sker bl.a. ved gæstespil. I marts 1966 er Grotowski på gæstespil med **Den standhaftige prins**. Og i 1965 og 1966 er en afdeling af La Mama-truppen i Danmark og etablerer sig med base i Glumsø. Omkring samme tidspunkt vækker Odin Teatret fra Oslo opmærksomhed ved en turné med Jens Bjørneboes **Ornitofilene**. Med



1965-66 er årene hvor en række alternativer til de »traditionelle« kulturtilbud begynder at manifestere sig i Danmark. Undergrundsmusik, undergrundslitteratur, undergrundsaviser og undergrundsteater hedder disse fænomener. Det længstlevende og mest markante af disse forsøg var nok undergrundsavisen **Superlove**, startet i 1966 af George Stree-
ton. Gået ind 1971.

disse gæstespil - og andre på omtrent samme tidspunkt - ser man praktiseret radikale alternativer til dansk normalteater. Inspiration flyder til det ny teater fra disse gæstespil og fra enkelte danske teaterarbejders studieophold i udlandet.

Nok så væsentligt forekommer de indenlandske tilknytningspunkter at være. Det er således megetsigende, at de steder, hvor oprøret i teatret formulerer sig skriftligt, er i **politisk revy** fra 1966 til 1968 og derefter i undergrundsbladet **Super Love** og i dagbladet **Informations** teaterdebat i sommeren 1968, der fører til en teaterkonference i slutningen af august 1968 på Kirsebærhavens Skole i København med omkring 200 deltagere. Konferencen blev indkaldt af det, der i konferencepapirerne hed Det kongelige Teaters gruppeteater »Gruppen«, og var åben for alle interesserede. Der var lagt op til en fortsættelse af disse møder, men initiativet såvel som den første konference druknede i den almindelige velviljes repressive udfoldelser. Og det viste sig samtidig, at det ny teater ikke var modent til den helt åbne konfrontation med repræsentanter for det veletablerede teater. Men der udgik impulser herfra til nye strømninger i fagforeningen Dansk Skuespillerforbund og til en række debاتمøder sidst på 1968 på Fiolteatret. Alt dette kulminerede i 14 forfatters bog **Mod et rigere teater** i efteråret 1969, udgivet på forlaget Rhodos.

Alle disse centrale grosteder for diskussionen karakteriseres ved deres tilknytning til den mere omfattende anti-autoritære og samfundsoprørske eller samfundsnægtende

bevægelse, der i disse år voksede frem. De steder, hvor det ny teater fik publiceret sine skrivelser, har på et generelt plan været talerør for den ny politiske bevidsthed. Dette siger da noget om de grupper i samfundet, som det ny teater udspringer af, og som det knytter sig til. Det siger også noget om, hvor holdningerne er af en sådan art, at det ny teater har mulighed for at komme til orde.

Fra det etablerede til . . .

Det teater, som det ny teater afsværger, har sit udgangspunkt i konsolideringen af den borgerlige kultur, der får sit legale udtryk i grundloven af 1849. Teatret blev ikke længere et hofteater, men var strukturelt – både eksternt og internt – indrettet efter borgerskabets behov. Forholdet mellem teater og publikum lod sig beskrive ved de økonomiske love om produktion og forbrug.

Internt voksede bureaukratiet i teatret som følge af de stigende krav om øget konsumering fra publikum. Og den arbejdsdeling, som kom til at præge bureaukratiets hierarki, blev i årenes løb overført til den kunstneriske produktion, for at man i det hele taget skulle kunne beherske det mere og mere omfattende apparat. Dette betød, at en række delfunktioner i det teatraliske kunstværk løsgjordes og fik en autonom status. Skuespillerne specialiseredes i rollefag med deraf følgende stjernedyrkelse. Dramaskrivningen specialiseredes i teaterskrædderi og læsepræget dramatik, og teatermaleriet fik større og større egenverdi.

Jo længere denne arbejdsdeling skred frem, desto større blev behovet for en instruktør, en person, som var i stand til og havde magt til at formidle de enkelte involveredes særinteresser. Men betingelsen for instruktøren blandt de øvrige specialister var, at han også specialiserede sig og blev til specialist m.h.t. den stilistiske enhed i forestillingen.

Denne teatermodel, baseret på arbejdsdeling og hierarkisering af de enkelte funktioner, en nødvendighed for at kunne etablere forestillingshelheder, karakteriserer det teater, som 60'ernes ny teater vendte sig bort fra.

I **politisk revy** nr. 66 - 4.11.1966 anmelder Viktor Jevan **Lille Alice** på Det kgl. Teater og påpeger mangelen på stil i forestillingen. Hos La Mama finder Jevan i samme nummer derimod stil og skriver:

»Vigtigt: De har en stil i kraft af, at de er et ensemble«.

Dermed er et begreb introduceret, som i løbet af kort tid skal blive erstattet med ordet »gruppe«, og samtidig er kimen lagt til den ordstrid, der senere udkæmpedes om begrebet »gruppeteater«, hvor ældre, satte teaterfolk og -skribenter i stedet for at diskutere gruppeteatrets specielle arbejdsmetodik gav sig til at påpege, at i virkeligheden var alt teater gruppeteater, for man var jo nødt til at samarbejde for at lave teater!

Allerede i sit udgangspunkt er talen om et dansk gruppeteater politisk. I **politisk revy** nr. 73, 24.2.1967 skriver Bertel Torne om krigen i Vietnam:

»Taler vi om teater? Vort udgangspunkt er et oprør mod de danske skuespilscener, der intet udtrykker om denne krig og intet vil overhovedet. Vor teaterkultur som levende samfundsfaktor er skruet ned til vågeblusstadiet, den absolutte minimumsgrænse, som aldrig vil blive undergået. Derfor mødes vi rundt om i smågrupper og konspirerer mod den kanoniserede mangel på teater. Vi prøver at arbejde med nye kriterier for teatralisk skaben: nye i forhold til det bestående, men elementære i den dramatiske kunst«.

I **politisk revy** optræder i den kommende tid artikler om Artaud, om Grotowski-seminar på Odin Teatret, om den indiske kathakali-træning og sceniske praksis, om de amerikanske gæstespil: Firehouse Theatre, Open Theatre og Bread and Puppet Theatre. Dette viser noget om de til-

knynings- og interessepunkter, det ny teater vælger sig, og det viser noget om en hidtil ukendt alvor og lærelyst i teaterarbejdet.

I 1967 skriver James Fleischer en artikel i **politisk revy**, som foregiver at være skrevet 10 år senere, og som beskriver, hvordan det ny teater voksede frem. Artiklen slutter i den store, skønne ønskedrøm. Slet så godt, som Fleischer forudspåede, gik det ikke. Grupperne fik netop ikke den støtte, de havde brug for. Først med et foretagende som Banden (fra 1969) blev der fra ministeriet spytet godt i bøsken.

Et listigt spøgelse

En central teoretisk tekst for det ny teater er skrevet af Viktor Jevan og stod i **politisk revy** nr. 106 - 23.8.1968 under overskriften »Gruppeteater er et politisk manifest«.

Teatret, det ny teater, sættes af Jevan i klar forbindelse med den revolutionære bevægelse:

»Et listigt spøgelse går omkring i Europa - i hælene på revolutionens spøgelse. Som en hviskende skræppe - som en trolde. Det er gruppeteatrets spøgelse. Med otte edderkopperen rasler den gennem garderoberne og bliver hilst velkommen som man hilser den nye revolutionens spøgelse: med beroligende fortællelse«.

Det er en visionær tekst, som i sin argumentation tager afsæt fra det gamle, døende teater, hvorefter den bevæger sig ind på det ny teaters faglige domæne:

»1) At spille nye og selvstændige forestillinger med klart og selvstændigt formuleret samfundssigte.

2) At spille nye og selvstændig formulerede roller med et klart og selvstændigt formuleret samfundssigte.«

Ud fra dette opstilles krav om, at teatergrupper giver sig i kast med en elementær forskning i »skuespillerfagets grammatik«, og at man undlader at isolere sig, men hele tiden arbejder med sigtet ud mod samfundet. Det centrale er for Jevan den enkelte skuespiller i forhold til medarbejderne i gruppen. Der kræves, at hver teaterarbejder er suveræn i sin arbejdsrolle, men dette må som forudsætning have en faglig etik eller en stringent filosofi for ikke at ende i kaos.

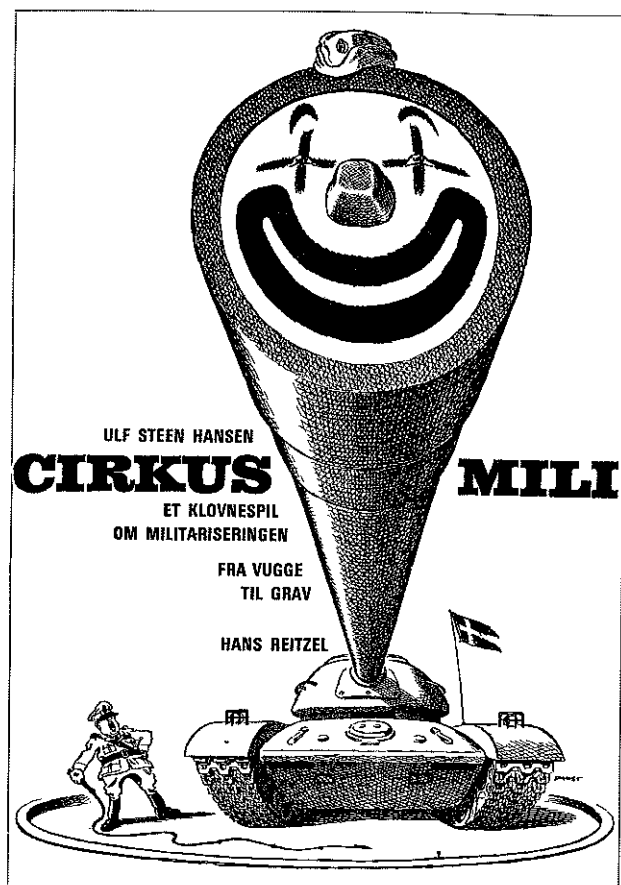
Omkring samme tidspunkt, september 1968, skriver Bertel Torne en artikel i **Super Love** med overskriften »Gruppeteater«. Hans udgangspunkt er simpelthen, at det etablerede teater spejler det etablerede samfund, og at det revolutionære teater spejler revolutionen. Det revolutionære teater eller gruppeteatret vil altid blive modarbejdet i de kapitalistiske lande. Hvad Torne mener med gruppeteatre, definerer han således:

»Det er en gruppe skuespillere der som grundlag for deres fælles arbejde har en fælles teknik (træning) og en fælles faglig etik - det vil sige et fælles håndværk. Vi kalder også dette fælles håndværk for den »faglige kontakt«, fordi håndværket bygger på et indgående kendskab til medarbejderne, som kun kan erhverves gennem mangeårigt samarbejde. Arbejdet kan opdeles i skabende arbejdsroller, hvor hver enkelt er suveræn inden for sit arbejdsområde, og hvor ingen er formynder over andres arbejde«.

Bag tankegangen om et nyt teater, et gruppeteater, ligger kravet om, at skuespillerne overtager teatret, på tilsvarende måde som musikerne i jazzen og beaten har overtaget musikken.

Torne fortsætter med at karakterisere gruppeteatrene:

»Gruppeteatrene er eksperimenterende teatre og progressive politiske teatre. Disse egenskaber er næppe til at adskille. Det er også fælles for gruppeteatrene, at de søger en oprigtigere kontakt med publikum, og de opnår denne kontakt, dels ved deres klare politiske holdning, dels gennem deres teatermæssige eksperimenter med publikum. Tilskueren kan ikke forholde sig tilbagelænet, passiv og uengageret til hvad der foregår. Dette teater tvinger tilskueren til at tænke og handle, og selvom de fleste mennesker normalt er modstandere af begge dele, har gruppeteatret succes med sine bestræbelser. De eksperimenterende gruppeteatre er den væsentlige samfundsinstitution, som har påtaget sig at sætte spørgsmålstegn ved etablerede værdier, at analysere eksisterende tilstande, forelægge nye ideer og pege på nye muligheder.



Disse teatre er en meget væsentlig del - måske den mest bevidste - af den samfundsfunktion - avant-garden - som kæmper mod samfundets stagnation og forfald - og katalyserer dets videre udvikling. Det samfundsbevidste avantgarde teater - gruppeteatret - viderefører i dag en teatertradition som over Brecht og Shakespeare går direkte tilbage til det klassiske græske teater. Det er symptomatisk at dette teater har fået det store publikum i tale, som enten aldrig er kommet i det etablerede samfunde etablerede business-teater eller forlængst har forladt det af kedsomhed.

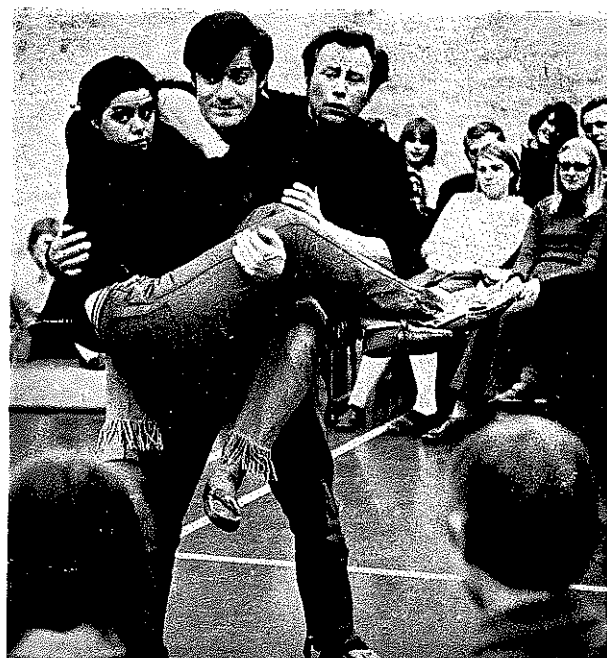
Månedens efter skriver Torne igen i **Super Love** og forklarer bl.a. noget om, hvori det ny teaters politiske funktion ligger:

»teater er en pædagogisk metode, en måde at drage erfaringer på. en metode til at analysere sig selv og sine omgivelser - en metode til at analysere samfundet. det er det samme som en leg: man opstiller nogle regler, og ved at følge spillereglerne finder man ud af om det er en god leg - eller med andre ord om det er gode spilleregler. hvis det er en dårlig leg laver man spillereglerne om, i teatergruppen prøver vi at overholde de love - det vil sige spilleregler - der gælder i samfundet, og vi erfarer at de fører til splid. derfor finder vi på nye spilleregler - nye love - som vi tror kan føre til et godt samfund og vi prøver hvordan de fungerer. vi kalder vores arbejde for »samfunds-teater«.

Formuleret opgør

Alle de ny tanker om teater samles i **Informations** teaterdebat i sommeren 1968, hvor det fra mange sider strømmer sammen med ideer og nye målsætninger for at lave teater. Man kan betragte denne debat som et opgør mod det institutionelle teater og som et bevis på, at det at lave teater for en række teaterarbejdere ikke længere er aldeles uproblematisk. Teater er ikke længere noget, man kan løsrive fra sit øvrige liv i samfundet.

Der er i løbet af anden halvdel af 60'erne med andre ord sket det, at den traditionelle institution, Teater, med alle dens værdinormer og sociale hierarkier er blevet grundigt problematiseret for en række af de mest bevidste teater-



SPILLET OM SKOLEN

Beretningen om teatergruppen »Banden«s opførelse af Sven Wernströms »Spillet om skolen« med rapporter fra diskussionerne med elever og lærere. Et indlæg i debatten om den autoritære skole.

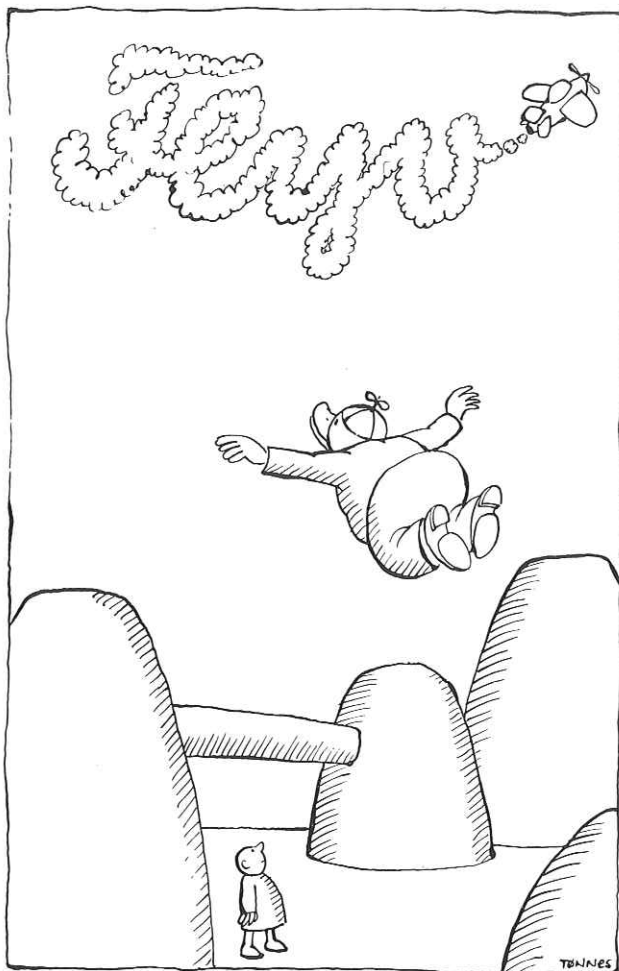
HANS REITZEL

arbejdere. Tendenserne har været parallelle med, at man på andre områder i samfundet har protesteret mod de autonome hjørner, der troede, at de befandt sig udenfor verden, dvs. udenfor det politiske.

Når man derfor kan betragte hele det ny teater som politisk, så betyder det ikke - som enhver teaterdebattør efterhånden har lært at sige - at »alt teater jo er politisk«. Det betyder, at det ny teater etablerer oplevelsespolitiske alternativer til samfundet. I bedste fald kan man gennem teatret (gen)opdage nye dimensioner i sit sanseapparat, i sit intellekt og i sin omverden, man kan opleve nye måder at være sammen med sig selv og andre på. Samtidig kan teatret sætte spørgsmålstegn ved etablerede strukturer og sandhedskomplekser simpelthen ved at komme med ny information eller ved at genopbygge kendt information efter ny synsvinkel. Netop når det ny teater er bedst - og det var det sandt at sige ikke altid i de konkrete forestillinger - kan tilskuerne og aktørerne i fællig få udvidet deres fælles bevidsthed.

Men vejen for dette teater har været trang. I det praktiske teaterarbejde har man ført en højst ulige kamp, der altid er faldet ud til det ny teaters bagdel. Støtten fra stat og kommune har været yderst sparsom, og man har derfor oftest i grupperne måttet have erhvervsarbejde sideløbende med sit teaterarbejde. Derfor bliver også alle etablerede teaterfolks snak om, at konkurrencen må foregå på kunstnerisk kvalitet, en løgn, så længe de enkelte teatre ikke har samme økonomiske muligheder.

Den danske teaterlovgivning har for det ny teater ikke været fremmende, snarere en hæmsko, fordi den ved den vældige støtte til institutionsteatre har afsløret svaghederne i det ny teaters arbejde snarere end hjulpet med til at overvinde begyndervanskelighederne.



EN KOLLEKTIVFORESTILLING

CHRISTIANSHAVNSGRUPPEN

Kulturpolitik

Danmark fik for første gang en lov om teatre udenfor Det kgl. Teater i 1963. Men det er karakteristisk for den kulturelle politik, der er ført, at grundlaget for denne lov er en betænkning, som i december 1960 blev afgivet af en teaterkommission, der var nedsat i 1954. Alene disse årstal peger på, at teaterpolitikken i realiteten er tilbageskuende. Når man i 1963 i hovedsagen kunne følge betænkningen af december 1960, der har sine principielle forgængere i betænkninger af 1941 og 1952, tyder det enten på, at samfundet og kulturen er stabil og uforandret, eller – og det er det rigtige – på at kultur- og teaterpolitikens opgave defineres som værende at bevare det allerede eksisterende.

I 1963 var de nye intim- og kælderteatre begyndt at dukke op med Fiolteatret som det første. Men det er karakteristisk, at teaterloven ikke i så høj grad er rettet mod dem. Det drejer sig nemlig om at bevare og udbygge de store landsdelsscener eller som venstremanden Harald Nielsen sagde i folketinget: »Landsdelsscenerne er jo også sådanne små kongelige teatre derude [...]»

Teaterkommissionen af 1954 centrerer en stor del af sine kræfter om landsdelsscenerne, og teaterloven af 1963 er at

betragte som en stadfæstelse af den praksis, som siden 1954-55 var indført om, at landsdelsscenernes underskud dækkedes med halvdelen af hjemkommunen og halvdelen af staten. Teaterloven konfirmerede denne praksis og indførte dermed en bevillingsautomatik, således at statstilskuddet automatisk udløstes, når kommunerne gav deres 50% af underskuddet.

Kulturminister Bomholt, der forelagde lovforslaget, gav i bemærkningerne til lovforslaget klart udtryk for, hvilket teatersyn der lå bag:

»Når bortses fra de særegne sommerfriluftsfeststillinger og forsøgsscener, der periodevis med held har arbejdet under yderst primitive forhold, kræver teatret en særlig bygning med teatersal, scene og prøvelokaliteter.«

Det er klart de store kukkasseteatre, der her tænkes på. Et teater er nu engang noget, der foregår på en fast defineret og tømret scene!

I den generelle motivering for lovforslaget hedder det, at:

»grundmotivet for nærværende lovforslag er nødvendigheden af at bevare og udvikle teaterlivet inden for det danske samfund, der som et kultursamfund ikke kan være foruden et levende teater.«

Dermed bliver teatret gjort til et prestigespørgsmål for det kultiverede Danmark. Tankegangen er, at hvis vi ikke bevarer teatret, kan vi ikke længere kaldes et kultursamfund. Og det ville jo være skidt! Det er da netop denne bevaringsideologi, der præger synet på teaterpolitikken fra det yderste venstre til det næstyderste højre i folketinget.

Det væsentligste i teaterloven af 1963 blev for det ny teater i slutningen af 60'erne kapitel 4, hvori det hed:

»Der kan i særlige tilfælde ydes støtte til driften af anden teatervirksomhed end den i kapitel 2 og 3 nævnte« (dvs. teatre udover landsdelsscener, kommunale teatre og det rejsende teater).

Bemærkningerne til lovforslaget erklærer dog, at dette skal forstås sådan, at »bestemmelserne i kapitel 4 under de eksisterende forhold [tager] sigte på de københavnske privatteatre.«

Ved debatten i folketinget spurgte socialdemokraten Niels Matthiasen om det pågældende sted også kunne finde anvendelse, »hvor forsøgsteatre, nye initiativer uden den fornødne kapital, søger at kæmpe sig frem«, og kulturministeren gav medhold i, at dette var tilfældet.

Det blev i de kommende år karakteristisk nok dette sted i teaterloven – godt hengemt som det var i lovdebatten – der blev kilden for de ny teaterinitiativer. Det er her den økonomiske forudsætning for hele småteaterbevægelsen ligger. Og det er ligeledes mod denne paragraf, de teatergrupper, som opstår i slutningen af 60'erne, løber storm.

Lovdebatten i folketinget er fra alle sider – med undtagelse af partiet De Uafhængige – præget af, at teaterstøtte uden tøven accepteres som en opgave for staten. Dog må man, som den konservative ordfører Gottschalck-Hansen sagde »have vished for, at det, der opføres, er kunst, og at de, der optræder, er kunstnere og ikke nogle tilfældige baduspringere eller dilettanter.«

Kun De Uafhængige er ud fra et bestemt ekstremtliberalt kultursyn imod statsstøtte til teatret. Man er på dette område tilhænger af en ikke-indgriben fra statens side. Derimod er det mest venstreorienterede parti, Socialistisk Folkeparti, en varm tilhænger af bevaringslovgivningen. Ordføreren Morten Lange henfalder oveni købet til godtkøbsfilosofien over teatrets betingelser:

»Det hele lykkes jo ikke uden en passende økonomisk ramme, og der skal også en direktør til, som helst skal have nogen forstand på teaterkunst.«

Den vedtagne lov for teatre i Danmark udenfor Det kgl. Teater blev som nævnt især landsdelsscenernes lov, og en af de helt centrale figurer i forarbejdet til loven blev da

også en af dansk teaters grå eminencer, formand for landsdelsscenernes samarbejdsudvalg, Arthur Ilfeldt.

Fornyelserne er skubbet hen i et hjørne

Samme Ilfeldt gav i en kronik i **Politiken** (2.9.1968) udtryk for sine ønsker til den reviderede teaterlov, som forventedes fremsat i 1968-69, men som først blev forelagt folketinget 2.12.1970. Ilfeldts tankegang kredser hovedsagelig om at få den nye teaterlov udformet sådan, at de store københavnske privatteatre kan blive bedre stillet. Når han taler om de problemer, der skal løses, så drejer det sig ikke om alle de mindre teatre. Det er nærmest som om han, efter i 1963 at have fået givet landsdelsscenerne trygge forhold, nu vil gå over til et nyt punkt – uden at anskue det samlede teaterliv ud fra grundlæggende kulturpolitiske synspunkter. Det bliver derfor den teknokratiske kulturbevarerløsning, han gør sig til talsmand for.

Teaterloven i 1970 er da også i sin hovedpart karakteristisk ved, at den søger at etablere en vis støtteautomatik for de store privatteatre. Fornyelserne i dansk teater er skubbet hen i et hjørne, og i lovforslagets bemærkninger skrives der, at disse små teatre ikke skal holdes kunstigt i live, hvis de ikke længere er i besiddelse af evnen til at være nyskabende. Det er ganske karakteristisk for lovgivningens vanetænkning, at der ikke stilles tilsvarende krav og forpligtelser til andre teatre for at modtage støtte. Landsdelsscenerne slipper uden videre afsted med at servere totalt intetsigende vås, uden at det berører deres ret til statsstøtte.

I princippet er der med den nye teaterlov således ikke sket nogensomhelst ændring for det ny teaters situation. Og alle de smukke ord, som folketingsmedlemmerne udøste over debatteater, opsegende teater, gruppeteater og eksperimenterende teater blev heller ikke i denne omgang udmøntet i konkret lovgivning.

Alligevel kan man på den ene side se teaterlovgivningen som en vækstbetingelse for det ny teater, men på den anden side må man betragte de nye teatres udfordring som et generelt angreb på denne lovgivning og det kultursyn, der ligger bagved, fordi det ny teater søger at presse lovgivningens påståede liberalisme til det yderste, dér, hvor minerne strammes, og hvor man reagerer via bedsteborgerlige handlingsmønstre. Ved selve sin eksistens er det ny teater en protest mod al lovgivning og dermed institutionalisering og i sidste ende kulturbureaukratisk bevaringsideologi.

Men at kampen vil gå videre i de kommende år vidner afsnittet om kulturpolitik i perspektivplanen – **Perspektivplanlægning 1970-1985** – om, hvor man udelukkende opererer med en konsumentmålsætning for kulturpolitikken:

»Formålet med den offentlige støtte til en kulturel aktivitet [er] at medvirke til et større forbrug – større deltagelse – på det pågældende område« (s.64).

På teaterområdet ytrer dette sig i, at man vil alt, dvs. støtte alle ting, der eksisterer i kulturlivet 1970. Men der er dog forskelle, for planlæggerne overlader visse ting til den hellige almindelige udvikling, mens andre ting skal udvikles. Karakteristik er følgende:

»I 1960'erne er opstået en række mindre eksperimenterende teatre (intimsener) og teatergrupper. I løbet af denne periode er der ligeledes udfoldet en betydelig aktivitet inden for børneteatervirksomheden. Man må regne med, at denne udvikling vil tage fart i de kommende år.« (s.72).

Sammenholdes dette med regeringens aktiverende planer om at bygge 3 nye store landsdelsscener, en jysk opera og et nyt opera- og ballethus i København – alle disse steder påpeges klart i perspektivplanen kulturministeriets vilje

til at gøre noget i sagen – så har man et ganske klart billede af regeringens teaterpolitik. Man vil sætte aktivt ind på at bevare og udbygge de gamle mønstre, mens man overlader det ny teater til sig selv og til udviklingens hellige love. Man opfatter simpelthen ikke, at man modsiger sig selv, når man tror, at man kan pleje visse interesser og lade andre sejle deres egen sø. Sagen er jo den på teaterområdet, at det man overlader til udviklingen, det overlader man til skæbnen, dvs. den hurtige død.

Perspektivplanen er imidlertid kun et spejl af en kulturministeriel tænkning, der efter sigende skulle være formuleret i et kulturministerielt udkast til kulturforsnittet i perspektivplanen. Dette udkast er desværre hemmeligtstempelt og således umuligt at få frem til offentlig debat, hvilket vil sige, at den førte og fremtidige kulturpolitik bygger på præmisser og vurderinger, som bevidst søges unddraget offentligheden.

På samme måde som perspektivplanen i det hele glimrer ved at bygge på naturgivne udviklingsretninger og overlader at tilkendegive de tilgrundliggende vurderinger for sine spådomme, på samme måde er kulturområdet i planen et udtryk for en indoktrinering af bestemte vurderinger, idet man foregiver, at disse vurderingers konsekvenser er indlysende, naturgivne og soleklare.

Modsætninger: Teater foran Det kgl.

De store, faste teatre har endnu ikke gjort væsentlige forsøg på at inkorporere det ny teaters arbejde. Holdningen har hovedsagelig været yderst skeptisk, idet man har betragtet en stor del af de ny teatre som ikke-teatre. Dette har man gjort ud fra nogle – forekommer det – yderst uhistoriske dogmer om, hvad teater er.

Imidlertid forsøgte nogle skuespillere på Det kgl. Teater i 1968 at starte en forholdsvis selvstændig gruppe indenfor institutionens rammer. Gruppen, som foretagendet kom til at hedde, nåede imidlertid kun to forestillinger, inden den blev kvalt i velvilje og pænhed.

Og opsætningen på selve Det kgl. Teater i foråret 1969 af Paul Foster's **Tom Paine**, hvor teatret skulle lave rigtig gruppeteater under ledelse af ypperstepræsten fra off-off-Broadway i New York og Decenter i Glumsø, Tom O'Horgan, blev kun til et halvhjertet forsøg, fordi det traditionelle teaterhierarki fik modarbejdet instruktøren, og fordi skuespillerne ikke havde nogen motivering eller noget udtryksbehov for denne forestilling.

Året efter, i september 1970, blev det i en konkret politisk sammenhæng klart for mange, hvilken reel politisk funktion Det kgl. Teater og dermed det officielle teaterliv indtager. Karakteristisk nok skete afsløringen på gaden udenfor teatret. I slutningen af september holdt Verdensbanken kongres i København. Den 22. september skulle delegaterne til gallaforestilling i Det kgl. Teater. Umiddelbart inden spillede et ensemble fra et af de ny teatre på et lastbillad udenfor Det kgl. en klar politisk forestilling for de forsamlede demonstranter mod Verdensbanken. Aftenen sluttede med hidsige gadekampe i København, hvorunder politiet under sin voldsomme og brutale fremfærd fik affyret skræmmeskud mod demonstranterne.

Denne aften's begivenheder udenom huset på Kgs. Nytorv står som et billede på de to teatre, som findes i Danmark ved indgangen til 70'erne. Man så, hvordan det ny teater i praksis forenede sig med det demonstrerende folk. Og man så, hvordan kongens og storkapitalens teater måtte beskyttes af politiet for at ritualerne kunne afvikles i sikkerhed, ja for at publikum i det hele taget skulle kunne komme ind.



Gadeteater kalder man det. Billederne er fra Paris 1968 og København 1970. I Paris besatte studenterne Barraults Odéon, erklærede at kunsten, c'est de la merde, og definerede det nye teater som på billedet ovenfor. I København under verdensbankdemonstrationerne, billedet til højre, holdt man sig udenfor, men gjorde alligevel også her sin stilling til det bestående teater klar. På et lastbillad udenfor Det Kgl. Teater spillede et ensemble fra et af de nye teatre en klar politisk forestilling for demonstranterne imod verdensbankens repræsentanter, som skulle overvære en gallaforestilling på Det Kgl. Teater.

Som teatrenes funktion i samfundet har været så forskellige, at det næsten er umuligt at spænde begrebet »teater« ud til at omfatte både et folkets og et storkapitalens teater, således har perioden internt på teatrene været karakteristisk ved en fjendtlig frontstilling mellem det ny teater og teaterarbejderne på andre teatre. Først hen mod periodens slutning ses der forsøg på samtale og samarbejde mellem teaterarbejderne fra de forskellige teatre. Jeg tænker her på f.eks. Teams medvirken i Ålborg Teaters **Peer Gynt**, der dog sluttede med et voldsomt skænderi i fagbladet **Skuespilleren** mellem Team og Ålborg Teaters chef om skuespillernes faglige etik og om teatrets ansvar for at levere et ordentligt stykke arbejde.

70'erne kan måske blive præget af dialog af faglig og politisk karakter fra skuespillere til skuespillere.

Dilemmaet

Det ny teater fra midten af 60'erne må ses i forhold til det dominerende teater i perioden, som det reagerer imod alene ved at vende det ryggen. Samtidig må det ses i forhold til den hierarkiske, arbejdsdelingsprægede samfundsstruktur, som det eksisterer i, men som det negerer ved at omforme pyramidens vertikalitet til en horisontal, løsere og mere åben struktur. Men samtidig med negeringen af væsentlige strukturelle elementer i samfundet er det ny teaters eksistens betinget af en – samfundets – liberalistisk kulturopfattelse, som man fra det ny teaters side søger at benytte sig af, sådan at man ved at placere sig i denne kulturopfattelses grænseområde netop er med til at definere grænserne for liberalismen. Samtidig er man dog ved sin blotte eksistens med til at bekræfte denne liberale kulturopfattelse.

Sideløbende med at man gennem sit teaterarbejde, sit indre og sit udadvendte samkvem, modarbejder samfundets grundlæggende værdisystem, så er man ved sin eksistens og igennem, at man fungerer, et integreret led i dog-

met om kunstens frihed, om samfundets liberalitet – også overfor de »anderledes«. Dilemmaet bliver desto tydeligere, jo mere grupperne i deres økonomi bliver tilknyttet den officielle kulturpolitik velvilje. Når f.eks. en bestemt gruppe i løbet af 2 år har nået frem til et statstilskud på 250.000 kr. om året, så kan man på den ene side sige, at det er udmærket, at der måske viser sig lidt fremsynethed i teaterpolitikken, **men** man kan til gengæld spørge sig, om ikke den økonomiske afhængighed af statsmagten vil determinere en tilsvarende politisk afmatning. Og når man véd, at den pågældende gruppe for at opnå statstilskuddet af denne størrelse, gik ind på spillets regler, dvs. året forinden producerede og spillede som død og djævel, sådan at det ikke altid var lige forsvarligt ud fra gruppens egne krav til menneskelighed i arbejdet, så ser man et illustrativt eksempel på, at økonomi binder, måske ikke så meget det, man siger, men desto mere det, man gør med hinanden indbyrdes og med publikum gennem forestillingerne.

Dette dilemma for et nyt teater lader sig ikke løse indenfor det eksisterende økonomiske og politiske system. Men problemstillingen må erkendes som værende til stede, og den må influere på ens fremtidige strategi i arbejdet med et alternativt teater.

■

Der er i dette essay ikke blevet talt meget om kunstneriske resultater. Det skyldes, at jeg betragter det ny teaters væsentligste problemstillinger ikke så meget som forestillingernes kvalitet, som gruppernes økonomiske og sociale stilling. De ideelle betingelser for forestillinger er nemlig ikke til stede, før man ikke er tvunget til at bruge en overvældende del af sin tid på økonomiske problemer. Når de grundlæggende økonomiske problemer engang er klaret, kan man begynde at tale om kvalitet og at sammenligne forestillinger.

