

AAGE JØRGENSEN

DET ALTERNATIVE TEATER I DANMARK - VÆKSTSTEDER,
HOVEDLINIER, HØJDEPUNKTER

Intimteater og gadedrengeteater

I marts 1965 fremhævede Klaus Rifbjerg i en kronik dansk teaters desperate behov for eksperimentalscener og beklagede, at det ikke modtog impulser fra andet end "dramaets knæsatte Establishment"; men hvordan få en dialog i gang med f. eks. happening-kunstnere, "når teatret føler sig for fint til at snakke med badtspringerne"?

Bagved ligger tydeligt nok en forestilling om, at en fornyelse af det traditionelle, i traditionen stivnede teater måtte komme udefra, at eksperimentalscener med andre ord var en livsbetingelse for det. Den forestilling var Rifbjerg ikke alene om, den dannede baggrund for etableringen i disse år af adskillige intimscener. I København havde man fået Fiolteatret, og i Århus havde man fået Svalegangen, - mens man i Odense havde måttet nøjes med et "værkstedsteater" i forbindelse med landsdelsscenen dér. Og i årene 1965-67 kom der fire nye intimsccener til: Comediehuset og Boldhusteatret i København, Vestergade 58 i Århus og Jomfru Ane Teatret i Ålborg.

Det traditionelle teater var ikke blot uden egentlig kontakt med et bredere publikum, det evnede ejheller at fremkalde en ny dansk dramatik. Betegnelsen "intimteater" rummer en angivelse af, at man stillede imod at få en anderledes publikumsrelation, - og af formålsparagrafferne for disse teatre forstår man, at de ville befordre den moderne udenlandske dramatik ind på den danske skueplads og give danske dramatikere udfoldelsesmuligheder. Om et egentligt alternativ til det traditionelle teater kan man dog ikke tale. Allerede de ydre rammer påførte teaterdriften nogle ba-

stante begrænsninger med hensyn til, hvilke eksperimenter man kunne klare. I næsten samtlige tilfælde var intimteatrene minisudgaver af de velkendte kukkasseteatre, og følgelig bedst egnet til opførelse af kukkassestykker i miniformat. Sådanne stykker kunne man importere fra ethvert europæisk og amerikansk teaterskrædderi, - men denne absurde dramatik markerede vel at mærke et avantgardistisk-intellektualistisk opbrud fra det borgerlige teaters anakronistiske konformitet. Det absurde teater var kort sagt ikke et teater for et bredt folkeligt publikum.

Rigtignok var der tale om et oprør, - men om et så forsigtigt oprør, at Klaus Hoffmeyer i 1970 med rette kunne karakterisere det absurde teater i Danmark som "en overmåde kultiveret ting"; det havde ikke fået etablerementet til at vakle, endsige overbevist teatrets magthavere om, at andre systemer end de til trivialitet velkendte kunne åbne nye mulighedsfelter. "Den specielle danske teaterkultur med hele dens apparat af fru Heiberg-høflighed og en ganske uanvendelig sproglig dannelse er en afsindig specialitet, en næsten ukendt borgerlig bladlus i teaterhistorien".

Imidlertid havde situationen ændret sig siden Rifbjergs kronik, - der var opstået et nyt teater, et gadedrengeteater. "Det nye teater er ikke tilfreds med hverken samfundet eller sin egen placering i det", understregede Hoffmeyer, - men det er vel at mærke utilfreds "på en revolutionær måde". Ærindet var "at sprænge selve teaterinstitutionen og ændre publikums fastlåste position, både socialt og arkitektonisk".

Det drejede sig altså nu om at omfunktionere institutionsteatret. Som bekendt består dette af en scene og en sal - og af en rampe, der adskiller de aktivt agerende fra de passivt reciperende. Man vil vide, at ledelsesstrukturen er hierarkisk, og at der er en funktionsopdeling mellem en kunstnerside og en teknikerside med en administration til at formidle samarbejdet og fordele opgaverne yderligere. Man vil også vide, at instruktøren nærmest

har diktatoriske beføjelser med henblik på det kunstneriske udtryk for teksten, som forestillingen jo er, - og at det er stjernerne, man skal hylde, og vandbærerne, der danner baggrund for stjerneglansen. Tilmed vil man måske fra teatersociologien vide, at publikum repræsenterer 15-20 % af befolkningen, at kun en femtedel af publikum henhører under kategorien "regelmæssige teatergængere", og at 30-40 % af pladserne i salen optages af samfundets støtter.

Det var denne tingenes tilstand og den statslige kulturpolitik's konsoliderende indvirkning på den (teaterstøtten er iøvrigt siden blevet suppleret med en publikumsstøtteordning, finansieret bl. a. af de 80-85 % af skatteborgerne, der ikke gider gå i teatret), som gadedrengeteatret ville gøre op med. Dette teater frygtede institutionaliseringen. Det indstillede sig på at opsøge sit publikum i dets vante omgivelser, f. eks. på arbejdspladserne. Og det stillede sig i og med, at det tidligt i 1970'erne forvandlede sig fra en diffus antiautoritær bevægelse til en socialistisk bevægelse, til rådighed for folket i dets kamp mod undertrykkelse og uretfærdighed. Henimod tiårets midte markerede det sig så stærkt og frodigt, at karakteristikken af det som "en af venstrefløjens hidtil mest slagkraftige manifestationer" måtte forekomme rimelig. Dette nye, alternative teater er kort sagt en udløber af den langt mere omfattende revolutionære bevægelse, som man har givet navnet ungdoms- og studenteroprøret.

Vækststeder

Inden hovedlinierne trækkes op og højdepunkterne udpeges, vil jeg opholde mig en smule ved vækststederne. Utvivlsomt spillede de eksperimenter, som fandt sted fra tid til anden på intimteatrene, især med sigte på at opbløde grænsedragningen mellem skuespillerne og tilskuerne, en rolle. Hvor uvant det kunne virke, kan vi få et begreb om gennem en Rifbjerg-anmeldelse af en revy opført af Surpriseteatret på et loft på H. C. Ørstedesvej. I "det

almindelige teater", som Rifbjerg karakteristisk nok kalder det, må man gebærde sig med andagt, - men her er det anderledes: "Her får man klasket de optrædende lige i ansigtet, usminkede, i dagligt tøj, med sved under armene, hvert næsehår stillet til skue, belyst af uskærmede spots, så man i stunder føler sig som den formindskede Gulliver på klatretur i porernes uhyrlige landskab". Og videre: "Pludselig føler man sig hjælpeløst slæbt midt ind i en aktion, en menneskelig udfoldelse på godt og ondt, pludselig føler man på en helt anden måde, end man er vant til i teatret (...), at skrankerne trampes ned. Man værger for sig - det skal indrømmes - men stikkene går hjem på en anden måde, og man får en fornemmelse af, at et eller andet gror". Tilslut udvider Rifbjerg så perspektivet: "Opførelsen tumler rundt i alle nævnbare afskygninger af hjælpeløshed, påtrængenhed og nøgenhed. Nøgenhed, ja, men en nøgenhed af den slags, som er nødvendig, hvis vi nogen- sinde skal få gennemhullet bare en smule af de konventioner, der ligger som en iltfattig smøg over dansk teater".

Hvad der groede var unægtelig til at overse på det tidspunkt, ind under jul 1964. Men dansk teater fik dog som nævnt i de følgende år nogle af de eksperimentalscener, som Rifbjerg efterlyste i kronikken fra marts 1965. Loftsteatret på H. C. Ørstedesvej gav ham ikke anledning til at nævne kælderteatret i Fiolstræde, hvor hans egne stykker blev opført (lidt dansk dramatik lykkedes det faktisk intimteatrene at fremprovokere!), - derimod nævnes Warszawa og Greenwich Village. Det kan man jo så opfatte som en lidt upræcis udpegning af et par centre, hvorfra vigtige impulser tilflød det nye danske teater.

I 1966 flyttede Odin Teatret, etableret et par år tidligere i Oslo, til Holstebro. Her indrettede teatret sig under ledelse af den italiensk-fødte Eugenio Barba som "nordisk teaterlaboratorium for skuespillerkunst", dvs. som et sidestykke til det teaterlaboratorium, som Jerzy Grotowski sidst i 1950'erne havde grundlagt i Opole, og som siden 1965 har haft hjemsted i Wrocław. Odin Teatret

arrangerede i de følgende år seminarer, ofte under ledelse af internationalt kendte teaterfolk, - ligesom det videreførte en forlagsvirksomhed, man havde påbegyndt i Oslo. F. eks. var Grotowski leder af seminaret i 1968, og i den forbindelse udgav forlaget hans programskrift Towards a Poor Theatre.

Odin Teatret havde gjort sig bemærket i Danmark allerede inden flytningen, - idet det i marts 1965 havde gæstespillet hernede med Ornitofilene, en "étude scénique" over Jens Bjørneboes skuespil Fugleelskerne. Dette var vel baggrunden for, at Viktor Jevan i februar 1967, mens teatret endnu arbejdede på sit første danske stykke, Ole Sarvigs Kaspariana, drog til Holstebro for at blive indviet i mysterierne - og rapporterede til Politisk Revy's læsere, at her var kilden til teaterfornyelse, som flere og flere ventede på. Ja, Odin Teatret var rentaf "sylen mod vore elendige sceneres slette hjerte".

Det må endnu tilføjes, at danske teaterfans også havde kunnet møde mesteren selv, - idet Grotowski nemlig i marts 1966 havde været på gæstespil med sin berømte iscenesættelse af Calderóns Den standhaftige prins. Men også fra andet hold kom bjerget til Muhammed, - i skikkelse af den amerikanske trup La Mama, der på grund af den tiltagende mondænitet i Greenwich Village havde foretrukket at operere fra Lower East Side, off-off-Broadway. Truppen tilbragte under Tom O'Horgans ledelse vinteren 1965-66 på Elsa Gress' såkaldte Decenter i Glumsø og gav forestillinger rundt omkring i landet, ofte på ydmyge steder. Efter turnéer i Europa vendte den tilbage senere i 1966 og atter i efteråret 1967, - nu så verdensberømt, at endog de danske kritikere spenderede flotte anmeldelser på den.

Elsa Gress har i en artikel fra 1970 draget sammenligninger mellem Barbas teater og O'Horgans. De kendetegnes begge ved dynamik, og derpå beror deres betydning i fornyelsessammenhængen. Men ellers er de som nat og dag. At Barba fik medvind i Danmark sætter Elsa Gress i forbindelse med "den umådelige alvorlighed, der her-

tillands ofte forveksles med talent". Hans teater er lige så "indadvendt og specialiseret i retning af afklædning af teatret", som O'Horgans teater er "udadvendt og rettet mod iklædning af teatret i mange og levende former". Grotowskis nøgne, fattige teater, som Barba stræber efter at realisere, er efter Elsa Gress' opfattelse et mål i sig selv, - mens fattigdommen hos La Mama fra begyndelsen havde været et påtvunget vilkår og nøgenheden en effekt blandt andre i en stræben efter "at skabe festivitas og elegance".

Elsa Gress giver Barba, hvad hans er, men voterer for ohorganismen! Det bekommer hende ikke ret vel, at Odin Teatret gennem en koncentration til det yderste om tekstens centrale konflikt med et minimum af rekvisitter og i et tilnærmelsesvis nøgent rum så intetst fokuserer på skuespillernes kropslige udtryksmuligheder og ad den vej kommer til at inddrage publikum i en kulthandling snarere end i en teateraktion. Alvoren fører ind i "en klosteragtig gold og afvisende verden", - det er fattigdom i "en halvmystisk franciskansk betydning". Herover for stiller hun La Mama-truppens bestræbelser på aldrig at glemme "livsglæden, celebreringen, meddelelsen af overskud". Hvad Tom O'Horgan leverer er "teater der giver alle sanser noget at arbejde med og noget at fejre".

Når jeg har opholdt mig så forholdsvis meget ved denne mandjævning, der måske ikke engang er helt retfærdig, hænger det sammen med, at de to tilgrundliggende holdninger som arabeskagtigt slyngede, snart sammenløbende og snart adskilte tråde kan følges gennem det landskab, som 1970'ernes danske gruppeteater udgør. "Et bombardement af alle sanser", skrev Lasse Ellegaard i 1975 om Solvognens Elverhøj, - og den tråd tvandt Henrik Lundgren videre på, da han i 1980 skulle karakterisere en scene i den samme gruppes forestilling Det hvide slot: "Her er sanserbombardementet totalt, en frydefuld appel til tilskuernes henstuede fantasi via lyset, rockmusikken og den virtuost kontrollerede kropslighed - Solvognen som det ægte fabulerende teater, hvor drøm potenseres til scenisk magt". Herover for kan man stille Christianshavnsgrup-

pens tilnærmelsesvis ordløse kropsteater, men også Debatteatrets ordrige gennemspilninger af konflikter mellem arbejdet og kapitalen, - i hvilken sammenhæng man ikke kan undlade at konstatere, at begge de nævnte foretagender forsvandt fra skuepladsen tidligt i 1970'erne. Hver på sin vis rummede de måske for lidt af teatrets komplicerede sjæl til at kunne gribe afgørende fat om folkets.

Christianshavnsgruppen var nok den danske gruppe, der satsede mest på den kropsteatrale udfoldelse. Den etablerede sig i juni 1966 som en alternativ teaterskole med det formål "gennem tre år grundigt at uddanne et ensemble udenom de etablerede uddannelsesinstitutioner". Den "forkastede enhver vedtagen måde at spille på, forkastede tekster, roller, scene, kostumer, mekaniske hjælpemidler osv." - for fra "et så neutralt udgangspunkt som muligt" at finde frem til en form med appel til et moderne publikum. Undervejs skete der så for adskillige af medlemmerne det, at gruppens teaterutopi blev overskygget af dens samfundsutopi, - hvilket i 1970 førte til dannelsen af gruppen Rimfaxe.

Christianshavnsgruppens første offentlige fremtræden fandt sted i maj 1969 med stykket Jamen, en nærmest ordløs skildring af menneskehedens historie fra syndefald til atomtid, et stykke suggestivt kropsteater, der virkede stærkt på grund af medlemmernes evne for kollektiv improvisation. Idémæssigt hvilede forestillingen i myten om menneskets fundamentale godhed, som de forskellige udkast til samfundsdannelse har korrumperet; dens "positive værdier" var umiddelbar selvglæde, kropsbevidsthed, gruppesamvær.

Muddermanden, gruppens tredje produktion, kan ses som et radikalt forsøg på at gennembryde rampen og få en kropslig og følelsesmæssig interaktion i gang mellem spillerne og "gæsterne", som en opfølgning af gruppens mageløse opdagelse af, at "alle mennesker kan skabe". Om nogen handling i traditionel forstand var der ikke tale, derimod om et skema over sekvenser, som tilsammen og sammen med spillernes og gæsternes udfyldningsbidrag udgjorde stykket, - forskelligt fra gang til gang og først forbi, når den sidste gæst

havde forladt "scenen".

Definerer man politisk teater som ethvert forsøg på at så tvivl om det etableredes fortræffelighed og pege på alternative muligheder, må man give de flittige debattører Viktor Jevan og Bertel Torne ret i, at gruppeteatret (incl. Christianshavnsgruppen) var et politisk teater og en revolutionær manifestation. Det politiske potentiale lå dog hovedsagelig i den kollektive organisations- og arbejdsform. Oprøret var som nævnt langthen et antiautoritært og antiinstitutionelt oprør. Derudover formulerede gruppeteatret i debatten snarere end fra scenen en imperialismekritik især rettet mod USA, hvis engagement i Vietnam jo tiltog. Denne kritik kom til udfoldelse, f. eks. da gruppen Delfax på den amerikanske uafhængighedsdag 4.7.1968 foranstaltede en teateraktion på Gråbrødretorv. Gruppen havde på det tidspunkt "finkulturel succes" med forestillingen Krigen starter på Fiolteatret, - hvad der forskrækkede den så meget, at den snart efter valgte at holde sig til gården som scene for et mere direkte politisk teaterarbejde.

Var det nye teater end ikke meget for at have fast adresse, så var der dog fikspunkter i dets tilværelse. Et sådant åndehul og udklækningssted var Studenterksamfundets Teater (1965-68 formelt ledet af Elin Andersen), som eksperimenterede med revy- og collageformen, lavede dokumentarteater og multimedieshows og arrangerede gæstespil bl. a. med La Mama-truppen.

Det er ikke meningen hér at løbe alle grupperne igennem. Men det kan være illustrativt at følge nogle tråde fra Studenter-scenens forestilling We (april 1967), som Erik Thygesen har kaldt "en generationskommentar produceret i det øjeblik generationen foldede sig ud". We-aktørerne var sammenbragt til lejligheden - omend ikke uden teatererfaringer - men nogle af dem forblev sammen i gruppen 1448, der udforskede tegneseriernes mytologi og lod det udmunde i forestillingen Fire prægtige fyre (september 1968). Året efter skiftede 1448, der iøvrigt tiltrak folk fra andre grupper, navn til Secret Service, - og fra denne gruppe løber trådene

videre ind i 1970'erne, til Jomfru Ane Teatret, Solvognen, Natholdet, osv.

Børneteater

1969 blev et i flere henseender afgørende år for gruppeteatret. Bl. a. fik det for alvor øje på et publikum, som hidtil kun i begrænset omfang var blevet betænkt med teateroplevelser, - nemlig børnene. I realiteten baserede mange af de teatergrupper, som nu myldrede frem, langthen deres eksistens på denne sjattedel af befolkningen. På initiativ af fem børneteatre etableredes i maj 1969 Børneteatersammenslutningen, som i udgangspunktet repræsenterede en ganske "upolitisk" børneteateropfattelse med høj prioritering af fantasimomentet i en kreativitetsbefordrende personlighedsudvikling. Impulser til en "politisk" prægning modtog sammenslutningen fra bl. a. Banden, startet i eftersommeren 1969 af Niels Andersen, der kom fra det kulturelitære voksenteater med forestillinger om, at teatret burde engagere sig i en bevidstgørelse af børnene om samfundsmæssig undertrykkelse, f. eks. via skolesystemet. Denne udvikling afficerede imidlertid ikke sammenslutningen, der hvilede på en fundamental enighed om, at der skulle være "mange selvstændige børneteatre, med suveræne ledelser og direkte kontakt til kunderne". Iøvrigt nød børneteatrene godt af, at der ved likvidationen af Dansk Skolescene (december 1968) var opstået et vakuum og frigjort nogle statsmidler. Tilmed fik de i 1970 deres egen paragraf i teaterloven, den berømte, siden nogle gange reviderede § 16: "Der kan ydes tilskud til opførelse af forestillinger for børn og unge samt til teaterpædagogisk virksomhed".

Mange af de nye børneteatergrupper lagde afgørende vægt på at spille der, hvor målgruppen befandt sig. F. eks. opfattede Banden det som sin opgave "at komme til publikum, at skabe debat, at være meningsdannende". Det blev til utallige møder, korte og ofte intense, også ofte dybt tilfredsstillende - i den forstand, at rampen faktisk mistede sin psykiske realitet. Men grupperne var

dog immervæk afskåret fra at følge en situation op og fra at ende-
vende et problem en ekstra gang, f. eks. gennem inddragelse af
tilskuerne i afprøvningen af alternative aktionsforløb.

Desuden kom "opsøgningsarbejdet" i og med den politiske stram-
ning til at indgå som en påtrængende faktor i selve overlevelsese-
kampen. Grupperne blev så at sige pisket afsted fra forestilling
til forestilling (og fra produktion til produktion), for jo større
egendækning de kunne opvise, jo større statsstøtte kunne de håbe
på.

Forsåvidt angår den kunstneriske udvikling, har bestræbelserne
sidst i 1970'erne især knyttet sig til udfoldelsen af en "emanci-
patorisk" børneteaterstrategi. Problemet har især været, hvordan
man kunne komme ud over den traditionelle adskillelse mellem tea-
ter for børn og teater med børn. I 1960'erne accepterede man i
det store og hele denne adskillelse, - børneteatrene spillede e-
ventyrstykker, der skulle appellere til tilskuernes fantasi, og
i den pædagogiske dramatik, der i de "progressive" kommuner ofte
opnåede placering i folkeskolen som skemalagt fag, fandt man på
en Guds velsignelse af arbejdsformer, der kunne bidrage til per-
sonlighedens udvikling. Denne individcentrerede pædagogiske drama-
tik kunne antage en psykodramatisk retning og altså få terapeutisk
funktion.

Omkring 1970 skete der, bl. a. takket være Christianshavnsgrup-
pen og den svenske teatergruppe Narren, der begge publicerede de-
res gruppedynamiske øvelser, en interesseforskydning fra enkeltin-
dividet over mod gruppen. Til et egentligt opgør med den borger-
ligt-humanistiske kreativitetspædagogik (hvis internationale ho-
vedskikkelse på dramapædagogikkens område var Brian Way) kom det
dog først i 1973, da Karen Borgnakke m. fl. i et Kontext-hæfte om
marxistisk pædagogik gav den pædagogiske dramatik en ny definiti-
on: "bearbejdelse af konfliktsituationer gennem dramatisering af
problemer". Hermed var bolden givet op til en ganske omfattende
debat om sociodramatik, - en debat, som jeg ikke vil referere
hér, men som modtog en række impulser fra den udvikling af en

socialistisk børneteaterstrategi, som fandt sted ved Grips-Theater og Kindertheater im Märkischen Viertel, begge i Vestberlin. Vendepunktet i dansk børneteaters udvikling sidst i 1970'erne er af Henrik Lundgren blevet henført til børneteaterfestivalen i Holstebro 1977, hvor Volker Ludwig fra Grips-Theater redegjorde for de vestberlinske erfaringer, og hvor Kim Nørrevig fra Samarbejdsudvalget vedr. Børneteater og opsøgende Teater skitserede et program for et "frigørende" børneteaterarbejde på dansk grund. Lundgren konkluderede, idet han trak linien op til "skrivende stund" (1979):

Dette frigørende teater (..) står som en logisk konsekvens af de ideer om et scenisk samvær, børneteatrene skitserede i slutningen af 60'erne. Og at det i lige høj grad handler om en indre og en ydre frigørelse fremgår af en række af de opførelser, der blev vist på børneteaterfestivalen i Silkeborg 1979 - f. eks. Dueslagets To halve med musik og Bandens 6.c., Danmark, Verden. Førstnævnte fokuserer på de underbevidste landskaber bag magtspillet i en gruppe, sidstnævnte viser den sociale fantasi bag nogle skolebørns aktion for at bevare en udsmidnings-truet kammerat i klassen. I dette skæringspunkt mellem politisk analyse og skabende fantasi opererer det frigørende børneteaters fremadpegende eksperimenter anno 79.

Trods de urimelige økonomiske vilkår, som man fortsat byder børne- og ungdomsteatrene, bestræber adskillige af dem sig i deres bedste forestillinger såvel som i deres dramapædagogiske virksomhed på at leve op til, hvad man nok i dag må opfatte som den ideale fordring. En fordring om en sansekonkret fremstilling, som forbinder den solidariske genspejling af målgruppens virkelighedsoplevelse med en analytisk bearbejdelse, der kan sikre en sammenhængende forståelse af de objektive forhold, - og med en fantasiudfoldelse, der kan sikre en tiltagende forståelse af forandringens nødvendighed.

Arbejderteater

Erkendelsen af samfundets klassekarakter gav sig udslag i bestræbelser for at bringe teatret ud på arbejdspladserne og stille

det til rådighed i kampen mod undertrykkelsen. Således knyttede det nye teater en spinkel forbindelse bagud til 1930'ernes agitprop-inspirerede aktiviteter i Arbejdernes Teater og Revolutionsnært Teater. Imidlertid voldte det større besvær at komme i kontakt med arbejderne end med børnene. Børneteatrene kunne som antydning lukrere på, at Dansk Skolescene trods alt havde efterladt et tomrum, og at kreativitetspædagogikken havde gødet jorden, - og ikke alle skoleinspektører var lige emsige vogtere af børnenes uskyld, end ikke, da teatrene blev stemplet som "politiske" og udsat for de populistiske partiers hetz. Hvad angår arbejderne, havde de flere vogtere (arbejdsgiverne var meget lidt begejstret for produktionsafbrydelser, og fagforeningerne slap nødigt monopoleet som ideologiske motorer) og tillige en tydelig skepsis; der var jo inden for den danske arbejderbevægelse ingen tradition for erfaringsbearbejdelse/-formidling via teatret.

Et egentligt arbejder-teater - i betydningen et teater produceret af arbejdere for arbejdere om arbejdets vilkår og arbejdskampens temaer - fik vi knap nok, derimod nogle opsøgende teatergrupper, der fortrinsvis henvendte sig til arbejdspladsernes folk. I en anmeldelse af Piscators Det politiske teater gav Anne-Katrine Gudme udtryk for, at det næppe kunne være anderledes: "Et arbejder-teater kan i et kapitalistisk samfund nok kun gennemføres i form af opsøgende grupper i stil med Debatteatret".

Debatteatret blev stiftet i begyndelsen af 1970 under medvirken af Socialdemokratisk Samfund, iøvrigt med en ganske traditionel ledelsesstruktur. Formålet var angiveligt at inspirere til diskussion om "de dårligst stilledes kår" - og om "det kapitalistiske samfundssystem". Første punkt på dagsordenen blev demokrati på arbejdspladsen, emnet for stykket Hvem er det der blir snydt?, som blev udgivet tillige med nogle oplæg til og indlæg i "en fortsat debat". I sit bidrag til denne gav daværende fagforeningsformand Anker Jørgensen udtryk for, at et demokrati ikke blot havde brug for teatre af den kendte slags, men også for "mange små grup-

per, som opfører og diskuterer tidens problemer".

Debatteatret fik nu ikke mange små søskende, - end ikke, da Anker Jørgensen efter EF-afstemningen 2.10.1972 blev regeringsleder. Under den heftige kampagne forud for afstemningen radikaliseredes de politiske teatergrupper, Debatteatret ikke undtaget. Allerede i udgaven af Hvem er det der blir snydt? lod Magnus Johansson nogle knubbede ord falde om fagforeningsbosserne, fordi de ikke selv havde taget initiativet til en demokratiseringsdebat: "I holder stort set kæft og bruger derved Debatteatret som en slags alibi for jeres tolerance". Debatteatret befandt sig kort sagt ikke ubetinget godt i rollen som den socialdemokratiske partioffentligheds svar på den tiltagende gruppeteateraktivitet, der bl. a. førte til overhalinger venstre om. En udbrydergruppe tog konsekvensen og videreførte kampen i andet regie. Det var ellers gået ganske godt det første årstid, - selvom f. eks. opus 2, spillet i forbindelse med udvekslingen mellem arbejdsmarkedets parter af de generelle overenskomstkrav under den sigende titel Men vi skal jo holdes nede, blev kritiseret for at "sætte de generelle vilkår i provokerende relief" frem for at "lægge op til debat om konkrete problemer". - Efter splittelsen samlede Debatteatret ved juletid 1972 kræfterne om opførelsen af sit sidste stykke, en præcis satire (til påpegning af omkostningerne ved at realisere funktionærdrømme inden for fagforeningshierarkiet) af støberiarbejderen Holger Petersen.

Udbrydergruppen blev kernen i Skifteholdet, der i erkendelse af, at "hvis et teater af denne art skal have politisk slagkraft, må det ske i samarbejde med den progressive del af fagbevægelsen", fra starten etablerede nærkontakt med Faglig Ungdom. Den nye gruppe fandt hurtigt frem til en som det har vist sig meget fungibel form for tekstproduktion: emnet fastlægges og stykket skrives i et tæt samarbejde mellem gruppens forfatter(e) og repræsentanter for de "implicerede" arbejdere og/eller deres organisationer og klubber, evt. også særligt sagkyndige (sikkerhedsrepræsentanter, bedriftslæger, socialrådgivere osv.). I en del tilfælde har Skif-

teholdet produceret stykker ind i aktuelle konfliktsituationer eller som efterbehandling af konflikterfaringer. Således kontaktede gruppen efter typografstrejken på og besættelsen af dagbladet Politiken (december 1972) fire af typograferne, som efterhånden selv overtog skriveprocessen, hvilket resulterede i stykket Hvor blev avisen af? (1974).

En af de fire, Sven Jensen, fortsatte som stykkeskriver. Til Skifteholdet leverede han tre år senere Hvorfor sover Kaj?, som ser tilbage over 40 års udvikling for at afklare årsagerne til arbejderklassens passivitet over for kapitalens overgreb. Stykket opnåede omtale som "en fornyelse inden for det socialistiske teater i Danmark", mest nok fordi det lagde afstand til tidligere debatstykkers hang til pædagogisk forenkling.

Også Fiolteatret gav sig, efter at det i 1969 forlod Latinerkvarteret og slog sig ned på Halmtorvet i hjertet af Vesterbro, til at spille opsøgende arbejdspladsteater, - samtidig med, at det stræbte efter at bringe sig i forhold til det nye miljø ved at arrangere gårdteater samt ved på den stationære scene at tematisere miljøets problemer f. eks. i politiske folkekomedier som Kristen Bjørnkjærs Spillet om Vesterbro. (Iøvrigt satsede teatret på at udvikle et bredt dansk politisk teaterrepertoire isprængt opførelser af de moderne "klassikere" Brecht og Fo.) Arbejdspladsstykkerne tog ofte afsæt i konkrete konflikter og problemer, - det gælder f. eks. Kvinderne i Herning, skrevet af Bente Hansen efter korttidsansættelse på en jysk virksomhed i tekstilbranchen.

Magisteren som sypige, - hermed er antydning et centralt problem for arbejdspladsteatret. Ganske vist fremkaldte det som nævnt stykker af "rigtige" arbejdere (Holger Petersen, Sven Jensen og for så vidt også Magnus Johansson), - men det almindeligste var jo, at det var professionelle mellemlagsintellektuelle, der fungerede som stykkeskrivere. En af dem, Steen Albrechtsen, går ind på problemet i et bidrag til Hvem er det der blir snydt? Hvor gerne kom Muhammed ikke til bjerget med "et bredt folkeligt og broget tea-

ter, som rummede arbejdspladsens problematik såvel som dyb, ægte menneskelighed, tindrende poesi og fængslende handling", - og lykkeligst ville det naturligvis være, om det fik sine tekster fra forfattere med arbejdspladserfaringer! Nu var det imidlertid (i den omgang) endt med, at man havde sat "et bundt halvgamle, prøvede penne fra venstrefløjten" på opgaven, - men kunne "nogle dannede herrer med briller" mon formulere, hvordan arbejderne oplevede vilkårene og tænkte og følte om problemerne?

Der er imidlertid eksempler på, at initiativet til teater om viltale kamptemaer er udgået fra og realiseret af arbejderne selv, så at sige kollektivt. Århusianske smede, københavnske stilladsarbejdere og randrusianske skraldemænd har gjort det i konfliktsituationer til bearbejdning af erfaringer og til formidling af oplysninger om arbejdsvilkår(lighed) og aktionsformål. - Som en mellemform kan man betragte Folket mod Lindø, skrevet af et arbejderkollektiv assisteret af Jesper Jensen og Per Schultz og omhandlende det fynske værfts sikkerhedspolitik som et konkret udtryk for det kapitalistiske samfunds umenneskelige rationalitet.

Aktionsteater

Hvor i hvert fald arbejdspladsteatret selvforståelsesmæssigt langthen holder sig inden for den borgerlige offentligheds rammer i en satsning på at rekonstruere en aktiv og kritisk offentlighed, der går aktionsteatret gerne "over stregen". Hvor Skifteholdet med Som brødre vi dele... lagde op til debat om økonomisk demokratis forenelighed med dogmet om ejendomsrettens ukrænkelighed, der foranstaltede Solvognen med Julemandshæren eksemplariske krænkelse af ejendomsretten for på den måde at få samfundets magtinstanser, til at afsløre deres partitagen for kapitalen. Forskellen var til at få øje på!

Solvognen er indiskutabelt den teatergruppe, der i 1970'erne har haft størst gennemslagskraft i offentligheden og størst betydning som inspirationskilde og udfordring for det alternative

teater. Gruppen har vidtforgrene rødder i 68-oprøret, men markerede sig først i 1972 som "rigtig" teatergruppe, dels i Teaterfronten, hvor de opsøgende politiske teatergrupper forsøgte at diskutere sig frem til en fælles "platform", men dels også på gaden, med et bidrag til de store anti-EF-demonstrationer i dagene før folkeafstemningen.

Der er en glidende overgang mellem dette stykke (og andre tilsvarende, som udfoldede Solvognens imperialismekritik, f. eks. Wounded Knee) og de store aktionsteatrale numre, der jo karakteriseres ved, at der sker en intervention i en allerede etableret situation, så publikum og myndigheder "tvinges" til at spille med og derigennem medvirke til at afsløre, hvad der normalt tilsløres (ideologiseres). Aktionsteater er ikke "godkendt" af det borgerlige samfund og henhører følgelig ikke under Kulturministeriet, men under Justitsministeriet - og kræver politimestertilladelse fra gang til gang, ligesom f. eks. politiske demonstrationer.

Den første af Solvognens aktioner var NATO-hæren, der havde som sit erklærede formål gennem seks dages øvelse i København "at vænne civilbefolkningen til NATO's forstærkede indsats mod samfundets subversive og anarkistiske elementer". Aktionen, der involverede henved 100 mand, foregik samtidig med NATO's minister-rådsmøde i København i juni 1973. Den omfattede bl. a. en besættelse af den af "røde lejesvende" dominerede danske monopolradio, og den vakte (i modsætning til et organisationssamarbejde med det formål at oplyse befolkningen om NATO's aktiviteter) megen opmærksomhed og opnåede en betydelig pressedækning.

I juleugen 1974 præsenterede Solvognen københavnerne (og via mediedækningen den hele befolkning) for Julemandshæren, en aktion, der gik ud på at tage myten om julemandens ubegrænsede godhed på ordet og derved lade det komme for en dag, at godheden ikke lod sig realisere på et kapitalistisk samfunds vilkår. De første par aktionsdage gik med at opfriske befolkningens billede af den gode julemand og cementere myten i den offentlige bevidsthed. F.

eks. forsøgte julemanden, da han havde givet børnene bolcher og aflagt besøg hos de gamle, at råde bod på arbejdsløsheds- og boligsituationen - men herunder nåede han til en foruroligende erkendelse af, at der skulle mere til end en smule julegodgørelse.

Hermed gled aktionen ind i en ny fase, hvor strategien gik ud på at få det borgerlige samfund til "at spille sig selv som teater". Dette spil tog sin begyndelse præcist i det øjeblik, hvor julemændene klatrede over pigetrådsafspærringen uden om den netop lukkede General Motors samlefabrik for, som det hed, at give arbejdspladserne tilbage til de rette vedkommende. Her blev aktionen klart politisk. Den tog parti for arbejderklassen i dens kamp inden for produktionen og mod arbejdsløsheden.

De følgende dage forsøgte julemandshæren at nedbryde Arbejdsretten ("denne skumle klassesdomstol"), at dele gaver ud til kunderne i to kendte stormagasiner, samt at optage et rentefrit millionlån til socialt boligbyggeri i Handelsbanken. Overalt trådte politiet til og ydede sit bidrag til tydeliggørelsen af undertrykkelsen og specielt af julegodgørelseens fiktionskarakter.

Rebild-aktionen (også kaldet Undertrykkelse og sejre) gennemførtes som et uofficielt indslag i 200-årsfesten for USA's uafhængighed 4.7.1976. Det officielle Danmark med dronningen i spidsen mødtes med 30.000 dansk-amerikanere og "almindelige" danskere på festpladsen i Rebild Bakker for at hylde "vores økonomiske og militære alliancepartner", - og formålet med aktionen var at drage omsorg for, at den "velsmurte hyldestfest" også kom til at indeholde en hilsen fra de folkeslag, som USA derhjemme og i Sydamerika og Indokina har udsultet eller udslettet, og som for så vidt udgør et væsentligt grundlag for den amerikanske "succes". Politiet fandt imidlertid dette show i showet så ilde anbragt, at det ufor-tøvet gik til angreb; man foretrak med andre ord at lade den direkte TV-transmission til USA's millioner af seere forme sig som en opvisning i den voldsanvendelse, som Solvognten protesterede imod.

Solvognens aktionsteatrale forestillinger har i reglen været planlagt med tanke på, at ordensmagten skulle glide ind i en ubesat rolle, og at massemedierne skulle bidrage til at udbrede budskabet. Aktionerne bør derfor ikke betragtes isoleret, men netop vurderes under hensyntagen til, hvor godt det lykkes at opnå en positiv reaktion og/eller en aktiv medvirken fra publikums og politiets side, samt som momenter i større samfundsteatrale forløb. Hvad angår Rebild-aktionen, var der formentlig ganske mange af de tilstedeværende, der slet ikke nåede at opfatte, at der blev spillet teater midt iblandt dem, - og som følgelig blev revet med af den voldsbølge, politiet satte i gang. Det samfundsteatrale forløb omfatter udover selve aktionen i bakkerne mediedækningen af den, den efterfølgende retssag (med tilhørende aktioner), samt udgivelsen af Rebild-bogen, "en dokumentation for skole og hjem", som giver mediernes og rettens behandling af "sagen" en diger fodnote med på vejen. Massemedierne er som bekendt svigefulde samarbejdspartnere. I det foreliggende tilfælde faldt de Solvognen i ryggen i ophidselse over, at en pose med teaterblod var havnet i nærheden af dronningen, - men senere, under retssagen, der gjorde det klart, at politiet havde "overreageret", tog de Solvognens parti. Selve det forhold, som teateraktionen skulle skabe debat om, forblev upåagtet i spalterne.

Mens konklusionen således for Rebild-aktionen's vedkommende må blive, at den tildels forfejlede sit sigte, kan Julemandshæren stå som eksempel på en meget vellykket aktion. Forestillingen, som Statens Kunstfond lod Solvognen få en produktionspræmie for, fordi den betød "en bevidst og kunstnerisk værdifuld udvidelse af litteraturbegrebet" og involverede publikum i "et kritisk og skabende forhold til traditionen", har givet anledning til adskillige analyser.

Den kendsgerning, at Solvognen (i medfør af dens prægtige ideer, dens glimrende sans for timing og udnyttelse af muligheder, der pludselig opstår, samt dens veludviklede mediebevidsthed) i

den offentlige bevidsthed ligesom er blevet indbegrebet af aktionsteater, har naturligvis medført, at der er faldet skygge over en mangfoldighed af mere ydmyge initiativer fra andet hold. Nogle af disse bør nok nævnes her til understregning af frodigheden.

Tydeligt inspireret af Solvognen forsøgte De Arbejdsløses Aktionsteater i juni 1975 at skabe opmærksomhed om et voksende samfundsproblem gennem teatrale aktioner rundt omkring i de københavnske gader. Først skildrede A-75 arbejdsløsheden i borgerskabets opfattelse, "som et socialt, naturalistisk drama med en masse ynkværdige og beklagelige sociale tabere". Dernæst foranstaltede det, hvad Brecht kaldte sociologiske eksperimenter, idet hæren af arbejdsløse symbolsk besatte og nedlagde en række af arbejdsmarkedets nøgleinstitutioner: Arbejdsretten, Fondsbørsen osv.

Medlemmer af Solvognen dannede, da de fandt, at gruppen var blevet for uhåndtérlig, Christianias Aktionsteater, der specialiserede sig i, hvad man kunne kalde "skulpturelt teater": man bliver enige om nogle grundlæggende "billeder", hvorefter hver enkelt medvirkende inden for denne ramme improviserer over sin figur. Aktionsteatret turnerede i december 1975 i Jylland og førte herfra den såkaldte bondehær mod København til en storstilet solhvervsfest. Dets største produktion er Undertrykkelse gennem historien, opført af mellem 60 og 100 medvirkende i forbindelse med Højesterets behandling af sagen Christiania versus Forsvarsministeriet forud for domsafsigelsen 2.2.1978. Hver dag under sagsbehandlingen forvandlede Nytorv i halvanden time til et flot og farverigt sceneri omkring middelalderlig heksetortur, nazistisk kommunistforfølgelse og aktuel småborgerlig hetz mod alskens "sociale afvigere".

Ti år tidligere udfoldede politiet megen brutalitet mod de "politiske afvigere", der demonstrerede mod USA's krigsførelse i Vietnam, - hvilket var det konkrete udgangspunkt for dannelsen i juni 1968 af gruppen De glade Amatører. Den holdt sammen i fem år og gjorde sig i 1972-73 gældende i EF-modstandskampen med parodiske

udleveringer af stupiditeten i megen jasiger-propaganda samt med forestillingerne EF-bryllup og EF-sprutten.

Også århusianske gader og pladser har tjent som kulisser for aktions- og gadeteaterudfoldelse. Gruppen Eusebio (december 1972-april 1974) gjorde sig flittigt bemærket, i Århus Festuge 1973 med Noget vi er fælles om, bestilt af og - forsåvidt som stykket drejede sig om reklameopgejlet forbrug af overflødige varer - vendt mod Strøgforeningen, senere med Busaktionen, en protest mod oliebesparelser for den kollektive trafik, og senere endnu med Nedtællingen begynder ved A, om De syv, Søstres emsige iver efter at komme med også på atomkraftområdet. - Cirkus Kernia, udsprunget af Organisationen til Oplysning om Atomkraft, har naturligt nok fokuseret specielt på dette område, mens Boliggru på tilsvarende vis har investeret kræfterne på boligområdet og i beboerbemøgelserne. - Et muligt mødested for disse og andre bevægelsestilknyttede grupper er Århus Kulturforening, dannet i 1976 som et koordineringsorgan, som har haft hånd om flere større aktioner, f. eks. fastelavnsoptoget Karnevalg, der forud for kommunevalget i 1978 anskueliggjorde bevægelsernes krav til kommunalpolitikken.

Også fra det i 1979 etablerede Århus Teater Akademi er der fra tid til anden udgået utraditionelle teateraktiviteter. Akademiets hidtil mest ambitiøse projekt var Teater for fred, et kursus for folk fra fredsbevægelsen med deltagelse også af det svenske Jordcirkus, som 4.6.1982 udmundede i opførelse af fredsspil i 20 byer.

En særstilling indtager Billedstofteatret, dannet i 1977 omkring en kerne af folk med baggrund i "the fine arts", som designer de ordløse forestillinger fortrinsvis til rum, hvor man normalt ikke forventer at se teater (f. eks. opførte 125 medvirkende i 1979 forestillingen Påtrængende slægtninge i Glyptotekets Antiksal). Forestillingerne bygges visuelt op "ved hjælp af langsomme bevægelser, bevægelsesmønstre, symboler, lys, kostumer, farver, lyd, musik", - gerne som optog, hvis de kreeres med tanke på gader og pladser.

Egnsteater

Solvognens historie har fra og med NATO-hæren været intimt forbundet med fristaden Christianias. Da gruppen i 1975 rykkede ind i Den grå Hal for at spille sceneteater dér, skete det muligvis i erkendelse af aktionsteatrets begrænsning; det kan ganske vist udfolde sig på baggrund af en samfundsanalyse og tjene til at afsløre magtrelationerne, men det kan ikke integrere analysen i selve forløbet. I sceneteatret derimod bevares mulighederne for at forestille og analysere samtidig og for at lægge perspektiver og visioner ind i forløbet, således at publikum bevidsthedsmæssigt bringes på et spor, der fører videre end til registrering og erkendelse af, hvad der er virkelighed.

Med Elverhøj ville Solvognen ikke blot overbevise en forstokket kritik om, at gruppen kunne spille "ordentligt" teater, - stykket skulle også have mobiliseringsfunktion i Christiania-sammenhæng og i forhold til specielt den kulturrevolutionært sindede del af venstrefløjten. Stykket - et af det alternative teaters danske højdepunkter - forbinder skildringen af den kapitalistiske virkelighed med drømmen om det socialistiske samfund, og vel at mærke således, at den analytiske korrekthed ved at blive forlenet med en sanselig konkrethed tilføjer utopien om den bedre verden troværdighed og attraktionskraft. Jette Lundbo Levy har pointeret, at stykkets "mobiliserende styrke" ligger i "fremstillingsformens mangfoldighed, sanselighed og stråleglans", i "konfrontationen med og afdækningen af vore fælles drømmebilleder om et bedre liv, om frihed og fællesskab osv. som vigtige drivkræfter".

Vistnok har ingen endnu kaldt Solvognen et egnsteater, men i og med, at gruppen i eminent grad har delt skæbne med Christiania og været til rådighed med hensyn til tematisering af fristadens utopi (og - med Det hvide slot in mente - dens vitale problemer), har den i hvert fald virkeliggjort ét centralt punkt i egnsteaterideen.

Begrebet egnsteater er ikke nyt. Dets vej ind i dansk teater-

lovgivning, hvor det kanoniseredes ved 1979-revisionen af § 16, begyndte muligvis, da Team Teatret i 1968 indgik en aftale med Herning kommune om produktion af to stationære voksenforestillinger og en opsøgende børneforestilling om året til gengæld for et driftstilskud og et egnet lokale. Det betød ikke, at gruppen slap for at drive opsøgende virksomhed i resten af landet, blot, at der var knyttet en kontakt, som åbnede for et felt af nye muligheder.

Mange andre teatergrupper, som omkring 1970 frejdigt havde begivet sig på vej mod et nyt publikum, oplevede efterhånden, at der (som allerede antydte) var betydelige ulemper forbundet med den opsøgende virksomhed. Ganske vist bragte den teater og publikum sammen på en rimeligere måde, men det blev dog immervæk ved de flygtige affærer, uden mulighed for opfølgning. Et afgørende incitament for mange gruppers tiltagende behov for en eller anden form for lokaltilknytning var erkendelsen af, at sligt kunne tilføre teaterarbejdet større konkrethed og umiddelbar relevans - for begge de implicerede parter.

Team Teatret konstaterede i 1977, at det havde bevæget sig "hen imod et mere og mere lokalt præget teater", - et teater, som repertoiremæssigt i vidt omfang var til rådighed for sit publikum, greb fat om egnsspecifikke forhold og aktualiserede egnshistoriske emner. På voksenområdet kan nævnes f. eks. Søren Chr. Hansens stykke Modstandsmanden eller Da dansken vågned med et Z, en solidarisk-kritisk tematisering af højredrejningen, især repræsenteret ved Fremskridtspartiet, i lokalt miljø og med historisk perspektiv. Og børneforestillingerne blev i stigende omfang til i samråd med lokale skolemyndigheder og i samarbejde med repræsentanter for målgrupperne.

Hvad angår de øvrige i denne sammenhæng interessante grupper, kan det nævnes, at Rimfaxe Teater i 1975 slog sig ned i Ungdommens Hus i Roskilde og indledte en mangfoldigt facetteret dramapædagogisk virksomhed. Også Turnus i Albertslund har gennem nog-

le år satset kraftigt på dramapædagogikken, f. eks. i form af projekter som Albertslund år 2000 i samarbejde med områdets skoler. Og på Vesterbro har Teaterbutikken fint formået at inddrage børn og unge i et samarbejde, der også har haft konsekvenser for den egentlige forestillingsvirksomhed. Teatergruppen Møllen har fra starten i 1974 haft til huse i den gamle slotsvandmølle i Haderslev, men først i 1977 understregede den det vigtige i at lade teatret slå rødder i den sønderjyske muld; det skete i forbindelse med opførelsen af Sten Kaaløs Folk på komedie, et stykke om mødet i 1906 mellem Holger Drachmann og Herman Bang på Linds pensionat, - hvis rødder ikke stak dybere, end at det kunne omplantes til Aarhus Teaters Studioscene (med titlen Komedie i grænselandet) og ende med at få succes på Det kgl. Teater. Fair Play har siden 1977 haft hjemsted i Holbæk og placeret sig solidt som "brugsteater" i den lokale bevidsthed, men til gengæld haft svært ved at nå til forståelse med byens vise mænd. Samme skæbne er overgået Baggårdteatret i Svendborg, på trods af, at gruppen har sit udspring i en lokal amatørteatervirksomhed, og at den f. eks. i 1981 arrangerede et stort egnsspil, Liv i fattiggården, under medvirken af et halvt hundrede amatører. I Ålborg lykkedes det derimod i 1979 Jomfru Ane Teatret med opbakning fra Teaterrådet at få lov til at spille teater i Jomfru Ane Gade, efter at det af politiske grunde havde været afskåret derfra gennem seks år, - en flov detalje på fhv. borgmester Marius Andersens generalieblad. Endelig kan nævnes, at det århusianske intimteater Svalegangen i 1970'ernes sidste halvdel har gjort en fortjenstfuld indsats for at fremkalde en ny dansk dramatik, i adskillige tilfælde via et egentligt samarbejde med forfatterne; dette har bl. a. resulteret i stykker med klar adresse til forhold i byen (f. eks. Erik Thygesens Så er der kun Stiften tilbage og Kommunen).

Nu er der naturligvis ikke uden videre sammenfald mellem dette at opbygge et egnsteaterrepertoire og i det hele taget fungere i tæt kontakt med den befolkning, som man opfatter som sin primær-

re målgruppe, - og på den anden side dette at have opnået egnsteaterstatus i henhold til teaterloven. Når egnsteaterbegrebet introduceredes i denne, var det politisk set udtryk for et ønske om at decentralisere; støtten skal ydes, hvor frugten nydes. Hvad loven foreskriver er bl. a., at staten refunderer halvdelen af kommunernes og amtskommunernes udgifter til driften af egnsteatre, der fungerer som børneteatre og opsøgende teatre. I den høje refusionsprocent skulle der ligge et incitament til udfoldelse af lokalt initiativ. Det lykkedes da også for en række teatergrupper at opnå status som egnsteatre fra bestemmelsens ikrafttrædelsestidspunkt (1.1.1980), - men bortset herfra kastede lovændringen mange grupper ud i den helt store forvirring og nødvendiggjorde, at staten måtte udstrække en frelsende hånd. Tillige blev det hurtigt pinsomt klart, at guleroden ikke altid virkede efter hensigten, med regionalt betinget forskelsbehandling til følge og med eksempler på pression og politisk chikane f. eks. i budgetforhandlingssituationer. Lokalpolitikerne følte sig ikke ubetinget forpligtet over for ånden i den statslige kulturpolitik, - og uanset partifarve var de naturligvis, med krisens konkrete manifestationer tæt inde på livet, tilbøjelige til at finde besparelser på det altid så udsatte kulturelle område.

F. eks. var Ribe kommune så uinteressert i at holde på teatergrupperne Artibus og Dueslaget, der gennem adskillige år havde haft hjemsted i byen, at de måtte drage andetsteds hen. Dueslaget opnåede egnsteaterstatus i Birkerød. Efter et par år dér stod det imidlertid klart, at finansieringen af et egnsteater var en så stor belastning for den jo ikke særlig store kommune, at den ønskede at afslutte forholdet. Man foretrak at gøre som nabokommunerne - nøjes med at drage fordel af den lovbestemmelse, ifølge hvilken staten refunderer halvdelen af kommunernes og amtskommunernes udgifter ved køb af forestillinger.

I denne situation har Dueslaget for ganske nylig skitseret en model for en egnsteaterordning, som kan fastholde intentionerne

fra 1979, der i praksis har vist sig at være "rigtige", - og som samtidig kan råde bod på den urimelighed, der består i, at støtten i reglen er knyttet til teatrets lønudgifter, mens de øvrige driftsudgifter dækkes af dets egenindtjening ved turnévirkksomhed. Forslaget går i al korthed ud på, at f. eks. fem kommuner går sammen om lønudgifterne og hver for sig indretter egnede spillesteder, - mod at teatergruppen til gengæld spiller stationært én måned om året i hver tilskudskommune og samtidig turnerer på kommunens skoler og institutioner med børneforestillinger m. v. Ordningen vil indebære en ligelig og rimelig økonomisk belastning af de implicerede primærkommuner og sikre, at teatret virkelig kan blive et egnsteater.

Der kan ikke herske tvivl om, at egnsteaterideen er et tveægget sværd. Skal realisationen af den blive til lykke for såvel teatergrupper som lokalbefolkninger, må kommunerne erkende nødvendigheden af at påtage sig de økonomiske forpligtelser på ligeligere vilkår end nu, - men samtidig uforbeholdent acceptere, at det repertoiremæssige ansvar befinder sig akkurat der, hvor teaterlovens § 14 placerer det, nemlig hos teaterkollektivet. Sker dette ikke, kan det alternative teater meget vel komme i den situation, at det må afskrive egnsteatrene eller i hvert fald nogle af dem - og se dem ende som små "institutionsteatre" på magthavernes side. Brød og skuespil kan jo nemlig, som historien viser, også bruges til undertrykkelse.

Ovenstående artikel hviler på manuskriptet til en gæsteforelæsnings, som omstændighederne afskar mig fra at holde, da jeg sidst i marts var på besøg i Amsterdam. Jeg har valgt at lade den fremtræde uden noteapparat og i stedet én gang for alle henvise til følgende arbejder om dansk gruppeteater, som jeg har offentliggjort siden IASS-konferencen i Helsingfors 1978, og som artiklen bygger på og suppleres af:

"Grundsynspunkter og hovedlinier i teoridannelsen omkring 1970'ernes danske alternative teaterformer til formidling af proletariske erfaringer". Meddelelser fra Dansklærerforeningen, 1979, s.

28-41 og 190. (Også, men uden litteraturhenvisninger, i: Johan Wrede, m. fl. (red.), 20th Century Drama in Scandinavia. Proceedings of the 12th Study Conference of the International Association for Scandinavian Studies, Helsinki, August 6-12, 1978. University of Helsinki/Department of Swedish Literature, 1979. S. 67-77.)

"Kampen mod rampen. Gruppeteater i Danmark". I: Aage Jørgensen (red.), Gruppeteater i Norden. Samleren, 1981. S. 9-142 (med bibliografi s. 281-86).

"Gruppeteatret og skolen. Om udviklingen i dansk børneteater". I: Peter Duelund & Tytti Oittinen (red.), Børn og teater i Norden. Nordisk Ministerråd, 1982. S. 97-115. (Optrykt efter: Bixen, 10. årg., nr. 4, 1981, s. 4-18.)

"Med Solvognen gennem 1970'erne". Kursiv/Meddelelser fra Dansklærerforeningen, 1982, nr. 4, s. 32-50. (Forkortet engelsk version i: The Drama Review, vol. 26, nr. 3, 1982, s. 15-28.)

"Gruppeteatret som alternativt ungdomskulturelt medium". I: Aage Jørgensen (red.), Det alternative teater i Danmark. Drama, 1983. (Under udgivelse.)

SAMENVATTING

Het alternatieve theater in Denemarken - groei, hoofdlijnen en hoogtepunten.

De kleine theaters (intimteater) brachten geen echte vernieuwing in het geïnstitutionaliseerde toneel ; hun repertoire van absurd theater was niet bestemd voor een breed volks publiek. Het straat-toneel (gadedrengeteater) daarentegen wilde dat geïnstitutionaliseerde theater grondig veranderen om het van een vage anti-autoritaire beweging tot een socialistische beweging te maken.

Dat nieuwe toneel ontstond bij Odin Teatret dat onder leiding van Eugenio Barba een Noordse tegenhanger werd van Grotowski's theaterlaboratorium. Barba richtte seminaries in, inviteerde de

vreemde groepen van Grotowski en La Mama en daaruit ontstonden de twee basishoudingen in het Deense groepstheater der jaren 1970. De groep van Christianshavn moest het vooral van de lichaamsbeweging hebben, Studentersamfundets Teater inspireerde zich meer op La Mama.

Vooraf belangrijk werd het kindertheater, waarbij de meeste groepen naar hun publiek toegingen, wat een levendig debat over sociodramatiek uitlokte. Het arbeiderstheater werd een debattheater, oorspronkelijk vanuit de sociaal-democratische leidingsstructuren gestart. Spoedig werkten scheurgroepen met allerlei experimenten.

Het actietheater staat het verst van de burgerlijke theaterstructuren. Vooraf belangrijk is de groep Solvognen (vanaf 1972) die "Nato-Hæren" brachten naar aanleiding van een ministerconferentie in 1973, Rebild-aktionen op de feestelijkheden van Rebild 4.7.1976 en Julemandshæren, dat het best geslaagd was. Andere groepen waren Christianias Aktionsteater, De glade Amatører, Eusebio (in Århus), Billedstofteatret.

Streektheater (egnsteater) begon in 1968 en werd in 1979 gesanctioneerd in de Deense theaterwetgeving, omdat lokale bindingen het theaterwerk ten goede komen. Allerlei groepen werken in Herning, Roskilde, Albertslund, Haderslev, Holbæk, Svendborg, Ålborg. Toch is de officiële erkenning niet gunstig voor iedereen: niet voor de groepen Artibus en Dueslaget bv. in Ribe. De idee van een streektheater blijkt een tweesnijdend zwaard te zijn.