

Gruppteater i Sverige

AV STEFAN JOHANSSON

Fil.kand Stefan Johansson har studerat teaterhistoria, litteratur och film vid Stockholms Universitet. Arbetar för närvarande på sin doktoravhandling i teaterhistoria. Har varit ordförande i Stockholms Studentteater. Regissör och skådespelare i Teater 9. Freelancerecensent för Sveriges Radio. Skrivit teaterartiklar för Radio Paris och ett häfte om grupp- och experimentteater i Sverige på 60-talet.

Den svenska gruppteatern har mindre än 10 år på nacken, även om man drar företeelsen tillbaka till ungefär den tidpunkt då dess ledande exponenter började arbeta med teater. Naturligtvis finns det svensk teater, som betydligt tidigare kunde ha gjort skäl för namnet. Men det skulle förutsätta en definition, som var så vidsträckt att den närmast förlorade varje konkret betydelse, och det skulle innebära att varje riktigt väl ihoparbetad ensemble eller varje avantgardistiskt inställd teater skulle kunna kallas »gruppteater«, Strindbergs Intima Teater i Stockholm vid seklets början liksom källarteatern i Gamla Stan under 50-talet. Beteckningen »gruppteater« skulle då bara bli ett honnörsord eller en tom etikett.

Ifråga om den gruppteater, som sköt fart på allvar i Sverige under 60-talet, måste man också göra skarpa distinktioner. Termen »gruppteater« lancerades från början av kritikern Leif Zern, bl.a. i artiklar i teatertidskriften *Dialog* under 60-talets andra hälft. Ordet kom snabbt i omlopp och användes mer eller mindre välmotiverat om alla möjliga föreställningar eller konstellationer av teaterarbetare, som uppfattades som progressiva i något avseende. Ordet fick också ibland bli synonymt med »politisk teater«, vilket i sin tur gjorde att föreställningar med socialt och politiskt betonat innehåll nästan alltid uppfattades som »gruppteater«. I dessa generaliseringar ligger ju också någonting: om inte förhållandet mellan arbetssätt och ämne är direkt schizofrent, så borde ju en kollektiv arbetsform vara naturlig inom socialistisk teater.

Kring 60-talets mitt mötte man gruppteatern i teori och praktik i Sverige. Sedan dess har dess betydelse bara tilltagit. Särskilt året 1969 upplevde man en expansion på den här sidan: fler nya uppsökande smågrupper uppträdde än någonsin tidigare, distributionsorganet Teatercentrum skapades, Stockholm fick flera nya småteatrar (Arenateaterbåten, Teater 9, Fregatten), Pistolteatern öppnade under en säsong sina dörrar för alla grupper som ville jobba där och man började urskilja hur arbetsmetoder och estetiska principer från de fria teatergruppernas arbete började utöva inflytande på många institutionsteatrars produktioner.

70-talets början har inneburit ytterligare förändringar inom svensk teater, som kan tillskrivas gruppernas inflytande, både vad gäller hela teatersynen och det praktiska arbetet inom små och stora teatrar. Dessa förändringar kommer uppenbarligen att fortsätta under hela 70-talet, trots att de fria gruppernas och småteatrarnas ekonomiska situation inte förändrats särskilt mycket till det bättre. Samtidigt har den politiskt slagkraftiga produktionen från

många av gruppteatrarna spelat en stor roll vad gäller att väcka häftiga angrepp mot den nya socialistiska kulturen, en reaktionär »ny våg« inom hela det svenska samhället, som många politiskt engagerade kulturarbetare anser sig utsatta för just nu och som tagit sig uttryck dels i censur eller prickningar av gruppteaterföreställningar i TV-sammanhang, dels i direkta lagförslag »mot ekonomiskt förtal«, som visar att näringslivets representanter upperligen upplever den nya »politiska« teatern, filmen, litteraturen och konsten som ett direkt hot.

I Sverige skiljer man först och främst på teater inom och utom de statligt och kommunalt drivna institutionsteatrarna. Utanför institutionerna finns dels ett litet antal teatrar av underhållningskaraktär, »privatteatrar«, dels den teater, som kallas alternativteater, experimentteater och fria grupper. Bland dessa senare hittar vi alltså småteatrar, uppsökande grupper av olika slag och mer eller mindre kontinuerligt arbetande studentteatergrupper. De flesta av dessa olika kategorier av »fri« teater har Stockholm som bas för sin verksamhet. Dessa olika slags utominstitutionella teatrar skiljer sig en hel del inbördes i fråga om publikt anseende, konstnärlig nivå, medlemsrekrytering, utbildningsbakgrund, målsättning, arbetsmetoder och organisationsform. Alla har det gemensamt att de (i jämförelse med de stora institutionerna) får mikroskopiska anslag från stat och kommuner, antingen dessa utgår per uppsättning eller som bidrag till hyror, utrustning eller (mycket sällan) löner. Praktiskt taget inga utominstitutionella teatrar kan betala sina arbetare avtalsenlig lön, de flesta ingen alls. Men det finns också stora olikheter i fråga om anslag för alldeles liknande verksamhet: Pistolteatern i Stockholm kommer att fr.o.m. nästa år få 200.000 kronor om året från Stockholms kommun, medan Teater 9, som bedriver i stort sett samma typ av småteaterverksamhet, hittills inte fått några bidrag från stat och kommun, utom hyresbidrag och vissa utrustningsbidrag.

Ett försök på definition

Efter att ha gjort en distinktion på det organisatoriska området, måste vi göra ytterligare en för att fånga in hela gruppteaterspektret. Den gäller gruppteater i egentlig, ursprunglig betydelse kontra gruppteater i överförd betydelse. Det är nödvändigt att definiera termen gruppteater så klart att man visar den ursprungliga centrala tanken bakom begreppet. Men få företeelser inom det område, som i vidare mening kallas svensk gruppteater, faller verkligen inom ramen för en så snäv definition. Oftast har man tagit fasta på någon eller några av de centrala idéerna i gruppteaterns ideologi. För överskådlighetens skull ställer vi upp fyra huvudrubriker:

- gruppteater i egentlig mening utanför institutionerna (exempel: Narren, Fickteatern intill säsongen 71-72, Fria teatern, Nationalteatern, Fria Proteatern, Teater 9 fr.o.m. 71 m. fl.)

- b. gruppteater i egentlig mening inom institutionerna (Zigenar/NJA-gruppen på Dramaten 68-70, Fickteatern på Stadsteatern i Stockholm 71-72, Norrbottensteatern m.fl.)
- c. gruppteater i överförd bemärkelse utanför institutionerna (Pistolteatern, Teater 9 intill säsongen 71-72, Arenateaterbåten, m.fl.)
- d. gruppteater i överförd bemärkelse inom institutionerna (Andersson-Bratt-Hjulström-gruppen på Göteborgs Stadsteater, Proteatern inom Riksteatern t.o.m. 70-71 m.fl.)

En huvudförutsättning för den egentliga gruppteatern är den spontant bildade gruppen. Medlemmarna skall ha sökt sig till gruppen och/eller bildat den tillsammans, inte engagerats till den, som till en teaterinstitution. Rekryteringen bestäms då inte heller i någon högre grad av teaterutbildning eller teatermeriter. Deltagarna förenas av gemensamma konstnärliga, filosofiska och politiska grundvärderingar och av att de vill ge uttryck åt dessa genom att arbeta med teater. Och de gillar att arbeta med just varandra. De sluter sig samman för att göra en uppsättning, om det är ett visst projekt, som känns angeläget för dem alla eller för att genom workshoparbete skaffa sig en gemensam teknik och testa sina idéer och ur detta arbete låta en eller flera föreställningar växa fram eller kanske en hel kontinuerlig teaterverksamhet. I bästa fall delar gruppens medlemmar lika på ansvar, arbete, inkomster. De fattar alla beslut kollektivt. De hålls samman av inbördes solidaritet, inte av ett anställningsförhållande. Det här är en teoretisk idealbild, som få grupper kan leva upp till. Men som exempel duger väl åtminstone en av de grupper, som ovan nämnts under beteckningen »gruppteater i egentlig mening utanför institutionerna«, alltså Narrengruppen eller Narrens Verkstad, som den också kallas.

Teaterdemokrati

Gruppteatern uppstod tydligt i Sverige genom att inflytanden utifrån vävdes samman med specifika svenska företeelser. Att teaterarbete alltid är grupparbete är en självklarhet för de flesta med någon praktisk erfarenhet av det. Inom den traditionella teatern samarbetar ett antal specialister inom olika yrkesområden. De är beroende av varandra, men de är först och främst inordnade i en fast hierarki. Frågan om »företagsdemokrati« var ett av de betydelsefullaste ämnena för debatt i Sverige under hela 60-talet. Mest var det tal om ett slags »medinflytande« för alla anställda på ett företag, sällan om beslutanderätt. Den debatten har satt spår t.o.m. i institutionsteatrarnas organisation. »Företagsdemokrati« kan både vara ett nytt sätt att manipulera de anställda genom att ge dem »en känsla av att vara med och bestämma« (formuleringen är statsminister Olof Palmes) och på så sätt dölja reella motsättningar och på andra håll ett exempel på en uppriktig strävan mot t.ex. »teaterdemokrati« på teatrarna.

På kulturfrenten är det väl just inom gruppteatern, som den här debatten verkligen har burit frukt: där innebär teaterdemokrati att beslutsfunktionerna i både konstnärliga och administrativa frågor sprids till alla arbetande enligt principen »en man - en röst«. Om sedan i realiteten i en mängd frågor erfarenhet och kunskap av naturliga skäl ger större inflytande till ett fåtal i gruppen, så är nog de flesta med längre erfarenhet av gruppteaterarbete mycket medvetna om att detta skall vara ett övergångsstadium i väntan på att alla i gruppen genom gemensamt arbete tillgodojort sig varandras erfarenheter.

En totalt genomförd teaterdemokrati gör teaterchefen onödig eller ger honom funktionen som uteslutande verk-

ställande av teaterns kollektiva beslut. Ett exempel på detta ger faktiskt en »institutionsteater«, den kommunala kretsteatern i Norrbotten, som har en av den kommunala styrelsen utsedd teaterchef, men som i praktiken tycks ha fungerat som en kollektivt beslutande gruppteater. Norrbottensteatern har också gjort vissa försök med vad man för några år sedan skulle ha kallat »publikdemokrati« : i startskedet lät man publiken i Luleå önska sig en pjäs och flera senare produktioner, bl.a. de mycket uppmärksammade och politiskt trakasserade bägge pjäserna om Norrbotten, som sedan de inte fick visas för hela landet i TV eller turnéra utanför länet (detta förbjöd landstinget!) har spelats med stor framgång av Fria Proteatern i Stockholm och Mellan-Sverige.

Författarens roll

En annan tråd till den svenska gruppteatern är den dokumentära teater, som fick en renässans under 60-talet och som, i likhet med de helt väsensskilda collage- och happening-formerna, som frodats från 60-talets början, krävde nya och annorlunda textunderlag i stället för litterär dramatik. Det man behövde under speciellt den tid, då de första uppsökande föreställningarna kom, var ofta slit-och-slång-texter, skrivna för en viss uppsättning och en viss grupp i en bestämd situation. Här fick dramatikern en delvis ny roll. I den mån inte regissörer eller enskilda skådespelare eller hela grupper skrev egna texter, så blev författaren (eller författarna) en medarbetare till teaterarbetarna, inte någon vars manuskript de spelade.

Likaså kunde redan existerande pjäser bearbetas kollektivt av en teatergrupp. (Mycket av detta låter 1972 som naturligheter, men var för bara 4-5 år sedan fortfarande något mycket sällsynt åtminstone inom den svenska teatern). När författaren arbetade inom gruppen blev han också mer materialsamlare och formuleringsexpert än någon självständig diktare. Den svenske dramatikern har traditionellt stått ganska isolerad från teaterns arbetsgemenskap, även om det finns många undantag (Strindberg). Under vissa perioder har isoleringen helt enkelt berott på sociala skäl.

I praktiken har det blivit så att de författare, som antingen tagit initiativ till egna grupper eller grupparbeten eller medvetet gått in i den roll gruppteatern ger författaren, har blivit intimt engagerade i teaterarbetet. Den traditionelle skrivbordsförfattaren blir mer isolerad än någonsin eftersom han bara kan spelas inom gruppteatern om han ger avkall på att ensam vara beslutande om textens slutliga lydelse.

Ingen plats för »demonregissör«

Den teatergrupp, som gemensamt väljer repertoar eller utformar texter, har heller ingen plats för regissören i hans roll som »demonregissör« och soloartist, d.v.s. säga som han uppfattats inom svensk teater inom den närmast föregående perioden.

Gruppteaterns arbete under repetitionsperioden skall ju vara ett kollektivt skapande, där alla ger och tar alltefter erfarenhet och kunskap. Inom den konsekventa gruppteatern blir då regissören (om han finns) materialsamlare, diskussionsledare, teknisk samordnare, kontrollöga från salongen, det sistnämnda om han inte t.o.m. själv deltar som skådespelare. Spelar han inte med, blir hans funktion att från publikplats kontrollera att iscensättningen genomförs efter gruppens gemensamma intentioner, som ju inte nödvändigen är helt identiska med hans egna idéer, utan ett resultat av diskussioner och experiment, där regissören ofta bara har en röst bland de andras.

Termen »gruppteater« fördes ju fram av en kritikergeneration, som började sin verksamhet under 60-talet och vars genombrott i en dominerande del av dagspressen (Dagens Nyheter, Stockholms-Tidningen) sammanföll med en rad uppmärksammade föreställningar av unga teaterarbetare, inom och utom institutionerna, föreställningar, som kändes

okonventionella och friska och till utformning och ämnesval utmärktes av en allt starkare politisering och samhällskritisk inriktning. Denna utveckling sammanföll i tiden med en omsvängning inom en stor sektor av den svenska kulturavtargården från såsom exklusiva uppfattade modernistiska formexperiment (generaliserande talat) till en ny kultur- och konstsyn.

Denna nya syn, som kan sägas ha upplevt sin höjdpunkt i samband med majrevolten i Frankrike och de internationellt spridda studentoroligheterna våren 68, krävde politiskt medvetande, helst klara ställningstaganden, ett konsekvent samhällsengagemang, osv. Samtidigt som man visade allt större intresse för kollektiva samarbetsformer och ville avromantisera den enskilde skapande konstnärens roll, försökte man också via nya distributionskanaler nå en ny och »bredare« publik utan att förfalla till kommersialism. Man litade på att om man inom konsten tog upp problem, som borde vara centrala för människorna själva, så skulle dessa också vara villiga att lyssna. Inom denna större utveckling spelade gruppteatern en central roll. Inte bara de unga teaterkritikerna utan också de socialistiska teaterarbetarna har varit mycket stridbara och riktat skarpa angrepp mot allt i kulturlivet, som gruppteatern velat vara ett alternativ till.

Vilka var så de främmande inflytanden, som bidragit till att forma den svenska nya teatern, som vi ser den hos småteatrar, fria grupper och grupper inom institutionerna? Happenings, totalteater och mixed media-föreställningar visades i Sverige tillsammans med främst amerikansk dans och bildkonst under 60-talet, speciellt på moderna Muséet i Stockholm, ofta i arrangemang av Fylkingen, en organisation för musikaliska och andra experiment, som först nu (1971) fått en egen teaterlokal i Stockholm, dessutom fr.o.m. 1964 ofta på Pistolteatern. På så vis kunde man i Sverige stifta bekantskap med den verksamhet, som bedrevs av konstnärer som John Cage, Merce Cunningham, Ken Dewey, Ann Halprin, Bob Rauschenberg, Bob Morris, Yvonne Rainer och många andra tonsättare, koreografer, bildkonstnärer och happeningskapare. Detta slog en första bräsch i den då rätt kompakta naturalistisk-psykologiska, texttroga svenska teatern.

Detta sammanföll, lustigt nog, i tiden ganska bra med genombrottet för en fullständigt väsensskild scenisk genre, den nya form av ofta samhällssatirisk och musikaliskt och textligt mycket ambitiösa (och åt den litterära kabarén tenderande) revy, som då skapades eller snarare förnyades av t.ex. Hans Alfredsson och Tage Danielsson, två revy- och filmmakare, som fortfarande samarbetar och har vunnit allt större konstnärligt anseende utan att förlora en bred publik. Men det är först i perspektiv av en utveckling på 7-8 år, som man tydligt kan se både vilken befrielse den här typen av kvalificerad revykonst innebar för den traditionella teatern i Sverige och för dramatiken och vilken betydelse den faktiskt har haft för den politiskt betydligt skarpare gruppteaterns formspråk. Experimenten på Pistolteatern efter amerikanska förebilder och Hasse & Tages revyer på Stockholms boulevardscener vidgade från var sitt håll begreppet scenkonst. De bägge högst skilda teaterformerna bidrog till att man fr.o.m. 60-talets mitt kunde nämna sig teaterarbetet på ett mer förutsättningslöst sätt.

Impulser från utlandet

Den tändande gnistan var däremot en helt annan sorts teater och kom till Sverige med Living Theatres gästspel i flera svenska städer hösten 65. Här fanns den homogena gruppen, vars samhörighetskänsla sträckte sig långt utöver

arbetet på scenen, vars bakgrund var synnerligen skiftande från individ till individ, men vars konstnärliga ansikte upplevdes som nytt och befriande. Den starka sensuella utstrålningen av närhet och kontakt mellan människorna i Livings föreställningar och förekomsten av en teknik, som skapats av gruppen för dess egna syften, detta attraherade ett stort antal unga teaterarbetare. De frågade sig själva hur de skulle nå dit. I hur hög grad Living faktiskt var en »regiteater« och hur pass dominerande roll Beck och Malina spelade, det intresserade man sig inte för vid den här tidpunkten.

Våren 66 gästspelade för första gången caféteatern La Mama från New York i Stockholm på Pistolteatern och i Stockholms Studentteaterns arrangemang. Senare kom gruppen tillbaka för ett längre gästspel på Narren och bedrev också teaterverkstadsarbete med några svenska teaterarbetare. Hans Hellberg m.fl. studerade också amerikansk undergroundteater, gatuteater, osv. i USA.

Dessa olika intryck mötte i rätt ögonblick de svenska grundförutsättningarna, t.ex. företagsdemokratidebatten, som sedan flera år förts inom institutionsteatrarna, och den renässans, som den marxistiska debatten fick i Sverige rätt sent under 60-talets andra hälft. Hela det nyväckta politiska och samhällseliga intresset försåg den nya teatern med material att göra teater av. Utan de strävanden mot alternativa samlevnadsformer och kollektiva aktiviteter, som under 60-talet tog sig uttryck på helt andra samhällsområden, vore den svenska gruppteatern också otänkbar.

Ett av de bästa exemplen är den s.k. antijulkampanjen och alternativjulen 1968, som under en månads tid eller mer förenade en mängd rätt disparata grupper och individer i gemensamma manifestationer och kollektivt arbete med ting som i och för sig ligger teaterarbete mycket fjärran. Men att under en vecka mata utesovare med soppa och knäckebröd kan ju betyda lika mycket för utformningen av ens framtida arbete, om man råkar vara teaterarbetare, som t.ex. att se en föreställning av Living. Om inte mer.

Det finns också stildrag hos t.ex. den annars så beundrade och inflytelserika Living, som nästan helt saknas inom svensk gruppteater: dragningen mot det rituella och extatiska, mot mystiken. Det transcendentala elementet har inte brutit igenom den politiska idédebattens dominans. Den nya generation teaterarbetare, som funnit gruppteater av Livings och La Mamas modell vara det riktiga sättet att spela ihop, har oftast haft en allt annat än metafysisk och världsfrånvänd förkunnelse på hjärtat. Föreställningarna har varit starkt förankrade i verkligheten, i aktuella situationer. Grotowski gästspelade i Sverige redan våren 66 och höll kort därefter kurser i Sverige på flera håll, men trots att han fått enstaka energiska efterföljare eller imitatorer i Sverige, så har det mera varit Brechts än Grotowskis teatersyn, som präglat den svenska gruppteatern.

Narren

Den äldsta fungerande gruppteaterbildningen i Sverige är Narren. Gruppen föddes ur en föreställning producerad av Stockholms Studentteater 1965, **Bildade Människor**, en scenadaption av en samling satiriska dikter om mänskliga attityder, »prator«, av Sandro Key-Åberg. Hans Hellberg svarade för scenbearbetning och regi. Först gavs föreställningen på Pistolteatern med stor framgång. Sedan drog gruppen in i f.d. Arenateatern, en lokal vid nöjesfältet Gröna Lund på Djurgården i Stockholm. Teatern döptes om till Narren. Bland de första föreställningarna märktes **Bla-bla-blaa!** och **The Bernard Mergendeller Story**, en drama-

tisering av Jules Feiffers serieteckningar, och **Araminta May**, en adaptering av en brevroman från 1830-talet av den politiskt radikala romantikern Carl Jonas Love Almqvist. Här visade man prov på ett lätt, lekfullt, underfundigt ironiskt artisteri, som främst bars upp av skådespelare som Bibi Nordin, Lottie Ejebrant och Leif Sundberg. Narrenteatern kan inte användas under vintermånaderna. Då har gruppen istället turnerat och arbetat med sin framgångsrika och betydelsefulla, ja, skolbildande öppna verkstad. Den har äntligen dokumenterats i en nyutkommen pocketbok (**Narrenövningar** för teatergrupper och andra skapande kollektiv, Gidlunds förlag, 1971). Efter något års verksamhet lämnade Lottie Ejebrant och Leif Sundberg gruppen för att bilda Fickteatern.

Å andra sidan har Narren fått nya tillskott både från sin verkstad, från studentteaterhåll och från scenskolorna i något fall. För varje sommarsäsong framstår Narren som en alltmer homogen och samspelad grupp. Verkstadsövningarna har uppenbarligen varit kärnan i arbetet. Kännetecknande för dessa övningar, som i många fall härstammar från Living eller La Mama, är att de skall utföras under frihet från auktoritär styrning och att man skall betona det kollektiva arbetet och ansvaret. Liknande verkstadsarbete förekommer sedan flera år på åtskilliga andra håll, antingen internt för grupperna eller öppet för allmänheten. Öppna verkstäder kan naturligtvis bli terapi och ren distraktion, »underhållning» för deltagarna, men Narrens verksamhet är ett exempel på hur det kan bli effektiv teater och skådespelarutbildning av det också.

Narren har, som sagt, haft beröringspunkter med amerikansk undergroundteater. Exempel är uppsättningar som Jean-Claude Van Italie's **Motell** (1968) och **Futz** av Rochelle Owens (1969). Men Narren har fått en gradvis allt klarare markerad politisk inriktning. Bra exempel är **Fabeln om Hunden och Katten** av Ulf Oldberg, en parabel om USA-imperialismen i Sydostasien, och **Flickan i Havanna** (1969), ett grupparbete om Kubas historia fram till revolutionen, som blev en av de mest uppmärksammade svenska teaterföreställningarna under säsongen 68-69.

Bland de senaste två årens produktioner måste man nämna ett par ytterst märkliga: **Solidaritet - Arbetarmakt** (1970), som i en mycket fräsch realistisk form skildrade gruvarbetarstrejken vid de nordsvenska malmfälten under vintern 69-70, byggda på att gruppens medlemmar under en längre tid levt tillsammans med gruvarbetarfamiljer i området.

Gruppen lyckades på ett förbluffande sätt och med stor ödmjukhet göra sig till lågmälda men påträngande äkta språkrör för pjäsens egentliga upphovsmän, gruvarbetarna och deras anhöriga. Sommaren 71 kom så **En Rövarhistoria**. Det var ett försök att i en slags historieboksform skildra den politiska och ekonomiska utveckling, som ligger mellan medeltidens agrara samhälle och våra dagars monopolkapitalistiska teknokratiska samhälle.

Narrens teatersyn har uppenbarligen länge innefattat mycket mer än bara det sceniska arbetet. Gruppen har prövat kollektiva former för arbete och samlevnad utanför det rena teaterarbetet. De försöker med teatern som ett och kanske det slagkraftigaste aktivitetssamfundet, förverkliga en alternativ socialistisk kultur. Under 69-70 arbetade gruppen med ett projekt, som innebar att med och för befolkningen i en rätt isolerad landsortskommun i Uppland bygga upp en bred verksamhet av kulturella och andra aktiviteter. Detta projekt föll på ekonomiska och politiska grunder.

Pistolteatern

I Stockholm spelar sedan 1964 också Pistolteatern i den lokal, som tidigare, sedan början av 50-talet var avantgardistisk källarteater under namnet Munkbroteatern. Om Narren kan kallas en gruppteater i egentlig bemärkelse utanför institutionerna i högsta grad, så måste Pistolteatern snarast höra hemma bland de småteatrar, som bara delvis anammat gruppteaterns ideologi. Föregångaren Munkbroteatern liknade mest de små avantgardsscenerna i t.ex. Paris, vars avantgardism huvudsakligen legat på det litterära planet, i introducerandet av nya författare i vanligen konventionella föreställningar, som oftast ratats av de större teatrarna. 1964 övertog Staffan Olzon och Pi Lind och döpte om teatern till Pistolteatern. Teatern skulle bli ett forum för teatrala experiment.

En av de första föreställningarna regisserades av Ken Dewey, happeningkonstnär från USA, men en av de få på sitt gebit med erfarenhet från vanlig teater. Olzon & Lind förde sedan under sina gemensamma år på teatern en formexperimenterande linje med för teaterns små ekonomiska resurser häpnadsväckande tekniska experiment. Skådespelarna, som sällan var huvudsaken i föreställningarna, kom vanligen från Stockholms Studentteater, från jazzkretsar eller från Svisch-gruppen, vars medlemmar företrädde den konkreta poesin i Sverige och i flera fall skapade egna föreställningar.

På Pistolteatern fanns utrymme för en hel generation av experimentatorer: ingenjören Sören Brunes, nu en av Sveriges mest anlitade och tekniskt avancerade scenografer, målaren och författaren Öyvindh Fahlström, ljudpoeten Åke Hodel och många andra, f.ö. att ett stort antal föreställningar av Studentteatern och Studie-Teatern gavs på Pistolen. Långsamt flyttades tyngdpunkten från happenings och audiovisuella experiment till politiskt inriktade föreställningar: Fahlströms **Hammarsköld och Gud**. Barbra Garsons **Macbird** (i produktion av Studentteatern), Stig Billbergs **Avresa I** som fick sin fortsättning i **Avresa II** och **Återresa** på Narren, osv. Under perioden 64-68 var Pistolen formellt en privatteater med vissa kommunala bidrag. Ekonomin tillät inget avtalsmässigt avlönande av skådespelarna. Men det var ändå på Pistolteatern, som en stor del av avantgarde-teaterns utveckling till politisk gruppteater försiggick.

Hösten 68 omorganiserades Pistolteatern. Alla beslut ifråga om repertoar och teaterns arbete underställdes ett regelbundet återkommande offentligt stormöte, där alla närvarande hade en röst. Teatern öppnades för alla grupper, som ville spela där. Detta fick till resultat en säsong med sällsynt livlig och skiftande verksamhet och föreställningar av mycket olika inriktning och kvalitet. Där förekom agitationsteater, socialistisk barnteater, grotowskiteknik, tekniska experimentföreställningar, gästspel av Narrengruppen och finsk studentteater.

Men Pistolteatern, som Pi Lind lämnat för att fortsätta som regissör och författare på andra håll, var formellt ett aktiebolag och det ekonomiska ansvaret inför staden, som nu låg på Staffan Olzon, överläts fr.o.m. hösten 69 till Peter Kneip och Ralf Forsström, som tillhörde en av den öppna säsongens framgångsrikaste grupper och som köpte in aktierna. Denna grupps föreställningar kom sedan att präglade teatern, även om stormötena under en tid kvarstod åtminstone formellt. Vid tiden för köpet fanns också idéer om att en mängd olika grupper genom representanter skulle kunna förvärva AB Pistolteatern, men dessa spekulanter var för sent ute. Den kommunala bidragsformen till Pistolteatern har gjorts om och gynnar numera inte ett utnyttjande av teatern från så många grupps sida, som under

det helt öppna spelåret 68-69 på Pistolteatern var unik genom att lämna så stort utrymme åt publikinflytande och administrativ demokrati. 1970 uppgick kommunens fasta anslag till Pistolteatern till 125.000. Denna summa har sedan höjts och sänkts, för att till 1973 uppenbarligen komma upp till 200.000. Om Stockholm efter försäljningen av Pistolteatern miste ett forum för alla grupper, så har Pistolteatern under senare år i den nya regimen kompenserat detta genom att bli stadens intressantaste gästspelsteater, där en mängd intressanta utländska och svenska grupper visat sina föreställningar.

Gruppen kring Kneip och Forsström har själva bedrivit en i början mycket framgångsrik hårt satirisk blandning av buskteater och politiskt kabaré. Deras pjäser (**Direktör Ubu**, **Candide**, **Palmblänningarna**, m.fl.) har byggt på groteskeri och humor och från början provocerande sexuella inslag, den litterära formen har snarare lånats från folklustspelet än från dokumentärteatern och spelats med grov komik mot en bakgrund av gärna hyvlade plankor och med musik i den poppiga eller kvasifolkliga stilen. Pjäserna har varit succéer: däremot har den teaterintresserade vänstern haft olika synpunkter om den ideologiska linjen, som ofta utgivit sig för något slags vag anarkism. Att Pistolteatern aldrig blivit någon gruppteater i egentlig mening visade sig tydligt efter säsongen 70-71, då teaterns bägge ägare »bytte grupp» och större delen av den kärntrupp, som lagt ner kollektivt arbete på teatern under flera år, fick gå sin väg.

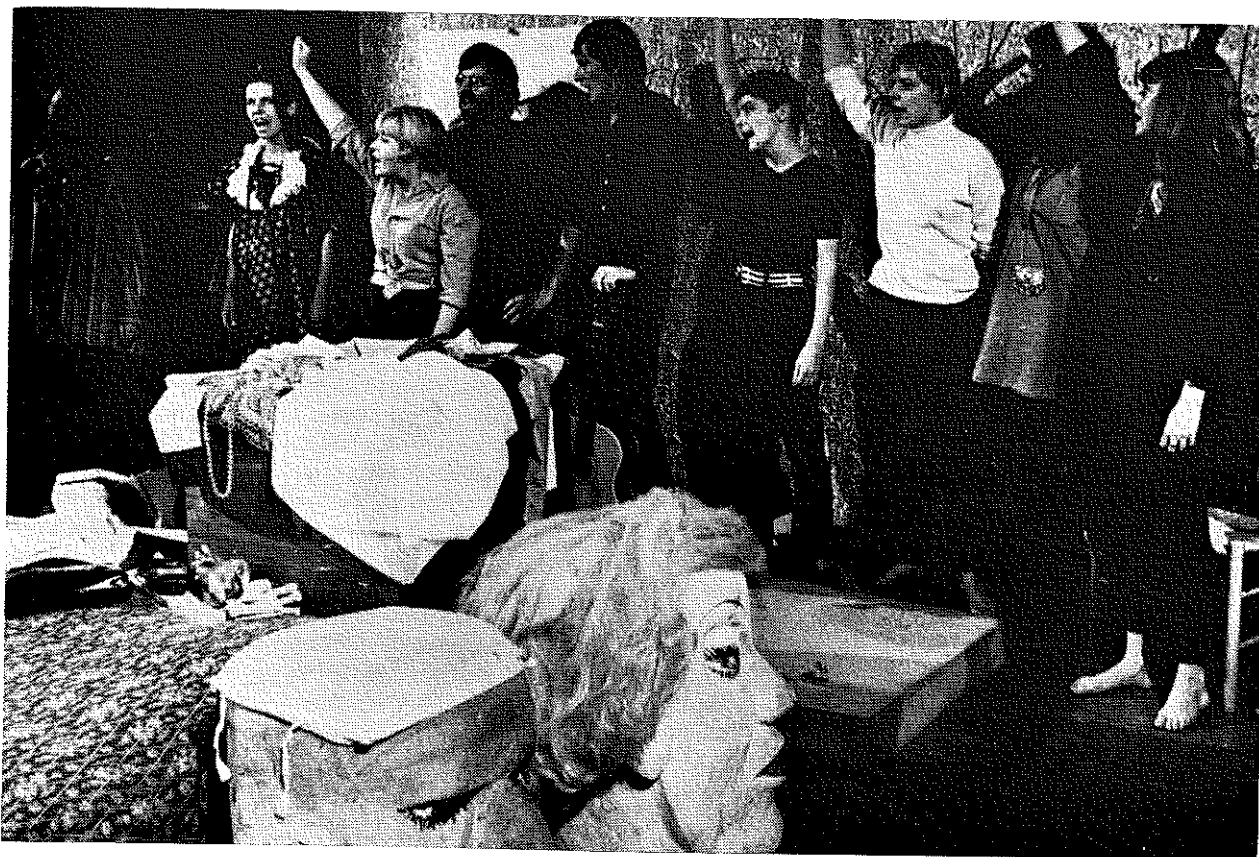
Arenateaterbåten

Att gruppteater ibland kan bli en tillflykt för teaterarbetare, som gärna vill men inte får arbeta inom institutionerna, det har visat sig i flera uppsökande grupper sammansatta av arbetslösa freelance-skådespelare, nästan helt utan förän-

kring i gruppteaterns bakgrund. Desto märkligare förhåller det sig med Arenateaterbåten, som är den enda småteater i landet, som tycks vara anslagsmässigt och beslutandemässigt och beslutandemässigt uppbyggd kring en enda person, teaterns ägare och konstnärlige ledare Per Edström. Arenateaterbåten har haft en fast ensemble på ca. halvdussinet skådespelare och dess lokal är en stor husbåt med plats för ett 100-tal personer. Den ligger vanligen förtöjd i Nybroviken i centrala Stockholm, men har också bogserats runt på turnéer.

Verksamheten ombord på landets mest påkostade småteater startade 1968. Man har främst spelat stycken av Edström själv, alltifrån revy och fars till politiska agitationsstycken. Sin största insats har teatern gjort med korta lunchteaterpjäser på en halv timme (fritt inträde, 2 föreställningar per dag) om aktuella sociala och politiska ämnen, vanligen skrivna av Lars Björkman, och med några uppmärksammade uppsättningar av främmande stoff, bl.a. Arrabals **Arkitekten och Kejsaren av Assyrien** och en bearbetning av Tollers expressionistdrama **Masse - Mensch**. Speciellt lunchpjäserna har dragit stor publik. Om det olyckliga i centreringen kring i stort sett en enda konstnärligt avgörande person visar å andra sidan ett banalt försök att spela Shakespeares **Stormen** i »rymdversion». Att författaren döptes om till Shakespeare visade tydligt hur nära studentspexet man rörde sig.

Samma olyckliga böjelse för det förlegat smaklösa och trist spexiga har präglat Edströms vårrevyer. Ett skräckexempel var **Vaduvill** från försommaren 69, där bl.a. det inom experimentteatern vanliga men ännu så utforskade publikdeltagandet förekom i en form, där skådespelarna tvingades bedriva en hurtig terror mot en helt ovan publik, vars eventuella spontanitet undertrycktes så fort publiken fyllt sin funktion som »träd» eller »bilar», osv.



Narren i sin föreställning Flickan från Havanna, Stockholm 1969.

Arenateaterbåten har hösten 71 fått avbryta sin verksamhet p.g.av för små bidrag från det statliga Teater- och Musikrådet, men samtidigt är den nog den teatern som det är svårast för den övriga gruppteatern i landet att ställa sig solidariska med. Ingenstans har ändå så mycket pengar från kommun och stat offrats på en enda teaterarbeters av naturliga skäl högst växlande idéer. Vad gäller Arenateaterbåten så hade jag och min medskribent Gösta Kjellin 1970 anledning att konstatera i en artikel: »Den mest professionella ensemblen i konventionell mening visar Arena-Teaterbåten upp, vilket dock inte gör den konstnärligt intressantare än de övriga (småteatrarna)» («Group Theatre in Sweden» av Stefan Johansson & Gösta Kjellin, ITI-s tidsskrift, Stockholm, 1970).

Teater 9

Teater 9 arbetade fr.o.m. våren 69 på Regeringsgatan 9, i en f.d. biograf och tygaffär, i Stockholms city. Från början drevs teatern av 2 studentteaterorganisationer, Stockholms Studentteater och Studie-Teatern, och foajén hyrdes av ett konstgalleri. Fr.o.m. 1968 ställde den mindre Studie-Teatern en revolutionär, socialistisk samhällssyn som villkor för medlemskap. Den större Studentteatern försökte under de första två säsongerna på Regeringsgatan driva en konsekvent öppen politik, där alla oavsett bakgrund och meriter, skulle vara välkomna att arbeta inom teatern, förutsatt att de ställde upp på vissa grundregler. Teater 9 skulle enligt Studentteatern vara ett serviceorgan för alla, som ville jobba med teater. Under tiden kom Teater 9 att, frånsett gästspel och enstaka uppsättningar av utomstående grupper, mer och mer präglas av tre rätt konsekventa linjer: barnpjäser med starka inslag av allaktivitet och publikdeltagande, klassikerbearbetningar (Panizza, Lillo, Wedekind m.fl.) utifrån en marxistisk historiesyn och mer renodlade politiska agitationsstycken.

(Apropå barnföreställningarna måste det påpekas vilken roll småteatrarna, grupperna och senare Teatercentrum spelat på detta område : Julen 69 spelades barnpjäser på alla småteatrar i Stockholm och de uppsökande har varit legio. Linjen med barnföreställningar med barnen som spontant medagerande börjades på Pistolteatern 1968 med **Skrotmänen**, och fortsattes tydligast av **Princesstärten** på Teater 9 följande vår, som sedan snabbt anammades av Stadsteatern).

Våren 71 bildades slutgiltigt Teater 9 som organisation och flyttade i oktober till av kommunen anvisade större lokaler på Roslagsgatan 18. Teater 9 fick ett eget teaterhus i en gammal biograf och stora arbetslokaler över gården i en gammal 1700-talskrog. Där skall man både försöka utveckla tendenserna i verksamheten på Regeringsgatan och bli en kvartersteater, ingen experimentscen.

Tur-Teatern och Teater Fem

I Stockholm finns också den relativt nybildade Tur-Teatern, som spelar i den f.d. källarteatern Marsyas i Gamla Stan. Den fungerar under ungefär samma förhållanden som Narren och Pistolen ekonomiskt sett, men har en mycket stor uppsökande verksamhet i Stockholmsområdet, består till största delen av teaterarbetare med ett förflutet på institutionerna och spelar politisk teater, ofta i form av revyer eller barnpjäser, men i en stil som uppenbart skiljer sig mycket från både Narren och Pistolen.

I stället skall vi lämna Stockholm och ägna några rader åt Teater Fem, som visar en rätt annorlunda utveckling än övriga småteatrar. Den har vuxit fram ur Göteborgs studentteater och är en liten sluten grupp med ett arbetssätt,

som tidvis har påmint om en liten »professionell» teater. Tidigare hade varje uppsättning regissör, scenograf och skådespelare med åtskilda funktioner och fr.o.m. 60-talets sista år tillåt budgeten, tack vara stora publikframgångar och effektivt arbete för ökade anslag, en viss ersättning till de medverkande. Men man måste ändå åtminstone tala om gruppteater, fast i överförd bemärkelse, eftersom det, som intill för något år sedan var Teater Fems speciella stil, i hög grad var ett resultat av flera års gemensam träning och kontinuerliga uppsättningar av och med samma regissörer och skådespelare.

Fram till 1971 spelade Teater Fem nästan bara specialskrivna stycken där text, aktion och scenografi skapades under långa repetitionsperioder. Skådespelarnas fysiska och psykiska arbete inför publiken och de ofta mycket komplicerade, rörliga och skiftande dekorkonstruktionerna spelade större roll för att bära fram innehållet än den oftast mycket begränsade talade texten. Teater Fem arbetade med rörelse, ljud och ljus och strävade efter att skapa en fantasins teater, inte en didaktisk. Bland Teater Fems också internationellt uppmärksammade föreställningar märks **Cirkus** (1968, senare gästspel i London), **Tall-Maja** (1969) och **Christina** (1969).

Fr.o.m. 1971 har Teater Fem bytt ansikte och övertagits av en delvis ny grupp, som spelar politisk teater i den vanliga betydelsen. Den visade sig våren 71 i Stockholm med en mycket genomarbetad och klar föreställning av **Förhören i Havanna**, en sammanställning av förhørsprotokoll från rättegången mot invasionssoldater från Grisbucksaaffären. Trots denna utmärkta föreställning, känns det ändå egendomligt att den enda svenska grupp, som lyckats spela spännande och publik icke-litterär teater, nu när utvecklingen på andra håll tycks vända plötsligt tar något som ändå måste betecknas som ett steg bakåt i utvecklingen.

Studentteatrarnas roll

Som märkts i det föregående har de svenska studentteatrarna spelat en stor roll för utvecklingen av både teater-avantgardism och gruppteater. Under mitten av 60-talet fanns variationer av studentteatrar från kontinuerligt arbetande med fasta scener till teaterföreningar av hobbykaraktär, som gjorde ett par föreställningar om året. Teater Fem i Göteborg var den första, som tog steget från studentteater till professionell grupp och har väl sedan dess varit en av de konstnärligt intressantaste alternativteatrarna.

1969 upplöstes de svenska studentteatrarnas samarbetsorganisation. Sedan dess har i stort sett alla de gamla traditionsrika studentteaterföreningarna i Stockholm, Uppsala, Göteborg och Lund ombildats till småteatrar eller splittrats i olika uppsökande grupper. Vissa nya »studentteatrar», som uppstått vid nya universitetsfilialer, skiljer sig väl rätt litet från uppsökande grupper, i den mån de inte håller fast vid en konventionellare repertoar. Den svenska studentteatern var under hela sin verksamhet både en lekstuga för unga regibegåvningar och en introduktionskanal för ny dramatik (absurdismen under 50-talet, t.ex.). När Dramatiska Institutet tog hand om den institutionaliserade regiutbildningen fr.o.m. 1970 och när tyngdpunkten sedan länge försköts från litterär dramatik till sceniska experiment eller politiska aktualitetstexter, blev det också helt naturligt att de förut så livskraftiga studentteatrarna försvann eller fick helt nya intressen.

Å andra sidan får många av de uppsökande grupperna inte uppfattas som permanenta. De har bildats av amatörer eller av professionella, som antingen var arbetslösa eller inte fick utlopp för sin verksamhetslust på den teater där

de var anställda, och de har bildats kring en gemensam idé till en eller flera produktioner. Grupperna fick från början själva söka upp sina spelplatser och sin publik och skiljdes sedan åt när den gemensamma arbetsperioden var slut. Man spelade och spelar i skolor och på arbetsplatser, på muséer och bibliotek, på anstalter och sjukhus, på gator och i parker, vid möten, debatter och demonstrationer.

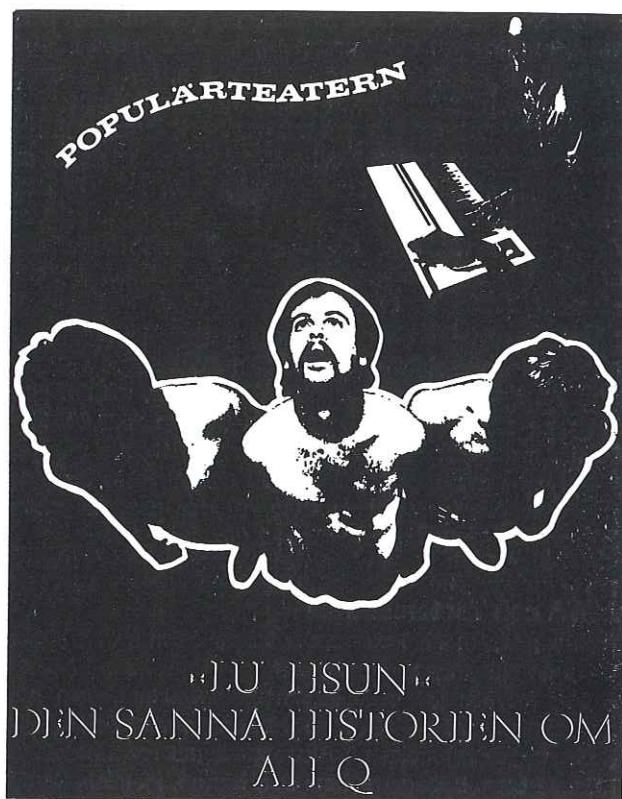
Fickteatern

En av de äldsta uppsökande grupperna är Fickteatern, som ursprungligen bröt sig ut ur Narren och har varit ett annat exempel på renodlad gruppteater utanför institutionerna. Gruppen har som mest räknat 5-6 medlemmar : 3-4 skådespelare, f.u. regiledare och kompositör. Fickteatern har varit helt ambulerande. Villkor för framträdandet har varit att gruppen av arrangören eller institutionen ifråga fick ett visst minimigage, men att ingen biljettavgift fick tas ut av publiken. Fickteatern har också varit knuten till TV 2-kanalens teateravdelning, men det politiska innehållet i deras produktioner har hindrat sändning av deras produktioner vid flera tillfällen. Pjäserna har vanligen varit satiriska collager, där många författare bidragit med text. Man kan nämna **Fingrarna i Halsen - En opera för överklassen** (1968), **Spelet om Plugget** (1969), **Motborgarna** (1969) och **Buspojken** (1971), som producerades av Stockholms Parkteater och var den första uppsättning där Fickteatern blandade sig med andra skådespelare.

Dessutom har man gjort gatuteater och en stor mängd skol- och barnföreställningar för olika åldrar. **Spelet om Plugget** av Sven Wernström turnerade i högstadies- och gymnasieskolor under flera månader och blev en av gruppens största succéer. Samtidigt utsattes den för hätska angrepp från konservativt skolhåll. I boken »Spelet om Plugget« finns bredvid texten, en intressant kartläggning av positiva och negativa reaktioner från elever, lärare och rektorer genom referat av diskussionerna efter föreställningarna.

Fickteatern har samma bakgrund som de äldsta medlemmarna i Narrengruppen, men deras spelstil är mycket annorlunda. De har vidareutvecklat den rätt sofistikerande, elegant satiriska stilen från **Bildade Människor** och andra Studentteater- och Narrenproduktioner från samma tid. Samtidigt är Fickteatern influerad av Dario Fo och hans politiska folkteater, som de uttryckt intresse och beundran för i artiklar. Någonstans skyntar också en personlig vision av commedia dell'arte. I några produktioner har man sett en orientalsk inspiration i det sceniska språket. I **Motborgarna** ytttrade det sig i dräkter och användandet av rekvisita och i den koreografiska utformningen av spelet, som hos Fickteatern alltid haft starka pantomimiska inslag. Närmast kom man att tänka på japansk kyogen-fars.

Fickteatern hör liksom Narren till de grupper, som uppenbarligen kommit för att stanna. Deras betydelse för det svenska teaterlivet kan inte underskattas. Samtidigt har de uppenbarligen lyckats spela en roll i ett kulturellt och politiskt sammanhang i Sverige. Under den senaste säsongen har Fickteatern inlett ett samarbete med Stockholms Stadsteater, vilket har inneburit ett engagemang i flera olika produktioner på denna institutionsteaters olika scener, främst i barn- och ungdomsproduktioner. Bl.a. tycks gruppens medlemmar ha fått en initiativtagande och pedagogisk funktion i Stadsteaterns prövande av t.ex. uppsökande verksamhet, där ju Fickteatern faktiskt borde vara expertis. Det återstår nu bara att se vad som sker gruppens konstnärliga egenart i det större arbetssammanhanget.



Vad är »uppsökande teater«

Fickteatern är bara ett och ovanligt framgångsrikt exempel på floran av uppsökande teatergrupper, Fria teatern, Blomkraft, Nationalteatern, Populärteatern är namnen på några av de mest uppmärksammade. Vad är då »uppsökande teater« i Sverige? Många grupper vill nå bort från en publik med vissa attityder. De ser det som en social angelägenhet att vända sig till en teaterovan publik. Inte för att intressera dem för teater, utan för att sprida information och idéer eller ge upphov till debatt. Ett steg vidare är att vända sig till vissa bestämda publikkategorier. Valet av den begränsade målgruppen kombineras med den politiska eller sociala målsättningen.

En del grupper menar att de först och främst vill nå arbetarklassen, andra sätter t.ex. glesbygdspubliken främst. Den uppsökande gruppteaterns framväxt hör också samman med ökat intresse för barn- och ungdomsteater. När stat och kommuner gör för litet, gör man det själv. Många grupper spelar bara för barn. Ibland kan man inte komma undan misstanken att man spelar för barn därför att det är lättare att sälja än vuxenföreställningar. Å andra sidan kommer det att dröja länge innan produktionen av barnteater motsvarar behovet. Detta gör att daghem, skolor och ungdomsgårdar är lokaler, som gruppteatern besöker allra flitigast. Andra uppsökta spelplatser eller ibland beställare av föreställningar eller direkta föreställningar är vårdinstitutioner, fängelser, fackföreningsmöten, aktivitetsgårdar, muséer, bibliotek. I Stockholm har många grupper presenterat sig på Stadsmuseum, där man drivit en egen progressiv barnverksamhet, och på Stockholmsmsterassen, en kommunal lokal i centrum med cafeteria, bibliotek, utställningshallar och en enkel samlingssal, numera efterträdd av skrytbygget Kulturhuset.

Man får skilja på två slags uppsökande teater:

- a) offentlig, som annonseras för allmänheten,
- b) icke-offentlig, som riktar sig till en bestämd grupp (ofta »beställaren«).

I den första gruppen hittar vi både gatuteatern, som konfronteras med en i högsta grad »uppsökt« och oförberedd publik, och den typ av föreställningar, som ges på offentliga lokaler, där det är fritt inträde för alla intresserade, men det ändå krävs att publiken tar sig dit, även om det inte är någon teaterlokal. Majoriteten av de uppsökande föreställningarna tillhör den andra gruppen : det är dels föreställningar för en institutionspublik (skolor, fängelser, sjukhus), dels för en föreningspublik. I det första fallet är publiken verkligen »uppsökt«, där den befinner sig, och utan några större valmöjligheter.

Ett problem för de uppsökande grupperna blev tidigt distributionen. Fickteatern skötte den själv, likaså Teater 9 med sin uppsökande föreställning **Du ljuger, militär!** som spelades ett 70-tal gånger runt om Sverige 1968-69. Men de flesta grupper saknade pengar, administrativa erfarenheter, egna repetitionslokaler och bekantskap med någon presumtiv publik. Situationen förändrades radikalt genom bildandet av Teatercentrum våren 1969.

ASTA och Teatercentrum

Från sommaren 1968 och under större delen av 1969 samlades en mängd yngre teaterarbetare i Stockholm i ASTA - Aktionsgruppen för socialistiska teaterarbetare, som höll regelbundna möten först på Narrens verkstadslokal på Norrlandsgatan, sedan på Studentteaterns repetitionslokal i Gamla Stan. Deltagarna kom från Narren, Pistolten, Stadsteatern och studentteatrarna, men där fanns också författare, musiker, filmare, radikala studenter, osv. Den gemensamma nämnaren var starka intryck av händelserna i Europa under våren 68 och en önskan att använda teatern i den socialistiska kampen. På ASTA-mötena träffades många av dem, som senare bildat grupper. Fria teatern startades genom diskussioner där och inledde sin verksamhet med **Hur Började Eländet**, en pjäs, som hör till de flitigast spelade av alla svenska uppsökande produktioner och behandlar Stockholms historia och regionsplanering.

Våren 1969 började man inom ASTA diskutera planerna på ett eget »centrum« för distribution efter mönster av Författarcentrum. Man kontaktade KSF (Kulturarbetarnas Socialdemokratiska Förening) och Svenska Teaterförbundet, de teateranställdas fackförening. På ett möte med Författarcentrum bildades en arbetsgrupp och i maj 69 kallades medlemmarna i ASTA, Teaterförbundet och studentteatrarna till ett möte, där man valde interimstyrelse och bestämde riktlinjer för stadgar. Efter ett halvår valdes styrelsen om och stadgar fastställdes.

Teatercentrum är avgjort det mest framgångsrika av de olika »centra«, som bildats på kultursidan, möjligen med konkurrens från Filmcentrum. I september 1969 förmedlade man 24 föreställningar, i november 1970 hade siffran per månad stigit till 293. Men samtidigt är det tydligt att där finns mycket att kritisera. Teatercentrum är avgjort den mest salongsfäliga centrumbildningen och har av många ansetts stå i ett alltför nära förhållande till Teaterförbundet. Från vissa håll hoppades man väl från början också på att Teatercentrum kunde bli ett starkt intresseorgan för småteatrar och fria grupper i förhållande till myndigheter, institutionsteatrar och andra organ, som den fria teatern kan komma i motsatsställning till. Av detta har det blivit mycket litet. Den politiskt relativt enhetliga inriktningen hos de grupperingar, som tog initiativet till Teatercentrum, saknas också i dagens läge. I en undersökning från Journalisthögskolan i Göteborg, »Några icke-etablerade teatrar« (1970) framgår det också att teatergrupperna i Stockholmsområ-

det fäster stor betydelse vid Teatercentrums roll för deras utveckling och flera menar att deras verksamhet vore otänkbar utan TC, som både sköter distributionen, informerar om anslagsmöjligheter och förmedlar kontakter med andra grupper. Grupperna i Syd-Sverige svarar å andra sidan att TC inte lyckats slå igenom där.

Det skulle föra för långt att i detta sammanhang också tala om grupperna inom institutionerna. Gruppbyggnader inom Riksteatern, Dramaten och Göteborgs Stadsteater har spelat en stor roll för utvecklingen av den politiska teatern i Sverige, även om de inte faller inom ramen för den här artikeln förutom de som t.ex. Fria Proteatern (f.d. Riksteaterns Proteatern & Dramatens NJA-grupp) lämnar institutionerna och utsätter sig för samma ekonomiska problematik som de fria grupperna. Däremot är det på sin plats med en kort översikt över de anslags- och bidragsförhållanden, som tagits upp i tidigare avsnitt i samband med enskilda grupper.

Statens kanal för bidrag till den fria teatern är Teater- och Musikrådet, som för budgetåret 1971-72 disponerade en miljon för bidrag till småteatrar och fria grupper. Rådet består av personer handplockade ur det svenska teater- och musiklivet : bl.a. f.d. radioteaterchefen och f.d. teatersekreteraren på Dramaten Carl-Olof Lång, Dramatens skådespelerskan Anita Björck, teaterkritikern Henrik Sjögren, m. fl. Rådets sammanträden går inte att ta del av i protokoll. De otillräckliga medlen och rådets bristande orientering på den fria teaterns område har lett till att kända och framgångsrika grupper favoriseras, samtidigt som enstaka små bidrag till utrustning (och uppmuntran) går till nya och ofta omeriterade smågrupper i landsorten. Rådets målsättning sägs vara att hjälpa till att ge hela landet ett lika varierat teaterutbud. Denna lovvärda försats skulle kräva betydligt större bidragsmedel, samtidigt som försöken att föra denna politik med en enda liten miljon lika ofta stjälpes och inte medger någon uppföljande stödverksamhet. Den fria teatersektorn har svällt, uppenbarligen långt utöver vad de styrande både kunnat tänka sig och önskat.

Den pålitligaste bidragskällan för småteatrarna i Stockholm har varit kommunen. Nu skär kommunen ner anslagen för nästa år, medan det samtidigt lovats att Narren, Pistolteatern och Tur-Teatern skall kunna få 200.000 var per år, om de förbinder sig att spela ett visst antal uppsökande föreställningar i Stockholmsregionen. Anledningen till det kärva läget är bl.a. de skandalösa kostnadsöverskridningarna vid Kulturhuset i Stockholm. Stadsteaterns anslag har höjts för att Stadsteatern skall kunna hyra lokaler av kommunen i huset, samtidigt som kommunen nagelfar småteatrarnas gemensamma halvmiljonanslag. På flera håll i landsorten har direkta politiska skäl gjort att kommunerna inte stött fria grupper. Gorillateatern i Malmö fick lägga ned, likaså grupper i Falun och Landskrona, och Paxteatern stoppades när den ville etablera sig som regionteater på Gotland. Den beskyldes för att ha kommit till Gotland för att sprida socialistisk propaganda, vilket skulle bevisas med att gruppen tagit emot pengar av ABF, det socialdemokratiska bildningsförbundet!

Gruppteaterörelsen i sina olika aspekter är det viktigaste som hänt svensk teater under senare år. Fortfarande kan man inte se om det »blandeekonomiska« svenska samhället med repressiv tolerans kommer att försöka institutionalisera den här obekväma teatern eller strypa den ekonomiskt. Eftersom gruppteatern, speciellt den politiska, i Sverige både varit ett äkta uttryck och en modeföreteelse, så är det svårt att förutsäga hur de teaterarbetare, som fört fram den, kommer att fortsätta sitt arbete.



Fickteaterns Lottie Ejebrant, Lelf Sundberg, Tom Deutgen och Anne-Lise Gabold bjöd på gatuteaterförelställningen Fint som snus hösten 1969 i Stockholm.