



Om forsidebildet:

Teatermuseet mottok en større gave med gjenstander fra revy- og kabaretartisten Elisabeth Reiss (1902–1970) etter hennes død. Blant gjenstandene var disse to håndholdte teatermaskene. Det er usikkert hvem som har produsert dem. Kan hun ha lagd dem selv? Vi vet heller ikke i hvilken sammenheng de ble brukt. Kanskje noen av Byminneres lesere kan hjelpe oss?

Foto: Rune Aakvik

Om baksidebildet:

Applaus for Chat Noirs revy «Sånn er det blitt!», 1971.
Fra venstre: Ellen Waaler, Rolf Just Nilsen, Solfrid Heier, Leif Juster, Inger Jacobsen, Dag Frøland og Jens Book-Jenssen.

Foto: Henrik Ørsted



Byminner

Nr 3 • 2019 – Årgang 64

Utgitt av Oslo Museum i samarbeid med
Bymuseets venner.
Postboks 3068 Elisenberg
0207 Oslo
Tlf: 23 28 41 70
www.oslomuseum.no

REDAKTØR:
Kristin Margrethe Gaukstad
I REDAKSJONEN:
Gro Røde, Lars Roede, Vegard Skuseth,
Øystein Eike
FOTOBEARBEIDING:
Rune Aakvik
UTFORMING/LAYOUT:
Torunn Fossen

Der ikke annet er angitt er illustrasjonene
fra Oslo Museums egen samling og
fotograf Rune Aakvik.

INNHold

Trine Næss: Teatermuseet i Oslo – en historikk	4
Vegard Skuseth: Teatre i Oslo	12
Henrik Askjer: Peter Wang – Norges første dragqueen	20
Live Hov: Bukseroller	28
Else Martinsen: Rita Tori – Alt for dansen!	36
Marianne Monsen: Randi Monsens teatertegninger	46
Heidrun Sølva Øverby: Fra frie grupper til prosjektteater	52
Else Martinsen: Tramteateret – latter som protest	58
Deise Faria Nunes: Om aktualiteten av Nordic Black Theatre	68
Lone Lunde: Fra loft og i gjemmer, en detektivhistorie	74
Bent Kvalvik: Minneord over regissør Knut Andersen	79
Utdrag fra museets program	80
En hilsen fra Norsk Skuespillerforbund	82

FORORD

Teatermuseet i Oslo ble stiftet som Kristiania Teaterhistoriske Forening i 1922, og åpnet sin første utstilling i Rådhusgata 19 i 1939. I mange år var museet lokalisert i Gamle Rådhus på Christiania Torv, før museet i 2010 ble samlokalisert med Bymuseet i Frogner hovedgård. Teatermuseet er fra 1. januar 2006 en del av stiftelsen Oslo Museum sammen med Bymuseet, Arbeidermuseet og Interkulturelt Museum.

I anledning at det er 80 år siden den første teaterhistoriske utstillingen åpnet, er dette nummeret av Byminner viet byens teaterhistorie – og teaterliv. Gjennom ti artikler blir vi bedre kjent med noen av teatrets utøvere, ulike teaterscener, frie grupper, fenomenet «bukseroller», Teatermuseets historie og deler av Teatermuseets samling.

I februar 2020 åpner også en ny utstilling som løfter fram høydepunkter fra Teatermuseets samling. Med denne utstillingen takker vi av vår teaterfaglige rådgiver Else Martinsen, som gjennom mange år har vært Teatermuseets ansikt utad, og gitt skolelever og annet publikum innblikk i teaterets magiske verden. Vi takker Else for hennes engasjement og begeistring for teaterhistorien og ønsker henne lykke til med nye roller. God lesing – og velkommen i utstillingen!

Kristin M. Gaukstad, Redaktør

Lars Emil Hansen, Museumsdirektør

om; teatermuseet



Johan Peter Bull, formann i Kristiania teaterhistoriske Forening, regnes som Teatermuseets grunnlegger. Fra det gamle Teatermuseet i Rådhusgaten 19.

FOTO: LEIF ØRNELUND

Teatermuseet i Oslo – en historikk

Før Teatermuseet flyttet til Bymuseet på Frogner, holdt det til i byens eldste bygninger, men var flere ganger på flyttefot. Museet ble opprettet som en egen stiftelse i 1972, men forløperen Kristiania Teaterhistoriske Forening åpnet allerede en teaterhistorisk utstilling i 1939.

Teatermuseet blir til

Årene omkring 1920 var «teatermuseenes tid» i Norden: I 1919 ble teatermuseet i Bergen åpnet, i 1922 ble det gamle hoffteatret på Christiansborg i København gjort til museum, og i Sverige ble Gustav IIIs hoffteater på Drottningholm gjenoppdaget.

I 1922 kom også et initiativ i Norges hovedstad, da Kristiania Teaterhistoriske Forening ble stiftet. Det var flere fremtredende personer fra byens teaterliv som satte i gang innsamlingsarbeid med henblikk på å opprette et teatermuseum. Av stifterne var skuespillerne Sofie Reimers og Harald Stormoen, teatermaler Jens Wang og forfatter Hans Wiers-Jenssen. Formann i foreningen var Johan Peter Bull (1883–1960) som regnes som Teatermuseets grunnlegger. Han hadde gode kontakter med hensyn til innsamling: Han var i mange år sekretær – og meget mer – på Natio-

nalteatret. Broren, professor Francis Bull, var styremedlem i teatret, og faren var teaterlege både for Kristiania Theater og Nationalteatret.

I Raadmandsgaarden

Først høsten 1939 ble selve Teatermuseet i Oslo åpnet, med lokaler i Rådhusgaten 19, øverst i Kvadraturen, i den såkalte «Raadmandsgaarden». Museet fikk leie rom i den eldste delen fra 1626 som vender mot Nedre Slottsgate. Det var Oslo kommune som eide lokalet, og museet betalte den runde sum av 1 krone (!) pr. år i leie til kommunen.

Før åpningen i 1939 var samlingen blitt «luftet» i samarbeid med Universitetsbiblioteket og Gyldendal forlag i forbindelse med feiringen av 100-årsjubileene for dikterne Ibsen og Bjørnson og skuespilleren Johannes Brun.

I utgangspunktet hadde museets samling et tyngdepunkt i Christiania

Theater / Nationaltheater-tradisjonen. Familien Otto og ekteparet Fahlstrøm, som var blant stifterne av Kristiania Teaterhistoriske Forening, bidro også med materiale fra sine teatre. Dessuten foregikk det jevnlig forøkning av samlingen gjennom gaver. Som en stilltiende avtale konsentrerte teatermuseet i Bergen¹ seg om den bergenske teaterhistorien, mens materiale vedrørende hovedstadens teaterhistorie ble samlet av Kristiania Teaterhistoriske Forening. (For enkelhets skyld omtales Teatermuseet i Oslo i det følgende bare som Teatermuseet.)

Da krigen var over, ønsket Johan Peter Bull å sikre samlingen for fremtiden, og overdro den som testamentarisk gave til Norsk Skuespillerforbund som dermed overtok ansvaret for den. Men økonomien var ikke sikret, og driften var basert på mye idealisme. Medlemmer av Skuespillerforbundet fungerte som vakter/omvisere, som



Bjørn Bjørnsons skrivebord fra Nationalteatrets sjefskontor.



Til venstre, eksteriørmodell av Christiania Theater. Til høyre, Kong Oscar II's stol fra kongelosjen i Christiania Theater, og tilhørende vaskestell.

ALLE FOTO SIDE 6 OG 7 FRA DET GAMLE TEATERMUSEET I RÅDHUSGATEN 19: BJØRN FJØRTOFT

etter sigende frøs seg gjennom søndag formiddag i de sjarmerende, men kalde lokalene.

I 1956 ble Teaterhistorisk selskap opprettet som en fortsettelse av Kristiania Teaterhistoriske Forening, med hovedformål å støtte museet – ikke minst økonomisk. Men Teaterhistorisk selskap arrangerte også foredrag, og fra og med 1959 ble det dessuten utgiver av en bokserie med forskjellige teaterhistoriske temaer, kalt Teaterhistorisk selskaps skrifter. Ni titler i serien kom ut til og med 1974. I 1989, ved Teatermuseets 50-årsjubileum, tok museet initiativet til å fortsette serien, med god støtte av Teatermuseets venneforening, som overtok rollen til Teaterhistorisk selskap. Det ble fem nye titler. Den siste kom i 2011 som nr. 14 i serien: «Teatermuseets stikkord. Christianias/Oslos teaterhistorie presentert av Teatermuseet i Oslo».

I Gamle Raadhus

Trangt var det om plassen, men i stedet for at museet skulle få bedre muligheter til å presentere samlingene sine, ble det i 1968 fratatt lokalet i Rådhusgaten 19. Oslo reisetrafikkforening hadde kastet sine øyne på huset. Dermed måtte alt pakkes ned og lagres inntil videre. Lageret var i 2. etasje av Gamle Raadhus tvers over

gaten. Museet ble stillet i utsikt at det snart skulle få nye utstillingslokaler der etter oppussing. Men det trakk ut med dette. Og mens samlingene sov sin «Tornerosesøvn», som heldigvis ikke varte i 100 år, men i 12 år, besluttet Norsk Skuespillerforbund i 1972 å gjøre Teatermuseet om til stiftelse, bestående av representanter for forskjellige organisasjoner og institusjoner innen teater- og kulturliv, inklusive Skuespillerforbundet selv. For å skynde på den forventede gjenåpningen ble det i 1975 arrangert en utstilling i Oslo kommunes informasjonssenter på Rådhuset, kalt «Teatermuseet i sceneste laget».

Endelig, i 1980, ble oppussingen satt i gang, takket være midler fra Byantikvaren i Oslo. Det var flotte lokaler Teatermuseet nå fikk overta i andre og tredje etasje av Gamle Raadhus. Det viktigste var de to store salene, hvorav den ene, den såkalte «Søylesalen», hadde fungert som seremonisal for en loge innen Frimurerordenen. Tredje etasje, «loftet» fungerte inntil videre som magasin. Teatermuseet kom nå inn under den fylkeskommunale støtteordningen for offentlige museer. Det stabiliserte driften, selv om det bare ble råd til begrensede åpningstider og et nokså sparsomt personale.

Den eldste delen av huset stammer



Portrettgalleriet fra venstre, David Knudsen som Celius i «Det lykkelige valg» av Nils Kjær. Privatportrett av Laura Gundersen og Sigvard Gundersen. Kapellmester Johan Hennem og teatermaler Jens Wang. Egil Eide som Jarlen av Bothwell i «Maria Stuart i Skottland» av Bjørnstjerne Bjørnson. Privatportrett av Johan Fahlstrøm og August Oddvar. Nederst fra venstre, Hans Schröder, teatersjef på Christiania Theater. Privatportrett av Berent Schanche og Constance Bruun.



Et utvalg av kostymer, i midten det såkalte Leonore-kostymet. Nummer to fra høyre, Bjørn Bjørnsons Napoleons-kostyme.



H.M. Kong Olav V mottas av styreformann Carl Fredrik Engelstad og Teatermuseets leder Trine Næss i anledning museets 50-års jubileum, 1989.

FOTO: KOLBJØRN JOHANSEN

fra 1641, da det ble bygget som byens første rådhus. Et morsomt poeng for Teatermuseet var at i dette huset fant den første kjente offentlige teaterforestilling i byen sted i 1667, med opptreden av en omreisende skuespillertrupp. Begge lokalene som har huset Teatermuseet ligger i Christian IVs nyanlagte bydel, og befinner seg bare noen stenkast fra Bankplassen hvor Christiania Theater hadde ligget (1837–1899).

Nå begynte «gjenopplivingen» av samlingen, innledningsvis med en nyregistrering av alt, før planleggingen

av utstillingen tok til. Det var lokalene, i kombinasjon med gjenstandene selv, som bidro til å strukturere utstillingen.

Ved inngangen til museet ble publikum møtt med skiltet «Alle Billetter ere udsolgte», samt plakater og adgangstegn. Deretter ble man presentert for modeller, malerier, tegninger og fotografier av byens både tapte og eksisterende teaterbygninger. Spesielle møbler fikk danne utgangspunkt for små kabinetter: Bjørn Bjørnsons skrivebord ble «Sjefskontoret», Johan Halvorsens repetisjonsklaver ble «Musikk-kabinettet» og Johanne Dybwads

og Ragna Wettergreens sminkebord ble til «Skuespillergarderoben».

Naturlig nok ble «Søylesalen» museets egen teatersal. Der tronet permanent en meget prominent tilskuer i «Kongelosjen» i form av Kong Oscar IIs portrett, samt kronen som var plassert over hans losje i Christiania Theater, og stolen kongen satt i når han besøkte teatret. Den samme stolen ble benyttet av Kong Olav V da han var til stede ved feiringen av Teatermuseets 50-årsjubileum.

«Skuespillere» befolket teatersalen i form av skuespillerportretter og kostymer. Selvfølgelig ble Søylesalen flittig brukt til publikumsarrangementer med foredrag og opptredener, både offentlig averterte og for private grupper, og salen ble utstyrt med en plattformscene.

Hele tiden ble den permanente utstillingen supplert med spesialutstillinger i forbindelse med aktuelle teaterbegivenheter, jubileer og lignende, selv om det ofte ble trangt om plassen.

Museet brukte begrepet «teater» i bred forstand, slik at utstillinger og arrangementer også omfattet duketeater og modellteater, fjernsyns- og radioteater, revy, opera og – ikke minst – ballett. I 1993 fikk museet i gave en stor samling etter danserinnen, koreografen og pedagogen Rita

Tori,² og dette ble feiret med et arrangement hvor mange av pionerene innen norsk ballett deltok.

Teater-, skuespiller- og dramatiker-jubileer ble markert, for eksempel Holberg-jubileet i 1984, og til sommersesongen var det ofte en ekstrautstilling viet Henrik Ibsen med henblikk på turistene, for eksempel med Ibsen-scenografi.³

Det utviklet seg snart litt av en «storindustri» med barn som kom til museet og fikk kle seg ut og bruke scenen. Det ble av og til arrangert «barnedager», hvor museet stilte med egen aktivisator. Men for det meste var det skoleklasser og grupper av

barnehagebarn som kom for å bruke sminke og kostymer.

Ikke minst var kostymer noe som fanget interessen, og det ble viktig for museet å bygge opp kostymesamlingen. Da museet måtte flytte fra Rådhusgaten 19, påtok Nationaltheatret seg å oppbevare kostymene på sitt kostymelager. Men da tiden kom, var det ikke alle av museets kostymer som lot seg gjenfinne. Til gjengjeld fikk museet lov til å plukke ut mer fra Nationaltheatrets kostymelager. Da viste det seg at det der fantes kostymer som stammet helt fra Christiania Theater og Nationaltheatrets aller første år. Bakgrunnen for dette var at

da Christiania Theater opphørte og det nybygde Nationaltheatret åpnet i 1899, overtok det ikke bare de fleste skuespillerne, men også kostymene.

Et viktig mål for Teatermuseet var å supplere samlingen med kostymer også fra forskjellige andre teatre og personer og fra nyere tid. Etter hvert økte museets samlinger av kostymer og atskillig annet materiale også fra ballett og revy, og behovet både for mer utstillings- og magasinplass økte.

I 1991 var en del av loftet blitt innredet til magasin, og i 1995 kom offentlige midler til å innrede resten av det store loftet til utstillingslokale. I denne tredje etasjen ble det etablert



Dukketeaterutstilling i Søylesalen, kuratert av vikarierende daglig leder Lucie Lovén, 1987.

FOTO: ELSE MARTINSEN



Teatermuseets midlertidige lokaler i Rådhusgaten 19, 1997, etter brannen i Gamle Raadhus, 1996.

FOTO: ELSE MARTINSEN



Publikum i Søylesalen, Gamle Raadhus, ved gjenåpning 13. juni 1998.



Møte i Teatermuseets venneforening, 1992. Per Aabel intervjujes av Teatermuseets styreformann, Arne Christiansen.



Omvisning i Teatermuseet ved Trine Næss for Kunstnerforeningen etter gjenåpningen i Gamle Raadhus. Trine Næss var leder for Teatermuseet 1981–2000.

Utstilling ved fagkonsulent Else Martinsen. «Gult og blått i norsk revy og ballett», 2005. I anledning av 100 års markering av unionsoppløsningen fra Sverige.

ALLE FOTO: ELSE MARTINSEN



egne avdelinger for ballett og revy. Dessuten ble det der bedre plass til skiftende spesialutstillinger.

Brannen – tilbake til Raadmandsgaarden

Gleden over den store nyvinningen ble kortvarig. Natten til 5.mai 1996 oppsto det brann i restauranten i første etasje. Deler av museets lokaler ble ødelagt, men heldigvis var det lite av samlingene som definitivt gikk tapt. Det meste måtte flyttes ut og behandles for røyk- og sotskader.

Men Teatermuseet slapp å være stengt lenge. Det fikk midlertidig flytte tilbake over gaten igjen, til Rådhusgaten 19, denne gangen til den delen som vender mot Rådhusgaten, som er fra 1640-årene. Igjen var det et vakkert og sjarmerende lokale, hvor en ny, riktignok redusert, utstilling ble presentert. Også i Rådhusgaten 19 fortsatte publikumsarrangementene, men med mindre kapasitet.

Gjenåpning i Gamle Raadhus

Lokalene var fint pusset opp etter brannskadene da Teatermuseet kunne gjenåpne enda en gang i Gamle Raadhus i mai 1998. Nå ble den faste utstillingen delvis omstrukturert, med bl.a. skjærmer, parvis oppstilt etter hverandre for å etterligne det gamle

kulisseteatrets sidekulisser. Som et nytt aktivum fikk museet egen inngang mot Christiania Torv, samt heis for funksjonshemmede, innviet av Per Aabel ved gjenåpningen.

Nå kunne museet presentere spesialutstillinger i de nyoppussete lokalene som 40-årsjubileet til Den Norske Operas ballett våren 1999 og Nationaltheatrets 100-årsjubileum om høsten.

Som et ledd i Nationaltheatrets jubileum ble det i tillegg spilt profesjonelt teater i museet: Det var Per Bronkens dramatisering av Bjørn Bjørnsens selvbiografi «Det gamle Teater», som skildret hans liv som skuespiller og instruktør ved Christiania Theater i egenskap av fornyer av spill og regi ved dette teatret. Forestillingen fikk tittelen «Spill levende».

Mange andre arrangementer og spesialutstillinger fant sted i «Søylesalen» de neste år, både gjøgleri og sirkus, dukketeater, radioteater og ballett. Bl.a. inntok Ludvig Holberg igjen museet, ved innlån av de åtte store maleriene av teatermaler Wilhelm Krogh som forestiller scener fra Holberg-komedier, og som ble malt til Centralteatret i 1903.

Til Frogner

I 2006 ble Teatermuseet konsolidert med Bymuseet og Interkulturelt

museum til den nye stiftelsen Oslo Museum. I 2011 flyttet Teatermuseet til Bymuseet, og et nytt kapittel i Teatermuseets historie begynte.

Trine Næss var i mange år ansvarlig for Teaterhistorisk samling ved Universitetsbiblioteket/Nasjonalbiblioteket. Samtidig, fra 1981 ved gjenåpningen i Gamle Raadhus, også leder for Teatermuseet i Oslo, inntil år 2000. Har skrevet bøkene «Mellomkrigstidens teater i den norske hovedstaden» (1994) og «Christiania Theater forteller sin historie 1877–1899» (2005), samt en rekke artikler om teater. Har også skrevet/redigert flere av publikasjonene i serien «Teaterhistorisk selskaps skrifter».

Mer historikk om Teatermuseet og tilknytningen til byens teaterhistorie finnes i:

- «Teatermuseet» (katalog) av Trine Næss (Oslo 1985)
- «Teatermuseets stikkord. Christianias/Oslos teaterhistorie presentert av Teatermuseet i Oslo» av Trine Næss. Teaterhistorisk selskaps skrifter nr. 14 (Oslo 2011)

Noter:

- ¹ Teatermuseet i Bergen ble etablert i 1919 og oppløst i 1998. Museets samlinger ble da overført til Universitetet i Bergens kulturhistoriske samlinger.
- ² Se egne artikler i dette nummer om Rita Tori og om denne delsamlingen.
- ³ Oversikt over temaustillinger og arrangementer finnes i «Teatermuseets stikkord», s. 11–35.

Teatre i Oslo

I denne fotokavalkaden tegnes et grovt riss av bakgrunnen for dagens institusjonsteaterlandskap i Oslo.

Christiania Theater

Bildet av Christiania Theaters ensemble samlet på scenen for siste gang representerer et tidsskille i hovedstadens teaterliv.

Etter at dette bildet ble tatt gikk de fleste av teatrets kunstnere i et symboltungt tog opp til det nybygde Nationalteatret og inntok dette – der det etter mye om og men hadde lagt seg fint til rette midt mellom Slottet, Stortinget og Universitetet.

Da hadde Christiania Theater ved Bankplassen vært byens og landets sentrale teater siden 1837, og gjennomgått transformasjonen fra å være et dansk teater til et norsk og nasjonalt teater. Disse to begrepene var helt sentrale i tiårene før unionsoppløsningen. Oslos to nasjonale teatre bærer den dag i dag navn som avspeiler dette: Nationalteatret og Det Norske Teatret. I tillegg til disse har vi «byens

Teaterbygningen ved Bankplassen like før den ble revet.

UKJENT FOTOGRAF



Christiania Theaters personale samlet på scenen for siste gang i 1899.

FOTO: J.C.F. HILFLING-RASMUSSEN

eget teater», som det gjerne kaller seg, Oslo Nye Teater. Dette er de tre tunge teaterinstitusjonene i Oslo, sammen

med Den norske Opera & Ballett, landets hovedscene for musikkteater og dansekunst.



Nationaltheatret i Studenterlunden. Konsert i Musikkpaviljongen, 1906.

FOTO: ANDERS B. WILSE

Nationaltheatret

Etter mye motstand, særlig fra Universitetet, ble det i 1888 gitt klarsignal for å bygge Nationaltheatret i Studenterlunden. Dramatikerne Henrik Ibsen og Bjørnstjerne Bjørnson hadde vunnet internasjonal anerkjennelse, og de fikk sammen med Ludvig Hol-

berg sine navn på fasaden – samt statuer i parken rundt.

Henrik Bull tegnet det monumentale bygget, som åpnet under Bjørn Bjørnsons ledelse i 1899. Med dette ble det som ofte omtales som «gullalderen» i norsk scenekunst innledet i norsk teaters storstue. Senere er virk-

Nationaltheatrets skuespillerfoajé med portretter av gullalderens store navn, ca. 1995.

FOTO: SVERRE BERGLI



somheten utvidet med Amfiscenen på loftet fra 1963, en egen filial i kulturslottet Soria Moria på Torshov åpnet i 1977 og den tidligere Malersalen er tatt i bruk til forestillinger siden 1983. Det spilles også sporadisk teater på bakscenen.



Eldorado i Torggata fotografert noen år før Fahlstrøms Theater inntok lokalene, 1892.

FOTO: OLAF VÆRING

Kortvarige, men viktige tiltak

Byens aller første offentlige teater var Det Strømborgske Teater, som lå på hjørnet av Akersgata og Teatergata, som har navn etter dette teatret som det ikke lenger finnes spor av. Her åpnet den svenske teatermannen Johan Peter Strømberg både teaterskole og norskspråklig teater i hhv. 1825 og 1827. Tiltaket varte svært kort, og danske krefter overtok allerede i 1828. Etableringen av teatret regnes likevel som opptakten til Christiania Theater. I 1835 ble bygningen ødelagt av brann.

Som et tiltak i kampen for et norskere repertoar og scenespråk eksisterte også Christiania Norske Theater i Møllergata 1 i årene 1852–1863. Et nytt forsøk ble gjort samme sted i 1870–72, denne gangen ledet av Bjørnstjerne Bjørnson.

Skuespillerekteparet Alma og Johan Fahlstrøm drev sitt private institusjonsteater i Centralteatret fra 1897 og i årene 1903–11 i Eldorado i Torggata.

Studioteatret ble etablert av en gruppe yngre skuespillere og instruk-

Det forlengst glemte teaterlokalet Søilen i Keysers gate 1, 2009.

FOTO: RUNE AAKVIK



tører i 1945. Konstantin Stanislavskis teaterteorier dannet grunnlag for deres ønske om å tilføre teaterkunsten nye impulser. Gruppen bestod av flere av sin generasjons fremste navn. De holdt det gående til 1951, først i Søilen Teater i Keysers gate 1 og deretter i Carl Johan Teatret i Karl Johans gate 39.

Det Norske Teatret

Ideen om et teater for nynorsk og dialekter var en direkte fortsettelse av Ivar Aasens målreisingsarbeid. Ifølge vedtektene fra 1913 skal teatret «... syna fram skodespel på norskt mål i bygd og by» – og være sentralt plassert i en hovedstad tradisjonelt preget av embedsmannskultur og den dansk-norske språktradisjonen.

Inspirert av folketeatertanken har teatret forvaltet den nynorske litteraturen og dramatikken og spilt verdensdramatikk i de beste norske gjendiktninger for et bredt publikum. Og ikke minst har det markert seg som musicalteater. Etter oppstarten i Bøndernes Hus, holdt det til i leide lokaler helt til det i 1985 kunne innta sitt eget hus i Kristian IVs gate.



Det Norske Teatret i Kristian IVs gate, 2009.

FOTO: RUNE AARVIK



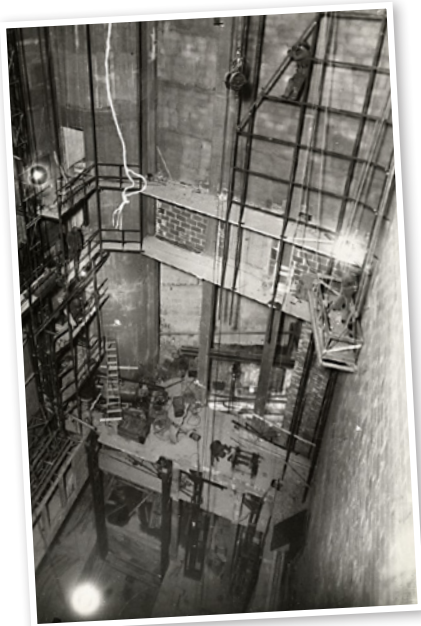
Fra en prøve på musikalen West Side Story på Det Norske Teatrets scene i Stortingsgata 16, 1965.

FOTO: RIGMOR DAHL DELPHIN

Oslo Nye Teater

Teatret ble til i 1959, da Det Nye Teater og Folketeatret slo seg sammen. I dag er teatret kommunalt og spiller på tre scener: i det gamle «Nye» i Rosenkrantz gate, på Centralteatret og i Trikkestallen på Torshov. Repertoaret er bredt, med komedier og musikaler, samfunnsengasjerte stykker – og ofte med en klar osloprofil.

Det Nye Teater ble etablert i 1918 etter initiativ fra norske forfattere. Hovedformålet var å bli en scene for ny norsk dramatikk. Teaterbygningen i Rosenkrantz gate 10 åpnet i 1929. I 30 år markerte teatret seg med oppførelser av betydelig dramatikk og med sentrale scenekunstnere i sin midte.



Det Nye Teater i Rosenkrantz gate 10 ved åpningen i februar 1929.

UKJENT FOTOGRAF

Heise- eller elevatorscenen i tre etasjer, ant. 1929.

UKJENT FOTOGRAF



Folketeaterbygningens fasade mot Youngstorget, 1952.

FOTO: LEIF ØRNELUND



Fullsatt sal i Folketeatret, 1952. Noen år senere ble dette Den Norske Opera.

FOTO: LEIF ØRNELUND

Folketeateret

Folketeatret sprang ut av arbeiderbevegelsen. Ideen var å spille relevant kvalitetsteater som motvekt til det som ble ansett som borgerlig teater. Folketeaterselskapet ble etablert i

1921. Først i 1952 kunne teatret presentere sin åpningsforestilling i det ruvende bygget på Youngstorget, som av økonomiske grunner først måtte leies ut til kino i noen år. Da var ikke behovet for et eget teater for

arbeiderklassen så aktuelt lenger, og teatret fikk en kort levetid – men markerte seg med høy kvalitet på sine produksjoner.

Centralteatret

Centralteatret i Akersgata 38 bærer sitt navn med rette, for dette stedet står svært sentralt i norsk teaterhistorie. Her, i Gevæxthuset i Grændsehaven, spilte Det dramatiske Selskab i Christiania privat amatørteater helt fra 1780. Blant aktørene var Frogner hovedgårds eier, Bernt Anker. I 1802 ble den nye bygningen Dramatiken

reist. Her ble det drevet teater, holdt konserter og til slutt ble det brukt som foreningslokale. Da Dramatiken ble revet i 1887 ble en sal fra 1826 stående og innlemmet i den nye bygningen fra 1890. Den huset først ølhallen Alhambra, inntil ekteparet Fahlstrøm etablerte sitt teater i lokalene i 1897. Fra 1902 drev Harald Otto Centralteatret. Familien Otto holdt det gående

i tre generasjoner – bare avbrutt av utleie til Det Norske Teatret i årene 1931–34 – inntil 1959. Deretter hadde Nationaltheatret sin bispene her i noen år, inntil NRK fra 1963 tok lokalet i bruk som fjernsynsstudio. Siden 1971 har Centralteatret vært bispene for Oslo Nye Teater.



Centralteatrets skuespillere i den gamle salen fra Dramatiken, ca. 1910. Den ble og blir fortsatt brukt som skuespillergarderobe og -foajé.

FOTO: RUDE & HILFLING



Centralteatrets fasade før ombyggingen. Fra Det Norske Teatrets periode i lokalene, 1933.

UKJENT FOTOGRAF



Edith Roger og Rolf Daleng i balletten «Medea» på scenen på Youngstorget, 1959.

FOTO: LEIF ØRNELUND



Operaen fotografert fra Havneleret, 2009.

FOTO: RUNE AAKVIK

Den Norske Opera & Ballett

Da Folketeatret ble avviklet rykket Den Norske Opera inn i lokalene. Operaen ble stiftet som et aksjeselskap av Staten, Oslo kommune og Norsk Operafond i 1957. I februar 1959 ble den første forestillingen spilt på scenen på Youngstorget. Operaens første sjef ble Kirsten Flagstad –

Norges store, internasjonale operastjerne. Både Nationaltheatret og Centralteatret hadde tidligere hatt opera på repertoaret, men Norge hadde savnet en fast institusjon med dette som hovedoppgave.

I 1983 overtok Staten det fulle økonomiske ansvar for operaen, og da den omsider fikk sitt eget bygg i

Bjørvika i 2008 ble navnet endret til Den Norske Opera & Ballett. Det markerte at ballett ble sidestilt med opera som kunstform.

Vegard Skuseth har vært fotoarkivar ved Bymuseet siden 1996.

Skuespiller Peter Munch Wang (1792–1842): Norges første profesjonelle dragqueen

Christiania Offentlige Theater, Norges første profesjonelle teater, ble etablert i 1827 av svensken Johan Peter Strömberg, og var forløperen til Christiania Theater, senere Nationaltheatret. En av de første skuespillerne ved teateret, Peter Munch Wang, var å se i flere kvinneroller det første året teateret var i drift. Wang hadde tidligere måttet forlate studiene ved universitetet i Christiania etter anklager om seksuelle tilnærmelser overfor en medstudent, og venner og bekjente hevdet at han hadde en hang til typiske kvinneoppgaver. Hva Wang selv tenkte og følte rundt sin egen kjønnsidentitet og seksualitet mangler jeg kildegrunnlag for å si noe om. I denne artikkelen vil jeg heller gå gjennom livshistorien hans og gi et innblikk i hvordan han ble oppfattet og behandlet i samtiden.

Peter Wang var født i Land i 1792 som eldste sønn av presten Marcus Frederik Wang og Jacobine «Johanne» Munch – Edvard Munchs grandtante.¹ Farens prestekall førte familien til Trysil i 1798, før de slo seg ned i Vågå i 1803. For å få en ordentlig skolegang måtte Peter Wang reise inn til katedralskolen i Christiania. Her stiftet han vennskap med Conrad Nicolai Schwach, som i sine memoarer fra 1848 beskrev Wang som «et ypperlig begavet Menneske». Han «[...] tegnede sig paa Skolen til at blive et Lys. Men dessverre blev det ikke saa».²

Studietiden

Ved universitetet oppnådde Peter

Wang gode resultater både på førsteeksamen (Examen artium) i 1813 og anneneksamen (Examen philosophicum) i 1816.³ Han var også godt likt blant medstudentene, og han var med i den innerste kretsen som dannet Det Norske Studentersamfund i 1813. Han regnes ofte som Studentersamfundets første formann, men foreningen var nokså uformelt organisert de første årene, og det er vanskelig å få klarhet i hvem som egentlig ledet den. I Studentersamfundets jubileumsbøker er han ført opp som formann nummer to, for første kvartal i 1814.⁴ Dette beror trolig på en misforståelse. Conrad Schwachs memoarer, som ble funnet på et antikvariat i 1963 og ikke

var kjent for forfatterne av Studentersamfundets jubileumsbok utgitt samme år, forteller at Wang fungerte som kasserer – «anden Directeur». Schwach, som hadde påbegynt studiene i København, ble valgt til «første Directeur» (formann) da han returnerte til Christiania i januar 1814. Wang fortsatte som kasserer, med ansvar for «Oeconomien og Beværtningsvæsenet», noe han med sin «tilbøielighed til Fruentimmersysler» ble ansett som godt skikket til.⁵

Schwach var ikke den eneste som satte pris på Wangs evner til å varte opp. Teologistudenten John Aas beskriver hvordan Wangs teservering ble et viktig samlingspunkt for ka-

meratgjengen i Studentersamfundet: «Jeg troer de Fleste ansaae det for et lykkeligt Tilfælde og fandt sig vel tilfreds med, at Student Peter Wang, der besat en særegen Lyst og Gave til at gjøre Indkjøb, skjenke The og sørge for den hele ydre Tilstelning, paatog sig at bringe det Fornødne istand og at faa Opvartningen til at gaae». ⁶ De som etterfulgte Wang som kasserere var mindre tilfreds med oppgavene som fulgte med vervet – det å skjenke te og varte opp var en «Qvindesyssel», hevdet et av medlemmene i 1818. I 1820-årene måtte det «slappende Thevand» vike for punsj, brennevin og selskapeligheter. ⁷ De første årene var Studentersamfundet i større grad en seriøs klubb for vitenskap, kunst og litteratur som skulle fremme dannelse blant det selvstendige Norges fremtidige embetsmenn. Det ble ikke undervist i estetiske fag ved universitetet, og av den grunn hevdet John Aas i 1815 at diktdeklamasjon, korsang og musikk måtte være blant foreningens viktigste aktiviteter. ⁸

Peter Wang viste i likhet med så mange andre i slekten Munch tidlig interesse for kunstnerisk virksomhet. I Conrad Schwachs stambok – en slags gjestebok for venner og bekjente – skrev Wang følgende dikt, datert 14. september 1812:

*Barndoms Fryd flyer bort som lette Vind,
Rosen visner brat paa favre Kind;
Dog naar Ungdoms Krands ei meer er grøn
Straaler Vendskabs-Stjerne evig skjøn.* ⁹

Schwach og Wang ble i studietiden involvert i den den private musikk- og teaterscenen i Christiana. På grunn av sine fiolinferdigheter ble Schwach



Silhuett av Peter Wang, etter faksimile av originalen i Arild Stubhaug (2002): «Helt skal jeg ikke dø».



Et kyss mellom en voksen mann og en ungdom avbildet på attisk rødfigurvase fra ca. 480 f. kr. I pederastiske forhold ble den eldre part betegnet som «erastes» (elsker), den yngre som «eromenos» (elsket).

WIKIMEDIA COMMONS

tatt opp i det Musikalske Lyceum – Christiania-elitens private musikkforening, som ofte fremførte musikalske dramastykker i samarbeid med Det Dramatiske Selskab.¹⁰ Våren 1816 deltok Wang i en av Lyceets forestillinger, med Claus Pavels som tilskuer. Den kjente dagbokforfatteren lot seg imponere av Wangs skuespillerferdigheter: «Student Vang debuterede som Bertrand, og røbede Anlæg til at kunne blive en god Skuespiller».¹¹ Skuespill var imidlertid ikke noe å leve av. Wang måtte ta sikte på å avlegge embetseksamen, men det ble ikke slik.

Den «græske Pederasti»

Conrad Schwachs memoarer er den eneste kilden vi har til hendelsen som forhindret Peter Wang fra å avlegge embetseksamen og avslutte studiene. Wang var en av studentene som bodde i Universitetets studentboliger på Grønland. Her skal han ifølge Schwach ha gjort et «Forsøg paa den græske Pederasti i kjødelig betydning» overfor en romkamerat. Pederasti var opprinnelig en betegnelse på homoseksuelle forhold mellom menn og unge gutter i antikkens Hellas. Fra 1700-tallet ble ordet ofte brukt for å betegne seksuell aktivitet mellom menn – en utvikling som har blitt knyttet til en endring i holdningene til homoseksualitet. «Sodomi» var tidligere betraktet som en synd nesten hvem som helst kunne begå. Nå ble mannlige «sodomitter» eller «pederaster» i økende grad oppfattet som en egen gruppe mennesker, som gjerne var feminine og holdt seg til partnere av samme kjønn. Det utviklet seg homoseksuelle subkulturer i flere europeiske byer, eksempelvis i London, der såkalte «Molly houses» fungerte som møtesteder eller undergrunnsbordeller for homofile.¹²

I Christian Vs norske lov av 1687 fantes det ikke noe eksplisitt forbud mot sex mellom personer av samme

kjønn, men det var omfattet av vage bestemmelser som paragraf 15 i straffelovens kapittel 13: «Omgængelse, som er imod Naturen, straffis med Baal og Brand».¹³ Det finnes dog ingen kjente tilfeller av at noen ble dømt til døden for å ha hatt sex med noen av samme kjønn.¹⁴ I perioden frem til straffeloven i 1842 kjenner vi kun til ett tilfelle av at slike saker ble straffeforfulgt: Aron Åsulfen i Kragerø ble i 1693 dømt til piskeslag, brennemerking og forvisning fra byen etter blant annet å ha tilstått å ha utført oralsex på menn som ikke ønsket det.¹⁵ Homoseksualitet var en «synd som icke burde nefnes», og selv i saker vi i dag ville omtalt som voldtektssaker ville myndighetene unngå den oppmerksomheten som fulgte med offentlige henrettelser. Offentlig straffeforfølgelse skulle unngås, og «misgjeringene» skulle heller motarbeides gjennom kirketukten – gjennom diskrete formaninger fra presten og trusler om straff og utestengelse fra kirken.¹⁶ Tilsvarende var tilfelle i Danmark: Fra studietiden i København kunne Conrad Schwach fortelle om at det hadde dannet seg en «Klub af Pæderaster» i Østergate, bestående av «Mænd paa Samfundets Høider, der betalte smukke unge Mandfolk for at lade sig bruge [...] Da sagen opda-

gedes, blev Klubben adsplittet men Historien neddyssset».¹⁷

Den systematiske fortielsen gjør det vanskelig å si noe om hva som egentlig skjedde med Peter Wang etter 1816. Han ble aldri formelt utvist fra universitetet, og etter en rask kikk i Det Akademiske Collegiums saksarkiv er resultatene i studentmatrikkelen fortsatt det siste sporet jeg har etter ham fra denne tiden. Høsten 1816 mottok imidlertid kollegiet et brev fra en gruppe studenter angående et «Rygte om en Uorden begangen i Studenternes Navn paa en Dansebød». Mistanken rettet seg naturlig mot universitetets studentboliger på Grønland, og studentene som hadde vært til stede den kvelden signerte brevet med en lovnad om å forebygge bråk i fremtiden.¹⁸ «Regentsen», som var oppkalt etter studentboligen ved Universitetet i København, ble startet opp i 1814 ved at syv trengende studenter fikk bo gratis i universitetets gård i Grønland 3. I 1815 ble tilbudet utvidet med 10 plasser i Grønland 6. Her bodde studentene på kollegiets nåde, og man kan tenke seg hvor alvorlig det ville være om det kom ut rykter om at den huset pederaster.

Høsten 1817 mottok ledelsen ved universitetet et nytt brev fra studentene på Regentsen: «Vi ønske og haabe

at vor hidtil udviste Opførsel har fundet det respective Collegiums Bifald, hvorved vi maatte findes værdige til den mod os beviste Godhed og Om-sorg, og ansøge nu herved ærbødigst om i tilkommende Aar fremdeles at maatte beholde den Understøttelse, vi hidtil have havt».¹⁹ 16 av de 17 studentene på Regentsen hadde signert brevet, og Wang var ikke en av dem. Det kan derfor tenkes at Wang nylig var kastet ut, og at de gjenværende studentene nå tryglet om å ikke lide samme skjebne.

Økonomiske vanskeligheter

Det Schwach beskriver av Peter Wangs liv etter 1816 er lite pålitelig og uten noen klar kronologi. Han hevder at Wang måtte reise hjem til moren i Vågå, men at han etter en tid kom tilbake til Christiania med «Understøttelse af Morbroderen Johan Storm Munch, dengang Stiftsprovst i Christiania» for å lese til juridisk embetseksamensamen.²⁰ Han skal så ha reist tilbake til Vågå etter at onkelen sluttet å støtte ham økonomisk. Johan Storm Munch var imidlertid aldri stiftsprost i Christiania, men han var prest i Aker og ved Akershus festning inntil han i 1823 ble utnevnt til biskop i Kristiansand.

Noe som ikke kommer frem i Schwachs memoarer er hvilke økono-

miske vanskeligheter familien Wang havnet i etter at faren døde i 1814, i en alder av 53 år. Det uventede dødsfallet kom på et tidspunkt da økonomien var utarmet etter napoleonskrigene. På toppen av det hele nektet Bygsleren Knud Jacobsen på enkesetet Øvre Dale å overlate gården til Johanne Wang, og hun og Peters ni søsken måtte bli boende på prestegården. Først i 1819 avgjorde høyesterett at Knud Jacobsen skulle forlate Øvre Dale mot at enkefru Wang betalte tilbake bygselspengene.²¹ Hvis Peter Wang mistet retten til fri bolig kunne han altså ikke forvente noen penge-støtte fra moren.

Noen år senere havnet Johanne Wang i en bitter arvestrid. Moren hennes, Christine Storm Munch, flyttet med henne til Øvre Dale i 1818 og bodde der til hun døde i 1825. Ved skifteforretningen på Dale 21. januar, opptrådte «Student Peter Wang» som verge for sin ugifte tante Gidsken.²² De andre som møtte opp var Johanne Wang og to av brødrene hennes som var bosatt i Vågå. Det ser altså ut til at Peter på dette tidspunktet bodde med moren i Vågå. Johanne og søsknene kom ikke til enighet om hva som skulle regnes med i fellesboet, og hun forlot Vågå i protest og bosatte seg med søsteren Gidsken i Christiania.²³

Da det endelige arveoppgjøret fant sted i 1826 var verken hun eller sønnen til stede – Peter hadde trolig blitt med henne til Christiania.

«Halvdelen Kvinde»

Ti år etter at Peter Wang forlot studiene ved Universitetet i Christiania finner vi ham som skuespiller ved Strömbergs teater. 17. mai 1827 hadde han rollen som en norsk bonde i Henrik Bjerregaards stykke «Folkefesten 17de mai» – en forestilling mottatt med «stormende jubel». ²⁴ Tonen var en annen da Wang og Hybert Løscho spilte norske bønder i Strömbergs stykke «Fredsfesten» den 4. november – på kongen og unionens grunnlovsdag. Skuespillerne ble møtt av en pipekonserter. Henrik Wergeland, som var en av uromakerne, beskrev Wang og Løscho som «skjævbenede Caricaturer». ²⁵ Dette «teaterslaget» fikk stor oppmerksomhet i både norsk og svensk presse, og det ble etterforsket som et angrep på Sverige og unionen. ²⁶

Peter Wangs spesialitet, å spille kvinneroller, skapte ingen skandale, men enkelte reagerte naturligvis med skepsis. En anmeldelse av lystspillet «Ægtemændene som Ungkarle» (*Les maris garçons*), oppført for første gang 8. november 1827, ga en blandet karakteristikk av Wangs opptreden:

Karikatur av den franske diplomaten og spionen Chevalier d'Eon (1728–1810). Fra 1777 kledde og identifiserte D'Eon seg som kvinne.

WIKIMEDIA COMMONS



«Hr. Wang var, som Gjæstgiverkone, naturligvis, noget unaturlig, men han var sikker i sin Rolle, og at hans Organ [stemme] ikke passede for Rollen kan man ikke laste ham for. Ønskeligt var det, at saadanne Forvexlinger kunde

undgaaes». ²⁷ Andre anmeldere var mindre forbeholdende. Han fikk særlig ros for en rolle i lystspillet Figaros bryllup: «[...]især udførte Hr. Wang Marcelinas Rolle med Lethed og Præcision, og efter Indsenderens Mening

fortjente han mere Applaus end han erholdt».²⁸

Helt siden den vestlige scenekunsten ble til i det gamle Hellas var det vanlig at kvinneroller ble spilt av menn, ettersom kvinner ikke hadde adgang til å opptre. Fra 1600-tallet av økte aksepten for kvinnelige skuespillere, og «drag» gikk fra å være en nødvendighet til å bli et humoristisk virkemiddel. Teaterhistorikeren Tharald Høyerup Blanch hevdet at det var mangel på kvinnelige skuespillere som fikk Wang til å spille kvinneroller, men antyder samtidig at han gjorde det for underholdningens skyld: «Da Damepersonalet var faatalligt, optraadte en av Herrene ved navn Wang – og ikke uden Held – i komiske Dameroller».²⁹ Blanch trykket også opp en vise fra 1828, der hvert av versene beskrev skuespillerne ved Strömbergs teater. I det siste verset tegner visen et bilde av en frimodig, men belastet «dragqueen»:

*Halvdelen Qvinde, Halvdelen Mand,
Vi nu til Slutning skuer.*

*Vadsket med Sminke, ikke med Vand
Skroget med Kantring truer.*

[2x]Thi Wang studerer saa det gaaer rundt».³⁰

Økonomisk sett var livet som skuespiller alt annet enn enkelt. Verset over antyder at Wang var avhengig av

støtte fra familien, og at han brukte studiene som påskudd til å oppholde seg i Christiania. Familien kan ha innsett at Wang brukte tiden på annet enn å studere og kuttet støtten, slik at han så seg nødt til å flytte tilbake til Vågå. Det at Wang sluttet ved teateret våren 1828 har også en annen forklaring: Strömbergs store gjeld og omstridte lederskap gjorde at han sommeren 1828 så seg nødt til å si opp de fleste av skuespillerne og leie ut lokalet til et dansk teaterselskap. Snart ble han også presset ut av styret, og på høsten startet teateret opp igjen under dansk ledelse og hovedsakelig danske skuespillere.³¹ Wang var da ute av bildet.³²

Buksekokken

Da Strömbergs teater ble lagt ned reiste Peter Wang antakelig tilbake til Vågå, der han ifølge Conrad Schwach livnærte seg ved typisk kvinnearbeid:

*Men ligesom han allerede paa skolen
havde en besynderlig Lyst til kvindeligt
Haandarbeide, og ofte syede sit eget Linned
og hjalp sine kvindelige Bekjendte med
Madlavning, saaledes havde han i Gudbrandsdalen ernæret sig deels ved at lære
Børn at læse, deels ved at sye og deels ved
at agere Kok og Kjøgemester ved Brylluper
og Gravøl hos Bøndene».³³*

Kokkekunsten hadde Wang sannsynligvis lært fra mormoren Christine Munch, som hadde blitt viden kjent for sine kunnskaper om matlaging da hun var prestefrue i Land. Siden oppveksten i Vågå hadde hun skrevet på en kokebok som i dag er bevart i arkivet fra Vågå prestekontor.³⁴ Boken ble ikke med i boet ved Christines død, og Johanne Wang kan ha latt den være igjen på Dale da hun reiste til Christiania i 1825.³⁵ Deler av boken er skrevet i en delvis latinsk håndskrift som minner om Peter Wangs signatur på studentenes søknad om å få avlegge anneneksamen i 1816.³⁶ Da han returnerte til Vågå kan han med andre ord ha videreført bestemorens arbeid. Moren ble boende i Christiania, men hun beholdt Øvre Dale, og vi vet med sikkerhet at det var der Peter Wang bodde de siste årene av livet.³⁷

At en mann skulle bestyre en husholdning og arbeide som kokk vakte oppsikt i Gudbrandsdalen på denne tiden, og det er liten tvil om at Wangs bevertning ved brylluper og begravelser skapte folkesnakk. Det finnes forskjellige sagn fra området om den såkalte «brokkokken» (buksekokken), som minner svært om Peter Wang: «I Kvam skulle det ein gong bu ein kropp som dei Kalla Brok-kokken. Namnet hadde han fått av di han



Begynnelsen av registeret i Christine Munchs kokebok. SAH, Vågå prestekontor, 1750–1850, s. 198-upag.

likte best å gjera kvinnfolkarbeid». ³⁸ Brokkokken skulle ha sett igjen moren sin lenge etter at hun var død. I annet sagn om «brokkokken», fortalt av Anton Rasset fra Otta (d. 1989), var brokkokken opprinnelig fra Kvam og gift med en jente som het Marit. ³⁹ Denne varianten er trolig basert på avløseren Mattias Brendeløkken (f. 1869) på Jostugu i Sør-Fron, som skal ha blitt kalt «brokkokken» fordi han føret griser. ⁴⁰ Vi skal ikke se bort ifra at uttrykket «brokkokken» opprinnelig stammer fra Peter Wang, eller i

hvert fall at sagnene delvis er basert på ham.

Frihet i fortielsen?

Selv om Peter Wang en kort periode fikk utfolde seg fritt på scenen i Christiania og i mange år trosset kjønnsrollene som kokk i Vågå, kan historien om livet hans best beskrives som en tragedie. Da han besøkte Conrad Schwach i Trondheim i 1839 var han nedbrutt og alkoholisert: «[...] jeg kan kun med Sorg tænke paa hans daværende Forfatning. Han laa et Par

Nætter paa en Sofa i mit Huus, men havde Finkelflasken hemmelig med sig i Sengen og drak sig om Natten sprøitefuld, stod i denne Tilstand op, ravede om i det mørke Værelse og sønderslog hvad han stødte paa». ⁴¹ Tre år senere døde han i Vågå, 49 år gammel, og ble ført inn i kirkeboken som «Student Peter Munch Vang». ⁴² I stedet for å bli embetsmann eller professor, titulerte Wang seg som student livet ut. Om det var noen sammenheng mellom Wangs alkoholmisbruk og motgangen han møtte gjennom livet er ikke godt å vite – Schwach la skylden på drikkevarene Wang hadde tilgjengelig ved bryllupene og gravølene han arrangerte. Uansett er det ikke tvil om at fortielsen ga ham en viss frihet. I 1827 var det knapt noen som hadde innsigelser mot at han sørget for at Norges første profesjonelle teater også ble skueplass for landets første profesjonelle dragqueen.

Henrik Askjer har master i historie fra Universitetet i Oslo. Denne artikkelen og et pågående arbeid om Christiania Bade- og Vaskeanstalt, sistnevnte støttet av Strangers kulturfond, springer ut ifra arbeidet med en biografi om forretningsmannen Thorvald Meyer (John Peter Collett og Henrik Askjer 2019).

Litteratur:

- Bjerregaard, H. A. (1827). *Folkefesten den 17de Mai*. Christiania: Paa H.T. Winthers Forlag og trykt i hans Bogtrykkerie af J. Krohn.
- Blanc, T. H. (1899). *Christiania theaters historie: 1827–1877*. Christiania: Cappelen.
- Bø, S. & Kjøk, J. (2008). *Lekamslyst: om erotikk i norsk folkediktning: I*. Oslo: Novus.
- Elden, J. (1963). *Det Norske studentersamfund gjennom 150 år: 1813–2. oktober–1963*. Oslo: Aschehoug.
- Grimstad, E. (1953). *Etter gamalt: folkeminne frå Gudbrandsdalen III*. Oslo: Norli.
- Grøndahl, C. A. & Gundersen, H. (1828). *Undersøgelses-Commissionens Forhandlinger i Anledning det Forefaldne i Christiania offentlige Skuespilhuus den 4de November 1827*. Christiania: Trykt hos Chr. Grøndahl og H. Gundersen.
- Høgbrenna, A. (1991). *Ordhittug døl: – med glimt i auga og svar på tunga: 3*. Lesja: A. Kjelland bøker og bokproduksjon.
- Jordåen, R. (2010). *Inversjon og perversjon: homoseksualitet i norsk psykiatri og psykologi frå slutten av 1800-talet til 1960*. Universitetet i Bergen, Bergen.
- Juul Møller, T. (1967). *Akersgaten*. Oslo: Tryggve Juul Møller forlag.
- Kydland, A. J. (1995). *Sangen har lysning: studentersang i Norge på 1800-tallet*. Solum, Oslo.
- Lien, G. (2005). *Bjørnen på Jostugsalen*. Fronsbygdin: Årbok.
- Marum, R. A. (1944). *Teaterslag og pipekonserter*. Oslo: Cammermeyer.
- Pavels, C. & Riis, C. P. (1867). *Claus Pavels's Dagbogs-Optegnelser 1815–1816*. Christiania: Cappelen.
- Rian, Ø. (2001). *Mellom straff og fortielse: Homoseksualitet i Norge fra vikingtiden til 1930-årene*. I M. C. Brantsæter, T. Eikvam, R. Kjær & K. O. Åmås (Red.), Norsk homoforskning.
- Schwach, C. N. & Stubhaug, A. (1992). *Erindringer af mit Liv: et tidsbilde fra Norge 1790–1830*. Arendal: Kilden forl.
- Stang, C. (2011). *Rinskvin, østers og skilpadde i Vågå: Christine Storm Munchs kokebok frå 1700-talet*. Årbok for Gudbrandsdalen, 79.
- Stubhaug, A. (2002). *Helt skal jeg ikke dø: Conrad Nicolai Schwach, hans liv og erindringer*. Oslo: Aschehoug.
- Stubhaug, A. & Brenna, Å. (2000). *Et foranskutt lyn: Niels Henrik Abel og hans tid (2. utg.)*. Oslo: Aschehoug.
- Teige, O. (2015). Rettsforfølgelse av homoseksualitet før 1842. Hentet fra <https://www.norgeshistorie.no/enevelde/artikler/1231-rettsforfolgelse-av-homoseksualitet-for-1842.html>
- Wallem, F. B. (1916). *Det norske studentersamfund gjennom hundrede aar: 1813–2. oktober–1913: D. 1*. Kristiania: Aschehoug.
- Noter:**
- 1 SAH, Land prestekontor, Ministerialbok nr. 6, 1784–1813, s. 32
 - 2 Schwach & Stubhaug 1992
 - 3 Studentmatrikel, Universitetet i Oslo: <https://www.muv.uio.no/samlinger/studentmatrikelen/> (besøkt 29.08.19)
 - 4 Elden 1963 s. 650; Wallem 1916 s. 46
 - 5 Schwach & Stubhaug 1992 s. 104
 - 6 Wallem 1916
 - 7 Stubhaug & Brenna 2000
 - 8 Kydland 1995
 - 9 Schwach & Stubhaug 1992
 - 10 Stubhaug 2002
 - 11 Pavels & Riis 1867
 - 12 Jordåen 2010
 - 13 Kong Christian den femtes norske Lov 15de April 1887, Siette Bog. 13 Cap. 15. Art.
 - 14 Rian 2001
 - 15 Teige 2015
 - 16 Rian 2001
 - 17 Schwach & Stubhaug 1992 s. 82
 - 18 Brev datert 16.08.1816, RA, Universitetet i Oslo, Kollegiet, D/L0002
 - 19 Brev datert 19.09.1817, RA, Universitetet i Oslo, Kollegiet, D/L0003
 - 20 Schwach & Stubhaug 1992 s. 62
 - 21 Den Norske Rigstidende 12.11.1819.
 - 22 SAH, Nord-Gudbrandsdal tingrett, J/Ja/L0006a: Skifteprotokoll, 1824–1843, s. 111b–112a
 - 23 Stang 2011
 - 24 Bjerregaard 1827; Juul Møller 1967
 - 25 Marum 1944
 - 26 Grøndahl & Gundersen 1828
 - 27 Anmeldelser, Literatur og kunst vedkommende nr. 6, 25.11.1827, Nasjonalbiblioteket, NAZ 12a.
 - 28 Anmeldelser, Literatur og Kunst vedkommende nr. 26, 13.04.1828, Nasjonalbiblioteket, NAZ 12a.
 - 29 Blanc 1899
 - 30 Blanc 1899 s. 29
 - 31 Blanc 1899 s. 27
 - 32 Nasjonalbiblioteket, A2 Christiania Theater, Direktiørens forhandlingsprotokoll 1 og 2.
 - 33 Schwach & Stubhaug 1992 s. 62
 - 34 SAH, Vågå prestekontor, 1750–1850, Gammel kokebok, fra slutten av 1700-tallet og framover, <https://www.digitalarkivet.no/db10211311271001>
 - 35 Stang 2011 s. 47
 - 36 Brev datert 26.04.1816, RA, Universitetet i Oslo, Kollegiet, D/L0002
 - 37 Dødsannonse skrevet av Johanne Wang, Morgenbladet 12.08.1842
 - 38 Bø & Kjøk 2008; Grimstad 1953
 - 39 Høgbrenna 1991
 - 40 Lien 2005 s. 60
 - 41 Schwach & Stubhaug 1992 s. 62
 - 42 SAH, Vågå prestekontor, Ministerialbok nr. 5 /1, 1842–1856, s. 173

Bukseroller

– en scenisk spesialitet med lange aner

Et av klenodiene i Teatermuseets kostymesamling er en vakker herrejake i barokkinspirert stil. «Blå fløyelsjakke. Påsydde rosa border med gulldekor. Blondemansjetter. Hull ved lomme venstre side, antatt til korde», heter det i museets registrering, hvor det også opplyses at navnet «Frue Juell» er skrevet med penn på en påsydd merkelapp.¹ Dermed har vi et stikkord som fører oss direkte til en spesiell scenisk tradisjon, nemlig *bukserollene*. Jakken har med andre ord vært benyttet av kvinnelig skuespiller som har spilt en mann.

Johanne Juell var en anerkjent og allsidig skuespillerinne ved Christiania Theater, der hun blant annet spilte Nora i den første norske oppførelsen av *Et dukkehjem*, i januar 1880. To år senere døde hun av kreft, bare 34 år gammel.²

Menn i kvinneroller og kvinner i mansroller

Tradisjonen for bukseroller går tilbake til 1500- og 1600-tallet, da kvinnelige aktører gradvis gjorde sin entré i europeisk teater, først i Italia og Spania, deretter i Frankrike og enda senere (fra 1660) i England.³ I et større teaterhistorisk perspektiv er bukserollene imidlertid en del av en mer omfattende tradisjon: Scenisk forkleddning som en person av motsatt kjønn har forekommet i teatret helt fra 500/400-tallet f.Kr., da menn spilte samtlige roller i de greske tragediene og komediene. De mannlige skuespillerne var altså forkledd og maskert som kvinner når de opptrådte i roller

som Elektra, Antigone, Medea og Lysistrata, og denne grunnleggende formen for mannsbasert forkleddning holdt seg som dominerende konvensjon i teatret helt frem til senrenessansen og barokken, da kvinnene endelig overtok «sine egne» roller i teatret. Etter dette ble det snart populært å la skuespillerinnene spille utvalgte mansroller i tillegg til kvinnerollene, både i skuespill og opera.

I barokkoperaen var det en utpreget tendens til at de største og viktigste mansrollene, både «ynglingene» og «heltene», ble fremført av kastratsangere eller av kvinnelige sopraner og alter. Denne trenden skyldtes nok først og fremst oppfattelsen av at høye

eller lyse stemmer best kunne formidle inntrykket av ungdom, styrke og pasjon, altså de egenskapene som typisk karakteriserte operaenes ledende mannlige karakterer. Kastratene kunne imidlertid bli svært høye, og særlig i roller som ynglinger illuderte kvinnelige sangere bedre enn dem.⁴ Det var altså vanlig at unge menn ble fremstilt av kvinner, selv om det ikke var noen absolutt tradisjon.

I de italienske *commedia dell'arte*-truppene, som turnerte og opptrådte over hele Europa på 1500- og 1600-tallet, var det stort sett slik at menn spilte menn og kvinner spilte kvinner. Men også i denne teaterformen ble bukserollene utnyttet som

en spesiell effekt, slik det blant annet fremgår av en beskrivelse fra 1585: «Når truppen gjør sitt inntog i en by, gir trommeslageren straks beskjed om at skuespillerne er ankommet, og skuespillerinnen i mannsklær, med sverd i hånd, går først for å gjøre reklame». ⁵

Forkledningen som et spill i spillet

En egen variant av scenisk opptreden som en person av motsatt kjønn er typen *spill i spillet*, som har vært svært utbredt gjennom tidene, ikke minst i barokkteatret. Også i romantikkens teater var dette en populær tradisjon. Det vanligste har vært at kvinner kler seg ut som menn i slike sammenhenger, men det motsatte kan også forekomme, særlig i komedier, der menn forkledd som kvinner har vært et yndet virkemiddel. I enkelte tilfeller vil det være snakk om en «dobbel forkledning», som når ynglingen Cherubino i *Figaros Bryllup* – alltid spilt og sunget av en kvinne, både i Beaumarchais' skuespill og Mozarts opera – kler seg ut som en ung pike i løpet av handlingen. ⁶ Et tilsvarende, nyere eksempel er Octavian i Strauss' opera *Rosenkavaleren*.

«Dobbelte forkledninger» med omvendt fortegn forekom ofte i Shakespeares teater, for eksempel i *Hellig-*



Herrejakke brukt av Johanne Juell i en uidentifisert bukserolle, Christiania Theater omkring 1870.

FOTO: FREDRIK BIRKELUND



Ragna Wettergreen som Viola (forkleedt som «Cesario») i Helligtrekongersaften av William Shakespeare, Nationaltheatret 1899.

FOTO: DANIEL GEORG NYBLIN



Inga Olsen som Fiorella (forkleedt som ung mann) i Den Yngste av Henrik Hertz, Den Nationale Scene omkring 1880.

FOTO: JOHAN VON DER FEHR

trekongersaften og *As you like it*, der henholdsvis Viola og Rosalind opptrer i forkledning som unge menn i lange partier av intrigen. Samtlige roller i engelsk teater ble spilt av menn på Shakespeares tid omkring år 1600, så i Violas og Rosalinds tilfeller var mønsteret altså «ung mann spiller ung kvinne, som spiller ung mann». Etter at skuespillerinner kom inn i teatret, også i England, ble mønsteret forenklet, i den forstand at disse rollene nå er blitt «vanlige bukseroller», av typen spill i spillet.

Innenfor skuespillets fiksjon kan det være ulike grunner til at den unge kvinnen opptrer som mann, men gjennomgående vil hensikten være å kunne ferdes i omgivelser og delta i begivenheter hun ellers ikke har adgang til, på farefulle reiser eller «på byen», som soldat eller kavalier. Kanskje ønsker hun å oppsøke sin elskede som har forlatt henne, eller hun vil redde ham fra krigens farer eller fra fangenskap og nød. Det siste er et hovedtema i Beethovens eneste opera *Fidelio*, der Leonore forkler seg som fangevokter (under navnet *Fidelio*) for å befri sin mann Florestan fra fengslet.

Grunnleggende finnes det altså to typer av bukseroller som fortsatt er godt kjent i dag, særlig i operareper-

toaret og i Shakespeares dramatik: Den ene typen er i utgangspunktet skrevet inn i fiksjonen som en person av hankjønn og står dermed oppført på rollelisten med et mansnavn, mens den andre typen dreier seg om en kvinnelig karakter som kler seg i manndrakt og gir seg ut for å være en mann, som et spill i spillet.

Dobbelle identiteter, dramaturgiske gevinster

En vesentlig grunn til at bukseroller i sistnevnte kategori har vært så populære, er at forkledningen kunne utnyttes som et effektivt dramaturgisk virkemiddel: Det vil uvegerlig oppstå en rekke misforståelser, forvekslinger og forviklinger omkring kvinnen som har forkledt seg i manndrakt. Så lenge intrigen pågår, kan hun ikke røpe sin identitet, og dels komiske, dels seksuelt betonte komplikasjoner oppstår i flere varianter. Det kan være homoerotiske assosiasjoner, når hun glemmer sin fremtoning som yngling og viser sin kvinnelige interesse for en mann; lesbisk pikanteri, når den unge mann – som jo egentlig er en kvinne – fingerer interesse for andre kvinner, eller selv blir gjenstand for kvinners erotiske lidenskap. Andre ganger må hun bevisst skjule de ømme følelsene hun nærer for sin kjære, mens han på

sin side behandler henne med vennskapelig fortrolighet fordi han altså oppfatter henne som en mann.

Sannsynligvis har det også ligget en pikant appell i selve kontrasten mellom den forklede kvinnens feminine kropp og vesen, og hennes maskuline drakt og opptreden i fiksjonen og dermed på scenen. Aktørenes kvinnelige kurver avtegnet seg samtidig under skjorten og bukseene, og dermed beholdt man et streif av skikkelsens sceniske dobbelthet. Dessuten kan publikum ha opplevd en mer subtil fascinasjon av selve spillet omkring klesdrakt, kjønn og kjønnsroller. I en slik sammenheng kan forkledningens dobbelthet ses som et uttrykk for spennet mellom illusjon og virkelighet, mellom det ytre og det indre, en ambivalens man var svært opptatt av både i barokken og romantikken.

Spillet med lånte klær og lånt identitet innebærer dessuten et viktig element av *dramatisk ironi*: Tilskuerne i salen er innviet i den forklede kvinnens hemmelighet, de vet noe som mange av karakterene på scenen ikke kjenner til. Dermed kan de forholde seg til handlingen som hennes medsammensvorne, de lider og ler, håper og fortviler med henne.

Bukseroller på 1800-tallets norske scener

Da svensken Johan Peter Strömberg åpnet sitt teater i Christiania i 1827, fikk Norge for første gang en profesjonell scene. Dette skulle bli en mer eller mindre permanent teaterinstitusjon helt frem til 1899, selv om teatret skiftet både ledelse, navn og tilholdssted flere ganger i årenes løp. Strömbergs teater ble til Christiania Offentlige Theater i 1828, og da ensemblet flyttet inn i nye lokaler på Bankplassen i 1837, ble navnet endret til Christiania Theater. Etter et kort forsøk med norske skuespillere fungerte teatret som dansk institusjon helt frem til 1850.

Dette årstallet markerer et nasjonalt tidsskille i landets teaterhistorie: Det Norske Theater ble etablert i Bergen med et rent norsk ensemble, og ved Christiania Theater ble de danske skuespillerne gradvis erstattet av norske. De aller første var de to bergenske skuespillerinnene Gyda Klingenberg og Laura Svendsen, som begge debuterte i 1850.⁷ Etter hvert kom det også et vesentlig innslag av norsk dramatik inn på teatrenes repertoar, men de fleste stykkene som ble spilt, var fortsatt av utenlandsk opprinnelse.

1800-tallets skuespillerinner i

Norge spilte dermed både de omtalte Shakespeare-rollene som Portia, Viola og Rosalind og adskillige nå «ukjente» bukseroller fra tidens populære repertoar av danske, tyske og franske komedier og syngespill. På Christiania Theater spilte for eksempel Augusta Schrupf – en av teatrets ledende skuespillerinner i «dansketiden» – tittelrollen i komedien *Pariserdrengen (Le gamin de Paris)*, av Bayard og Vanderbruch, og fikk adskillig ros for sin rolletolkning. «Hun spiller virkelig ret godt og er paa mange Steder meget heldig og moersom», skrev *Den Constitutionelles* anmelder, som ikke desto mindre fulgte opp med en lang beskrivelse av detaljer i spillet som med fordel kunne forbedres.⁸ Om skuespillerinnen Louise Brun nevnes det i en tidlig kilde at hun blant annet opptrådte i «gutteroller», og Lucie Wolf, teatrets ledende komedienne, skriver i sin selvbiografi at hun i de første årene ved Christiania Theater spilte «piger og gutter om hinanden».⁹

Bukserollene bød på morsomme utfordringer for skuespillerinnene, som skulle opptre i en viss maskulin stil, selv om det nok ofte var meningen at deres kvinnelighet skulle skinne igjennom forkledningen. Også sett med publikums øyne var bukserollene populære – blant annet fordi

man da fikk anledning til å beskue sangerinner og skuespillerinner legger, lår og hofter, altså kvinnelige legemsdeler som ellers var skjult i det offentlige rom. En populær bukserolle var Carlo Broschi, alias kastratsangeren Farinelli, i Scribe og Aubers opéra-comique *Halvdelen hver (Le part du diable)*, en annen var Fiorella i lystspillet *Den yngste* av Henrik Hertz. Disse to representerer hver sin kategori innen bukserollefaget: Carlo Broschi er en mannsrolle, spilt av en kvinne, mens Fiorella er kvinneskikkelse, forkledt som mann.

I mange tilfeller ble bukserollene utvilsomt utnyttet kommersielt, som et trekkplaster for å øke billettsalget – ikke minst i de lettere sjangre hvor skuespillerinner opptrådte i militæruniform. Formfullendte kadetter, matroser, løytnanter og husarer var yndete innslag på scenen, som i den meget populære vaudevillen *Syv militaire Piger (Les jolis soldats)* av Armand og Théaulon. Denne og andre lignende skuespill ble oppført utallige ganger på teatrene både i Bergen og Christiania.

Ibsen og Bjørnson om «gutteroller spilt av damer»

I visse sammenhenger oppsto det diskusjoner og kontroverser omkring

teatrenes anvendelse av skuespillerinner i gutte- og mannroller. Både Bjørnstjerne Bjørnson og Henrik Ibsen har gjort seg interessante tanker om fenomenet, i tekster som er skrevet så å si med motsatt fortegn. I Bjørnsons tilfelle dreier det seg om et tilsvarende på *Morgenbladets* noe kritiske omtale av Shakespeares *En skjærsommernats drøm*, oppført på Christiania Theater i 1865. Teatersjef Bjørnson imøtegår anmelderens innvendinger, én etter én:

Hans anden Indvending og anden Bommert gjælder Puk. Næst efter at oplyse os om at Hr. Puk er en Dreng, vil han, at den skal gjengives – af en Dreng: det vil sige, at den skal gjengives uden Mening, endsige Kunst, af en mindreaarig Person, der faldt overende allerede i Puks første, meget svære Replik. At Shakespeares Puk er en Dreng, er ganske vist, men at Drengene i de allerfleste Tilfælde paa Scenen kun kan gjengives af Damer, er ligesaa vist, og kan den, der har hørt og seet fru Wolf spille Puk, være i Tvivl om, at det er en Dreng, hun giver, saa er hans hele Opfattelse af Stykket som af dets hele Udførelse, trods en filosofisk Indledning, saa «tilfældig», at den fritager for en videre Imødegaaelse.¹⁰

Bjørnsons poeng er altså at «ekte gutter» ikke vil ha tilstrekkelige sceniske



Lulli Sperati som Carlo Broschi, alias Farinelli, i *Halvdelen hver* (*Le part du diable*) av Eugène Scribe, *Den Nationale Scene* omkring 1895.

UKJENT FOTOGRAF / TEATERARKIVET, UNIVERSITETET I BERGEN



Ågot Gjems i uidentifisert bukserolle på Christiania Theater, omkring 1880.

UKJENT FOTOGRAF / KONGSVINGER MUSEUM

ferdigheter til å kunne spille kunstnerisk krevende gutteroller, og derfor må slike roller nødvendigvis spilles av skuespillerinner, som med sine lyse stemmer og mer eller mindre nette skikkelser vil kunne illudere i rollene. Ibsen på sin side ble etter hvert svært skeptisk til skuespillerinner i seriøse roller som helt unge gutter eller barn – ikke minst når det gjaldt hans egne stykker. I forkant av premieren på *En folkefiende* (1883) skriver han langt og engasjert om nettopp dette problemet, i et brev til teatersjef Schrøder ved Christiania Theater:

Af Deres ærede skrivelse, som jeg modtog igår, erfarer jeg at man agter at lade begge gutterne i mit stykke spilles af to skuespillerinder. Dette har gjort mig noget urolig, da jeg deri tror at se et vidnesbyrd om at man ikke har været tilbørlig opmærksom på den ånd, hvori dette stykke er skrevet og hvori det kræver at fremstilles.

At lade gutteroller spilles af damer kan til nød gå an i operetten, i vaudevillen eller i det såkaldte romantiske skuespil; thi der kræves ikke først og fremst ubetinget illusion; enhver tilskuer er sig under opførelsen fuldt bevidst at han bare sidder i et teater og ser på en teaterforestilling.

Men anderledes forholder det sig når «En folkefiende» spilles. Tilskueren skal føle sig som om han var usynlig tilstede i doktor Stockmanns dagligstue; alt må her være virkelig; begge gutterne også. Derfor er det at de ikke kan spilles af to forklædte skuespillerinder med lokkepykker og med snørliv; de kvindelige former kan ikke dølgjes af dragten, trøje og buxer, og aldrig vil de få nogen tilskuer til at tro at han har for sig to virkelige skolegutter fra en af småbyerne. Hvorledes kan desuden

en voksen dame komme til at se ud som et 10 års barn?

*Begge rollerne må derfor nødvendigvis spilles af børn, i yderste nødsfald af et par småpiger, hvis former endnu ikke er udviklede; og da væk med korsetterne og lad dem få store tykke guttestøvler på benene. Guttemanerer må de naturligvis også oplæres i.*¹¹

Det er ikke oppført skuespillernavn for de to gutterollenes vedkommende på Christiania Theaters plakater for *En folkefiende*, men et foto fra forestillingen viser at det faktisk var «ekte gutter» som spilte rollene, slik Ibsen hadde ønsket. Ved oppførelsen i Bergen noen uker senere ble brødrene Eilif og Morten Stockmann imidlertid spilt av søstrene Anna og Johanne Paulsen, som da var 24 og 15 år gamle. Noen år tidligere hadde Ibsen faktisk selv foreslått Ågot Gjems til rollen som Olaf Bernick i *Samfundets støtter* (oppført 1878). Hun var da 21 år, mens Olaf er 13, ifølge Ibsens rolleliste. I praksis forekom det altså at også Ibsens egne gutteroller fra det moderne, realistiske repertoaret ble spilt av voksne skuespillerinner, og det samme har sikkert vært tilfellet i mange tilsvarende skuespill.

Med dette er vi tilbake der vi startet, på Christiania Theater en gang

i løpet av Johanne Juells karriere.

Den fine herrejakken som nå utstilles på Teatermuseet, er svært lik den som ble benyttet av Inga Olsen i Den Nationale Scenes oppførelse av Den yngste, 1877. Denne komedien ble også spilt en rekke ganger ved Christiania Theater i 1860- og 70-årene, da Johanne Juell var en av teatrets ledende skuespillerinner. Det er likevel umulig å vite hvilken forestilling hun opptrådte i da hun bar den blå fløyelsjakken, men antagelig har det vært i en romantisk komedie med historisk koloritt.

Live Hov har vært professor i teatervitenskap ved Universitetet i Oslo og Københavns Universitet, men var opprinnelig skuespiller. Hun har publisert flere bøker om teatrets kvinner og kvinneroller. Hennes siste arbeid, Thalias døtre i Norge. 1800-tallets skuespillerinner, utkommer i november 2019.

Noter:

- ¹ Del av kostyme med registreringsnummer TM.03185
- ² Johanne Juell Reimers (1847–1842) var født Johanne Elvig, men kom til å hete «Fru Juell» gjennom nesten hele sin karriere, etter at hun som 18-åring giftet seg med sin skuespillerkollega Mathias Juell. Ekteskapet ble senere oppløst. Et halvt år før sin død i 1882 giftet Johanne Juell seg med en annen skuespillerkollega, Arnoldus Reimers, og kalte seg deretter Johanne Juell Reimers. Hennes datter skulle for øvrig bli sin tids største skuespillerinne, best kjent under navnet

Johanne Dybwad.

- ³ Jeg har flere ganger tidligere skrevet om temaet bukseroller, og denne artikkelen er delvis basert på tekster jeg allerede har publisert. Se blant annet mine bøker *Thalias første døtre. Skuespillerinderne i 1500- og 1600-tallets europeiske teater*, Oslo 1990, s. 90–99, og *Thalias døtre i Norge. 1800-tallets skuespillerinner* (utkommer høsten 2019), kapitlet om bukseroller.
- ⁴ Kastrasjonen medførte at armer og ben vokste mer enn normalt, derfor ble kastratene generelt høyere enn de ellers ville ha vært. Deres høyde varierte likevel individuelt, slik det gjelder for «normale» menn (og kvinner).
- ⁵ Siteret fra et skrift av Tomaso Garzoni, se *Thalias første døtre*, s. 91–92 og 184, n. 9.
- ⁶ Mozarts opera *Figaros bryllup (Le nozze di Figaro)* fra 1786 er basert på Beaumarchais' skuespill *Le mariage de Figaro*, fullført 1778, oppført 1884.
- ⁷ Gyda Klíngenberg fikk en relativt kort karriere, mens Laura Svendsen, senere gift Gundersen, ble en av teatrets ledende skuespillerinner helt frem til sin død i 1898.
- ⁸ Utdrag fra Ole Falch Ebbells anmeldelse i Den Constitusjonelle, 11. April 1837, i Bilton, s. 38–39.
- ⁹ Lucie Wolf, s. 148.
- ¹⁰ Fra Bjørnsons *Artikler og Taler*, bd. 1, s. 269.
- ¹¹ Brev fra Ibsen datert Rom, 31. desember 1882, se Henrik Ibsens Skrifter: https://www.ibsen.uio.no/BREV_1880-1889ht|B18821231HSch.xhtml

Litteratur:

- Bjørnson, Bjørnstjerne (1912). *Artikler og Taler*, bd. 1. Kristiania: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag.
- Bilton, Peter (Red.). (1999). *Dokumenter og fragmenter: fra Christianias teaterliv 1771–1899*. Oslo.
- Hov, Live (1990). *Thalias første døtre. Skuespillerinderne i 1500- og 1600-tallets europeiske teater*. Oslo: Solum.
- Hov, Live (2019). *Thalias døtre i Norge. 1800-tallets skuespillerinner* (under utgivelse). Oslo: Vidarforlaget.
- Ibsen, Henrik. https://www.ibsen.uio.no/BREV_1880-1889ht|B18821231HSch.xhtml
- Wolf, Lucie (1898). *Skuespillerinden Lucie Wolfs livs-erindringer*. Kristiania: Cammermeyer.



Rita Tori – Alt for dansen!

Ballettdanser, pedagog og koreograf Rita Tori (1908–1967) ble solodanser i berømte ballettkompanier. Hennes ballettskole i Oslo bidro til norske dansere i Operaballettens første ensemble. Kostymer og arkivet fra Rita Tori og hennes elever ble donert Teatermuseet i 1993 fra hennes familie. Dette er museets største delsamling.

Denne historien begynner i Shanghai, Kina. Rita Tori som egentlig het Marguerita Thoresen ble født



Rita Tori og broren i Shanghai, ca 1914.
UKJENT FOTOGRAF

1908 og var datter av Margit og Olaf Thoresen. Olaf Thoresen opprettet sitt firma Thoresen & Co i Shanghai i 1898. Firmaet samarbeidet med Det Oversøiske Compagnie i Christiania. Einar Bjørnson, sønn av Bjørnstjerne Bjørnson, hadde sammen med Simon Arnold etablert firmaet i Christiania. Med disse to selskapene var det mulig å åpne opp for norsk eksport til Kina. Thoresen & Co startet i 1904 sin virksomhet i Hongkong, samme år som det utbrøt krig mellom Japan og Russland. Krigen skapte høykonjunktur for norsk skipsfart, og ca. 160 skip fra 50 norske rederier ble engasjert i asiatiske skipsfrakt. Thoresen & Co hadde også et agentur i papirimport i Hongkong, men da det kinesiske marked var større ble det flyttet til Shanghai i 1909.¹

Rita Tori kom fra et velstående hjem og levde et beskyttet liv i den internasjonale delen av Shanghai, som

besto av folk fra det øvre samfunns-sjikt; finans- og shippingmiljø og ansatte ved konsulater. Margit Thoresen hadde en fin sangstemme, og hennes navn var trykt i gull nederst på partiturbøkene som Rita Tori senere skulle bruke som noter. I Shanghai holdt moren åpent hus for musikere og andre kunstnere. Marguerita ble kalt Agga av familie og venner. I 1913, da hun var fem år gammel begynte hun på ballettskole. Hun fikk undervisning av russiske ballettdansere som hadde flyktet fra et urolig hjemland.

Russiske ballettdansere i Shanghai

Utviklingen i Russland bidro til at flere russere valgte å flykte østover til Shanghai via Sverdlovsk til Harbin, som var kinesisk territorium under russisk forvaltning. Flyktningene som ikke hadde pass strandet i Shanghai. Den eneste mulighet til å komme

videre til USA eller Europa var å gifte seg med en fra dette miljøet. Med de russiske flyktningene oppsto en utfordring for Shanghais internasjonale befolkning, fordi flyktningene tilhørte den samme samfunnsklasse som dem selv.² Da flere av flyktningene var kunstnere, også ballettdansere, oppfordret man hverandre til å sende barn til undervisningstimer slik at man på den måten kunne bidra til å hjelpe noen ut av økonomiske vanskeligheter. Rita Tori ble elev ved ADC (Amateur Dramatic Club) og grunnen var som for så mange andre barn, at hennes foreldre fulgte oppfordringen om å hjelpe flyktninger som underviste. ACD hadde årlige elevoppvisninger, og arrangerte også ballettaftener med verdensberømte ballettdansere som den russiske ballerina Anna Pavlova (1882–1931), og den spanske, La Argentina. Rita Toris første lærerinne på ADC var den russiske ballerina Victoria Tamina (Tomina) fra Den Keiserlige Opera i Moskva. Andre elever ved ballettskolen var blant andre den senere så kjente engelske ballerina, Margot Fonteyn, som da het Margaret (Peggy) Hookham.³

Rita Tori levde i en politisk urolig tid, som etter hvert også fikk konsekvenser for Shanghai. Rett før århundreskiftet etablerte utenlandske in-



Profileringsbilde av Rita Tori, fra hennes tid i Paris, slutten av 1920-tallet.

UKJENT FOTOGRAF



Håndkolorert portrett fra midt på 1920-tallet.

UKJENT FOTOGRAF

distribudrifter seg i Shanghai. I 1911 hadde byen en fjerdedel av landets industri og antallet industriarbeidere økte mer her enn ellers i Kina. I 1912 ble keiseren styrtet. Det ble opprettet fagforeninger og mange av disse fikk radikale ledere som var en spire til den demokratiske revolusjonen i 1911 – og senere den kommunistiske i 1949.⁴

Til Oslo og ballettutdannelse i London

Den 1. november 1922 brøt det ut borgerkrig i Kina og samme år flyttet familien og den kinesiske «amha»

til Oslo. Rita Tori var 14 år og skulle avslutte sin skolegang og hun begynte på Vestheim Pikeskole. Hun tok ballettimer hos Love Krohn. De ble gode venner og holdt kontakten i årene fremover. Faren Olaf og broren Arild flyttet til Melbourne, Australia, der de opprettet et shipping-kontor. I 1927 er Thoresen & Co igjen stasjonert i Shanghai. Da Rita Tori var 17 år gammel reiste hun til London og ble elev ved The Operatic Association of Britain, senere The Royal Academy of Dance (RAD), der hun fikk sin eksamen. I London danset hun i en gruppe som var tilknyttet skolen. Da het hun fortsatt Marguerita Thoresen.⁵

Paris – internasjonalt dansemiljø

I 1928 reiste Rita Tori til Paris for å fortsette sin utdannelse som solodanser. Den russiske impresario Sergej Djagilev døde året etter og hans verdenskjente ballettkompani i Paris «Ballets Russes» blir oppløst. Tidligere prima ballerina ved «Ballets Russes», Madame Lubov Egorova (Lyubov Yegorova 1880–1972) ble nå den toneangivende, og hennes dansestudio ble et sentrum for det internasjonale dansemiljøet i Paris. Rita Tori ble elev hos Madame Egorova, og hun flyttet inn hos en russisk familie for å lære seg russisk. Fra før snakket hun

både fransk og engelsk. Det er her, i det russiskinspirerte dansemiljøet, hun tar navnet Rita Tori, slik som så mange andre dansere på denne tiden valgte «russiske» artistnavn.⁶

Michel Fokine, russisk ballettdanser og første koreograf ved «Ballets Russes» valgte Rita Tori som solodanser i sin ballett «Les Sylphides». Hun debuterte som solist sammen med André Eglevsky i denne oppsetningen i 1930 ved operaen i Monte Carlo. I 1932 var Rita Tori med i den første internasjonale konkurransen i koreografi og danset i Fokines «Les Sylphides» og i Madame Egorovas «Flammen». To år senere deltok hun med de



Madam Lubov Egorova, Rita Toris lærerinne gjennom 8 år i Paris.

FOTO: MAYWALD

samme dansene i en minneforestilling i Paris for den legendariske ballerina Anna Pavlova som døde i 1931. Nicholas Sergejev (1876–1951), balletregissør og Djagilevs høyere hånd engasjerte Rita Tori til det turnerende ballettselskapet «René Blumes Ballets Russes de Monte Carlo». Hun ble en bærende kraft og ensemblet opptrådte blant annet i England, Spania, Tunis og Nepal i årene 1934 til 1936. Hun danset også «Blomstervalsen» av Tsjakovskij i filmen «Meyerlingdramaet».⁷

Rita Tori arbeidet med kunstnerne fra «La Belle Epoque». Helt i begynnelsen av 1900 blåste det en ny vind over Europa, kreative sentra som Paris, Wien, Barcelona, München, Milano og St. Petersburg sto i direkte kontakt med hverandre. Etter første verdenskrig ble Paris verdens kulturhovedstad, og kunstnerne fra «La Belle Epoque» var med på å endre kunsten og skape noe nytt.⁸ Da Rita Tori kom til Paris ble hun medlem av et miljø med arbeidsfelleskap på tvers av kunstformene. Malere som George Braque, Jean Cocteau, Leopold de Survage, Irene Lagut og Pablo Picassos samarbeidet med komponistene Eric Satie, Georges Auric, Darius Milhaud og forfatterne Raymond Radiguet, Jean Giraudou,



Rita Tori som sylfide i oppsetningen «Les Sylphides».

UKJENT FOTOGRAF



Rosa ballettkostyme, antagelig fra Paris, er nå del av Teatermuseets samling. Her poserer Rita Tori for fotografen ca. 1936.

UKJENT FOTOGRAF

Paul Morand med flere. Jean Cocetau uttrykte det slik da han forklarte hvordan de arbeidet sammen om balletten «Les mariés de la Tour Eiffel» skapt for «Ballets Suédois» i 1921.⁹

Jeg tror at en slik forestilling hadde vært umulig i våre dager (1951). Vi levde sammen. Slik er det ikke i dag. Under visse perioder av mitt liv var vi stadig med hverandre, vi snakket og diskuterte de samme tingene, prøvde ut våre arbeider før vi presenterte dem for publikum. Og kanskje brukte vi mer av oss selv i den gleden som ligger i kreativt arbeid.¹⁰

Djagilev var kommet fra St. Petersburg 1909 med dansere som Anna Pavlova, Vaslav Nisjinskij og Lubov Egerova og koreografer som Michel Fokine. Kompaniet hadde reist på verdensturneer og vist Nisjinskis balletter «Faunens ettermiddag» og «Vårofferet». Og Fokines balletter «Petrusjka», «Scerazade», «Rosen-drømmen», «Ildfuglen» og «Sylfidene». Musikken var blant annet av Stravinskij og scenografien av billedkunstnere som Leon Bakst. Paris i 1920- og 30-årene var en metropol for nyskapende poeter, komponister, billed-, ballett- og teaterkunstnere som inspirerte, oppmuntret og utfordret hverandre. Da Djagilev døde og

«Ballets Russes» ble oppløst, ble nye dansekompanier etablert.

Rita Tori tilhørte en slik kunstnerisk krets fra hun var 20 år gammel. Hun fikk oppleve å samarbeide med legendariske koreografer som nettopp Fokine. Rita Tori hadde utviklet seg som danser i en helt unik periode. Ikke noe sted i verden, verken før eller senere har så mange av kunstens største talenter vært samlet.¹¹ I åtte år var hun profesjonell danser.¹²

Oslo – ballettpedagog og koreograf

I 1936 reiste Rita Tori til Oslo og begynte som ballettpedagog. I Norge fantes det ikke noe kunstnerisk felle-skap på det nivå som hun var vant til. Hun måtte starte helt forfra, med de samme øvelser som hun selv som barn hadde trent på i Shanghai. Den første tiden hadde hun to elever, Henny og Alice Mürer. I 1937 har hun fått flere elever og åpner ballettstudio i Staf-feldts gate 5.¹³

På ballettskolens første elevoppvisning den 11. november 1940 ble «Les Sylphides» oppført i sin helhet. Dette var før det var utviklet et fast system for koreografi. Rita Tori hadde derfor innstudert alle rollene og notert og tegnet inn posisjonene. Forestillingen ble en suksess.¹⁴

I 1944 ble Rita Tori arrestert midt



Fra Grini; miniatyrvanter som hun strikket med hårnål og garn fra egen genser. Vantene er 3,5 cm lange.

FOTO: RUNE AAKVIK

i en undervisningstime. Hun satt på Grini et halvt år og slapp ut våren 1945. Grunnen var angivelig at hennes leilighet skulle ha vært brukt som «dekkleilighet» for en flyktning, men hun var gjestfri og hadde ofte elever boende hos seg.¹⁵ En teori var at den russiske ballettpedagog Marina Gubonina, gift Lie, hadde en finger med i spillet. Marina Lie var angivelig både russisk og tysk spion.¹⁶

For å feire freden og Kong Haakons hjemkomst i 1945 ble «Mascarade» av Ludvig Holberg blant annet oppført som festforestilling på Nationaltheatret. Rita Tori laget koreografien og danserne var elever fra hennes skole som Alice Mürer, Jorunn Kirkenær,

Grete Brunvoll og Eric Logga. De to hovedrollene Henrik og Pernille, ble spilt av Per Aabel og Gøril Havrevold. Musikken var av Johan Halvorsen. Det var i «Mascarade» Per Aabel danset sin festlige Hanedans, i Rita Toris koreografi, som ble foreviget i Per Krohgs maleri. Dette var hennes første koreografi etter krigen. Det ble en stor suksess og stykket ble spilt 64 ganger.¹⁷

Av Rita Toris elever ble flere profesjonelle dansere og etter hvert kunne hun glede seg over navn som blant annet Henny og Alice Mürer, Jorunn og Even Kirkenær, Hanne Thorstensen (Skram), Mette Møller og Grete Møller (Brunvoll), Guri Lysell, Mette Marit Sem, Anne Nicolaisen (Borg),

Jens Graff, Tutte Lemkow og Rolf Daleng. Rita Tori hadde sett mulighetene disse hadde og utviklet dem med tanke på en profesjonell karriere. Samtidig hadde hun selv utviklet seg som koreograf. Hun ble engasjert på teatrene, og hun skapte egne koreografier, som balletten «Fantasie Classique» til Schuberts musikk.

Rita Tori begynte med årlige elevoppvisninger fra 1947 og leide blant annet Det Nye Teater og Det Norske Teatret. Hun engasjerte 12-manns orkester, ofte ledet av Lennart Nordløf Knudsen, som var kapellmester ved Nationaltheatret. Scenografien var av profesjonelle scenografer som Nationaltheatrets Oliver Neerland, eller av henne selv. Og hun designet og sydde kostymene. Hennes elevforestillinger ble regnet som profesjonelle ballettaftener og oppsetningene fikk anmeldelse i avisene. Rita Toris Dansegruppe etableres i 1951 og hadde forestilling i april året etter.¹⁸

Den Norske Ballett

I 1953 ble Rita Tori kunstnerisk leder sammen med Gerd Kjølaas for Den Norske Ballett, som både hadde dansere fra Rita Toris Dansegruppe og Ny Norsk Ballett.

Ny Norsk Ballett var noe helt nytt i norsk dansemiljø, dansekompani-



Håndskrevet plakat som hang i garderoben på ballettskolen.

FOTO: RUNE AAKVIK

ets to ledere var Gerd Kjølaas og den engelske ballettdanser Louise Browne. Sammen hadde de startet Norsk Dansestudio på Bygdøy i 1947, der det ble undervist i moderne dans, og klassisk ballett etter det engelske RAD-systemet. Sammen etablerte de også dansekompaniet Ny Norsk Ballett. Louise Browne flyttet tilbake til England i 1950. Etter en turné i 1952 ble Gerd Kjølaas stående igjen med gjeld, og kompaniet sto i fare for å bli nedlagt. Løsningen ble at intendant

for Norsk Operaselskap, Gunnar Brunvoll, tok over som forretningsfører.¹⁹ Men det var ikke Ny Norsk Ballett som fortsatte som ensemble, for Norsk Operaselskap hadde allerede et samarbeid med Rita Toris Dansegruppe, som deltok på selskapets turneer. Gunnar Brunvolls vilkår var derfor at Rita Tori skulle bli kunstnerisk leder sammen med Gerd Kjølaas. Begge aksepterte og Rita Tori foreslo Den Norske Ballett som det nye kompaniets navn.²⁰

Fra høsten 1953 overtok Norsk Operaselskap administrasjonen med Rita Tori og Gerd Kjølaas i styret. Norsk Operaselskap og Den Norske Ballett ga grunnlaget for etableringen av Den Norske Opera med et ballettensemble i 1958. Rita Tori ble forbigått i stillingen som en selvskreven ballettsjef, på tross av at hun i disse årene hadde vært den mest aktive som pedagog og koreograf for ensemblet.²¹

Pågangsmot

Rita Tori hadde viet hele sitt liv for å opparbeide ballettdansere til et internasjonalt nivå. Fordi hun sjelden fremhevet seg selv, og heller ikke har skrevet om sitt liv, er det vanskelig å forestille seg hva hun tenkte og følte. Det finnes imidlertid noen avisintervjuer der hun uttaler at hun hadde foretrukket at Operaballetten hadde fått en norsk leder, for å vise til det nivået man hadde oppnådd her i landet. Noe mer om dette får vi ikke vite.²²

Til og med hennes elever, som kjente henne i en årrekke, kunne fornemme «en vennlig avstand». Det var nok motsetninger, og blant annet er det nevnt at Rita Tori «ikke likte» moderne dans.²³ Flere av Rita Toris elever har hørt slike uttalelser. Var det på grunn av at treningen ikke ga den

tekniske dyktigheten som hun strevet etter? Og at moderne dans krever trening av andre muskelgrupper enn klassisk dans? Eller følte Rita Tori at det ble for stor konkurranse om elever og publikum når moderne dans fikk slik oppmerksomhet?

Det må sies å være en skjebnens ironi at Ny Norsk Ballett fikk æren av å gå videre som Den Norske Ballett, som senere ble til Operaballettens ensemble. Til og med i Norsk Operaselskaps program fremstilles det slik.²⁴ Det kan virke som en smart ting å gjøre fordi Ny Norsk Ballett hadde fått økonomisk støtte og var mye omtalt i pressen. Gjaldt det å holde på publikums interesse og la dem tro at det var slik? Faktum var jo at det var Rita Toris dansere som ble grunnstammen i Operaballetten. Slik sett ble Rita Toris tidligere skepsis innfridd.²⁵

Det positive var at det i publikums øyne ikke ble et skille mellom dansere som danset moderne dans eller klassisk ballett. Det kunne det kanskje ha blitt om ikke Rita Toris og Gerd Kjølaas' grupper i moderne dans og klassisk ballett hadde gått sammen om å føre høy teknisk kunnskap og stor indre følelse videre. De fleste av danserne som ble medlemmer av Operaballetten trente hos Rita Tori. Premiere på Operaens åpningsfo-

restilling på Hamar 2. november 1958 var blant annet med ballettene «Carneval» og «Coppelia», bearbeidet og innstudert av den engelske ballettmester Algeranoff, som ble ballettsjef for Den Norske Opera. Den Norske Operas første sjef var den verdensberømte norske sopran Kirsten Flagstad, et valg som også var en markering av norsk sangkunst.²⁶

Året etter satte Rita Tori opp «Coppelia» på egen hånd. Hun innstuderte hele balletten i tre akter til selvlaget koreografi, engasjerte dirigent og orkester og leide Det Nye Teater. «Pas Gracieus» ble hennes siste koreografiske verk for Operaballetten i 1961.²⁷ I 1964 vises «Pas de Quatre», Rita Toris koreografi for Fjernsynet. Rita Tori ble plutselig syk i 1967, hun hadde fått kreft. Hun ble tildelt Kongens fortjenestemedalje i gull, men var for syk til å delta ved overrekkelsen.²⁸

Rita Toris «stemme» synes å komme fra en annen tid, fra «La Belle Epoque», da gleden ved å arbeide kreativt overskygget frykten for å bli oversett. «La Belle Epoque» har et gyllent skjær, det kan virke som om kunstnerne hadde en tro, ikke bare på en fremtid, men fremfor alt på en nåtid. At det øyeblikk man akkurat nå lever, er livets høydepunkt og må tas vare på slik at det varer lenge.

Den franske malerinnen Irène Lagut (1893–1994), scenograf til Cocteaus ballett, «Les mariés de la Tour Eiffel», uttrykte det slik 97 år gammel: *I den kulturkrets jeg tilhørte i 20- 30-årene levde vi meget nær hverandre. Jeg er den siste fra «La Belle Epoque».* Hun smiler som om det er det beste hun har båret med seg gjennom alle disse årene.²⁹

Ingrid Lecklercq, Rita Toris veninne fra 1935, skriver: *Rita Tori var veldig sjenerøs og hjelpsom mot sine venner i ballett-truppen, som ofte hadde det økonomisk vanskelig. Rita hadde Østens kvaliteter; takt, hjertedannelse. Hun var trofast og tolerant, med et fantastisk instinkt når det gjaldt ekthet hos mennesker ... Hun arbeidet bestandig og med største letthet.*³⁰

Kanskje Rita Tori med sin spesielle personlighet ble «La Belle Epoque», en vakker periode, også i andres liv?

Else Martinsen er utdannet journalist og har Master i teatervitenskap fra UiO. Informasjonskonsulent ved Riksteatret. Fagkonsulent, senere formidlingsansvarlig ved Teatermuseet. Skrev boken Studioteatret – frihet og fornyelse sammen med A. T. Olsen (1995), Universitetsforlaget, Oslo.



Mai 1964: «Pas des quatre». Fra venstre Guri Lysell, Mette Marit Sem, Alice Müerer, Anne Merete Christensen.

UKJENT FOTOGRAF

Kilder:

Teatermuseets samling, Rita Tori: Ballettkostymer, utklippbøker, ballettprogram, foto, m.m. Samlingen var en donasjon til Teatermuseet i 1993 fra Rita Toris familie, ved Lisen Wikant og Unni Meinich.
Samtale med Wikant, Lisen, Rita Toris niese, 2010.
Arbeide med Rita Tori-utstilling, Teatermuseet, Gamle Rådhus, 2010.
Samtale med malerinnen Irène Lagut, 1991, Menton, Frankrike.

Litteratur:

Kirkenær, J. (2012). *- og dansen går videre*. Oslo: Kolofon Forlag.
Kjølaas, G. (1998). *Dans ropte livet*. Prod. Tone Westad. Skillingsfors: DGT.
Brunvoll, Gunnar. (1999). *Den Norske Opera og Den Norske Ballett*. Bergen: Eide Forlag.
Näslund, E. (1993). *Teater i revolution, Det ryska avantgardet på scen 1913-1930*. Borås: (Stockholm) Dansmuseets skrifter nr. 30.
Häger, B. (1989). *Ballets Suedois*. Dansmuseet, Stockholm: Streiffert & Co Bokforlaget HB.



Lisen Wikant, Rita Toris niese, overrekker Rita Tori-samlingen til museumsleder Trine Næss i 1993. Overrekkelsen symbolisert med harpiksbrettet fra Rita Toris ballettskole.

FOTO: UNNI MEINICH

Borg, A. (2003). *Dans! Tangen: Anne Borg og Kolle* Forlag.

Brunvoll, Grete. (2006). *Et liv på tå*. Prod. Valdres trykkeri.

/(2012) *Rita Tori*. Oslo: Kolofon Forlag.

Seeberg, S., Filseth, G. (2000), *I Yangzidragens rike – Nordmenn i Shanghai gjennom 150 år*. Oslo: Schibsted.

Strassinopoulos, H. (1989) *Picasso – mester og vandal*. Oslo: Aschehoug.

Lie, A. (2000). *Gåten Marina – Hitlers spion i norske ballettsko*. Oslo: Aschehoug.

Martinsen, E. (1992) *En kunstnerinne fra La Belle Epoque*. Oslo: *Vi ser på kunst*, nr.1. 1992.

Vollsnæs, A. O. (Red.). 2010. *Norges Opera & ballett-historie*. Oslo: Opera Forlag.

Noter:

¹ Seeberg

² Op. cit.

³ Teatermuseets samling: Rita Tori. Ballettprogram, Shanghai.

⁴ Seeberg

⁵ Wikant

⁶ Teatermuseets samling: Rita Tori. Utklippsbok.

⁷ Teatermuseets samling: Utklippsbok, ballettprogram, Paris.

⁸ Martinsen, E. Samtale med Irene Lagut.

⁹ Häger

¹⁰ Cocteau Museum, Menton, Frankrike. / Martinsen, E. Irene Lagut

¹¹ Martinsen, E. Irene Lagut

¹² Teatermuseets samling: Rita Tori.

¹³ Wikant

¹⁴ Teatermuseets samling: Rita Tori. Ballettprogram.

¹⁵ Wikant

¹⁶ Lie

¹⁷ Teatermuseets samling: Rita Tori. Teaterprogram, Nationaltheatret.

¹⁸ Teatermuseets samling: Rita Tori. Ballettprogram,

¹⁹ Kjølås

²⁰ Kirkenær

²¹ Op. cit.

²² Teatermuseets samling: Rita Tori.

²³ Wikant

²⁴ Teatermuseets samling: Rita Tori. Norsk Operaselskaps program.

²⁵ Kirkenær

²⁶ Operaens program, åpningsforestilling Hamar, 2. nov. 1958.

²⁷ Teatermuseets samling: Rita Tori. Ballettprogram

²⁸ Wikant

²⁹ Martinsen, E. Irene Lagut

³⁰ Wikant

Randi Monsens teatertegninger - en enestående dokumentasjon av norsk teaterhistorie

Randi Mosen virket som teatertegner i Arbeiderbladet i nesten 50 år. Hun tegnet fra alle teatrene i Oslo: Nationalteatret, Det Norske Teateret, Oslo Nye Teater (tidligere Centralteatret), Folketeateret i 50-åra og fra Den Norske Opera da den åpnet i 1957. Etterhvert som bisenene startet, tegnet hun fra dem også. Til og med fra Fjernsynsteateret tegnet hun enkelte oppsetninger. Tilsammen utgjør dette mer enn tusen tegninger, en enestående dokumentasjon av norsk teaterhistorie. Tegningene forteller mye om hvordan teaterregi og scenografi utviklet seg i løpet av denne tida, og man kan følge karakteristikkene av hele hovedstadens skuespillergalleri. I 2009 ble mange av tegningene gitt som gave til Teaterhistorisk samling ved Oslo Museum.

Kort biografi

Randi Mosen ble født i Hamar i 1910 som eldstebarn i en søskenflokk på fem. Moren, Aasta Mosen, var lærer, faren, Fredrik Mosen, pressemann og politiker for Arbeiderpartiet, forsvarsminister i Hornsruds regjering i 1928, og fra 1935 til 1939 i Nygaardsvolds regjering. Etter krigen ble han stortingspresident fram til 1949. Også neste generasjon var preget av pressefolk og lærere, men Randi hadde ingen andre ønsker enn å bli tegner.

Etter artium flyttet hun til Oslo, der hun gikk på Kunst- og håndverkskolen om kvelden fra 1930 til 31 og på dagtid fra 1934 til 1935 under Per Krogh mens hun hanglet økonomisk igjennom med kontorjobber og vaske-



Oppbrudd av Helge Krog, Nationalteatret 1936. Fra venstre Tore Segelcke, Alfred Maurstad og Olafr Havrevold.

PE

jobber, en periode også som stenograf på Stortinget. Hele tida solgte hun tegninger til fagblader og julehefter – og til Arbeiderbladet. Hennes første teatertegning, fra operaen Schwanda på Centralteatret, sto på trykk i 1935. Men leve av det, kunne hun altså ikke. I Arbeiderbladet ble tegningene honorerert med fem kroner stykket.

Under krigen ble Arbeiderbladet stengt. Randi utdannet seg videre på boklinja på Kunstakademiet under Per Krogh og Torbjørn Lie-Jørgensen, men ønsket egentlig å utvikle seg som portrettmaler. Ett år gikk hun på Kunstakademiet under Axel Revold, men måtte oppgi utdanningen og konsentrere seg om å tjene penger, stipend til tegnere fantes ikke den

gangen. Fast ansettelse i Arbeiderbladet fikk hun i 1945, men bare i halv stilling. Denne halve stillingen omfattet teatertegninger fra alle byens teaterforestillinger og ukentlige portretter i lørdagsutgaven, ikke noen liten innsats for halv lønn. For å spe på økonomien illustrerte hun kåserier, petiter, notiser, bysiden og MOM-sida (Meninger om Mangt), og allslags annet småstoff i avisa, illustrasjoner hun fikk stykkpris for. Det er nærliggende å tenke at slike økonomiske betingelser hang sammen med at hun var landets eneste kvinnelige avistegner på den tida.

Etter hvert leide hun leilighet i Wergelandsveien 5, Norges første skyskraper. I dag et leilighetshotell, den gangen fylt av hybelleiligheter. Gården hadde portner i første etasje, restaurant «Grotten» i underetasjen og vaskeri i kjelleren. Den lå et steinkast fra Kunstnernes Hus, rett ved byens teatre og med familie på den andre sida av Slottsparken. Perfekt bosted for en travel avistegner.

Fra arbeidsplassen i Arbeiderbladet, foto tatt i forbindelse med hennes 50-årsdag, 1960.

FOTO: UKJENT FOTOGRAF / ARBEIDERBLADET / PE





De lærde damer, basert på Molières komedie Les Femmes Savantes, oppsetning av Sossen Krohg. Åpningsforestillingen på Scene 7, 1966. Fra venstre Attila Horvath; Chrysale (Hviterusser, Husets «herre»), Bernt Erik Larssen; Belise (Chrysales søster) og Torbjørn Halvorsen; Philaminte («Husets frue»).
PE



Det Norske Teatrets Scene 2. Basert på 6 korte skuespill av Samuel Beckett. Tom Tellefsen spiller Estragon og Bjarne Andersen spiller Vladimir i stykket Spel utan ord II.
PE

Tiden i Arbeiderbladet

Det var lørdagsportrettene i Arbeiderbladet Randi Monsen først virkelig ble kjent for, det er få personligheter fra etterkrigstida som ikke er tegnet av henne, men kanskje er det likevel gjennom teatertegningene hun gjorde sin største innsats. Arbeiderbladets teateranmelder Bengt Calmeyer som samarbeidet med henne i mange år, skriver: «Det unike ved Randi Monsens teatertegninger var hvordan de presist fanget en forestillings atmosfære, budskap og kvalitet. Hennes teaterbilder er i seg selv teateranmeldelser, ikke uttrykt i ord, men i strek. Hennes tegninger var derfor mye mer enn et supplement eller en illustrasjon. De står for tid og evighet som selvstendige og enestående teaterkommentarer. Som bilder.»¹

Om hvordan tegningene ble til, forteller hun selv til «Numer», Tegnerforbundets blad, i 1989: «Jeg tegnet ikke mye under forestillingen, festet bare visse ting på blokken. Hvordan en eller annen satt og sto på scenen, en bestemt bevegelse eller positur, kanskje en detalj av drakter, interiør eller dekorasjonselementer. Dette var bare riss til støtte for den egentlige tegningen som i sin helhet ble til ved tegnebordet neste dag. Bildet skulle komponeres, man må gjenkalle



Orkesteret av Jean Anouilh, Nationalteatret 1965. Fra venstre Urda Arneberg (Pamela, annenfiolin), Toril Gording (Leona, fløytist), Liv Thorsen (Suzanne Delicias, cellist), Astrid Folstad (Ermeline, bratsj), Lillebil Ibsen (Madame Hortence, kontrabass), Henki Kolstad (Leon, pianist).

PE

bildene av forestillingen, bildene inne i seg, se over skissene, plassere figurene i rommet. Dette pågår helt til bildet selv tar over og begynner å vokse fram. Jeg har aldri kunnet beregne sluttresultatet. Visste aldri hvordan bildet ville bli.»²

Det hendte visst aldri at Randi fikk ferdig tegningen innen deadline.

Kveldsredaktørene rev seg i håret over at hun aldri leverte når hun skulle. Hun trengte tid for å bearbeide opplevelsene, og var alltid like fortvilet fordi hun syntes hun ikke fikk det til.

Familieliv – og arbeidstid

Noe borgerlig familieliv ble det ikke plass til. I 40- og 50-åra var det natur-

lig at en gift kvinne ikke arbeidet, iallfall ikke hvis hun fikk barn, men å oppgi sitt yrke som tegner var uaktuelt. Barn fikk hun likevel. I 1949 ble jeg født. Far var Olav Larssen, Arbeiderbladets redaktør. Det var ingen bærekraftig allianse. For å dekke over farskapet giftet Randi seg med en annen, et proformaekteskap som ble oppløst etter kort tid, men som nok gjorde det mulig for henne å fortsette som tegner i avisa.

I 1949 fikk mødrene seks ukers svangerskapspermisjon. Familien



Forside av barneboken «Durra på eventyr» - utgitt på Stabenfeldts forlag i 1944.

OSLO MUSEUM / TEATERHISTORISK SAMLING



Portrett av Elisabeth Granneman. Legg merke til arket som er limt over deler av portrettet for å rette opp feil under arbeidet med tegningen.

OSLO MUSEUM / TEATERHISTORISK SAMLING

stilte opp så langt de kunne, barnepleierske ble ansatt, etter hvert fikk jeg plass i barnekrybbe – barnehage for barn under ett år, og i vanlig barnehage. Hvordan hun fikk dagene til å gå rundt, har jeg vanskelig for å forestille meg. Men hun klarte det.

Da jeg ble større, fikk jeg ofte være med på generalprøver på formiddagen, både teaterstykker og operaer. Noen forestillinger var morsomme, andre kjedelige, alle spennende. For det var jo ikke vanlige oppføringer dette, men ekte arbeidsprøver, der dirigenten kunne stoppe orkesteret og be bakerste delen av koret slutte å småprate når de ikke sang, og regissøren satt bak sin pult med en liten lampe og noterte under oppsetningens gang. Sammen med de andre avistegnerne møtte hun opp på alle generalprøver med skisseblokka. Gösta Hammarlund fra Dagbladet, Pedro fra VG og Ulf Aas fra Aftenposten. Alle satt de på første eller annen rad i salen, Randi alltid litt inn på høyre side av annen rad.

På generalprøvene var salen fylt av kjente kulturfolk, men i pausene snakket ikke Randi først og fremst med kjendisene, hun pratet like gjerne med damene som solgte program og sjekket billetter, og resepsjonisten i operaens kunstnerinngang ble en god venninne.

I 1960 flyttet vi til Ekely. Et økonomisk kjempeløft, men siden halvparten av innskuddet til OBOS ble betalt i kunst, var det mulig. Omtrent samtidig overtok nye tegnekrefter portrettene og småillustrasjonene i Arbeiderbladet. Ekstrainntektene forsvant. I flere år var økonomien altfor trang, men situasjonen hadde også en positiv side: hun fikk mer tid til å konsentrere seg om teatertegningene.

I de siste 20 årene var Randi Monsen på mange måter Arbeiderbladets fremste teatermedarbeider. Hun utviklet teatertegningen til en egen, selvstendig kunst med en sterk indre dynamikk, ofte i svart/hvitt. Tegningene ga anmeldelsene et eget liv og innhold som fotografier aldri har kunnet erstatte. Et kunstnerisk høydepunkt var kanskje tegningene fra Beckett-forestillingene som Bjørn Endreson satte opp på Det Norske Teater i 1980-årene, tegninger som også har vakt internasjonal oppsikt, blant annet i London, der de ble stilt ut på midten av 1980-tallet.

Randi Monsen var medlem av Tegnerforbundet fra 1951 og leder fra 1976 til 1980. Under hennes vakt ble Norsk Illustrasjonsfond opprettet, et fond hun ledet i ti år fram til 1989. Ved Tegnerforbundets 75-årsjubileum



Reklame for Victoria bar- og tesalong. Utkast i sort hvitt med henvisning i marginen for farger. En farget versjon som bare delvis samsvarer med henvisningene. Sannsynligvis utført på 1930-tallet.

OSLO MUSEUM / TEATERHISTORISK SAMLING

i 1991 ble hun tildelt Dagbladets ærespris, Hammarlundprisen, for sin kunstneriske innsats. Hun er innkjøpt av Nasjonalgalleriet, Riksgalleriet, Norsk Kulturråd, Oslo kommunes kunstsamlinger, Kunst på arbeidsplassen, Kunst i skolen og Norges Bank.

Marianne Monsen er datter av Randi Monsen. Hun er journalist og yogalærer.

Noter:

- ¹ Bengt Calmeyer: Teatertegneren Randi Monsen, i katalog fra utstillingen 4 kvinner, Henie Onstad Kunstsenter 1999.
- ² Nummer 1989:9 Bengt Calmeyer: Randi Monsen – uten tidspress!

Fra frie grupper til prosjektteater

Samlebegrepet *fri scenekunst*¹ kjennetegnes ofte som kunstnerisk og organisatorisk virksomhet uavhengig fra institusjonene. På starten av 1970-tallet ble det i Norge etablert flere frie teatergrupper, gjerne med et politisk og pedagogisk fokus. Siden 1980-tallet har gruppene oftere jobbet prosjektbasert og fra 1990-tallet har vi sett en oppblomstring av programmerende virksomheter.² Selv om begrepet *fri scenekunst* er relativt nytt, så har ikke-institusjonelle teatergrupper også eksistert lenge før 1970.

Dramatiske selskap og omreisende teatergrupper

I løpet av perioden 1750–1830 ble lokale amatørteaterlag eller *dramatiske selskaper* både etablert og nedlagt i flere norske byer.³ De dramatiske selskapene var lukkede og private teatergrupper som kun bestod av de mest verdige i samfunnets øvre sjikt. Inspirasjonen kom fra Danmark og det var lite som skilte de norske amatørernes repertoar fra de danske private selskapers. Teateraktiviteten skulle gi et bilde av hva som var riktig framturen for skikk og bruk.

Levetiden til de dramatiske selskapene ble kortvarig. En forklaring var at flere lag i samfunnet også ønsket å holde på med teater, blant annet håndverkere. Dermed sank den sosiale statusen til de dramatiske selskapene. Et eksempel er det dramatiske selskapet til parykkmaker Andreas Poulsen.

Etter at de dramatiske selskapene forsvant fra teaterfeltet var det mange danske omreisende profesjonelle teaterselskaper som stod klare til å komme til Norge for å overta publikum og tilfredsstille dets behov. Da de dramatiske selskapene forsvant, oppstod et tomrom innenfor teatermiljøet, og teaterlokalene og alt utstyret som selskapene hadde brukt stod fortsatt igjen, noe danskene øynet muligheten til å utnytte. Gjennom 1830- og 40-årene dominerte disse danske teaterselskapene teatervirksomheten i Norge.

Ole Bulls teater i Bergen regnes som det første «norske» teateret. Det åpnet i 1850 og fikk navnet Det Norske Theater. I hovedstaden ble Kristiania Norske Theater etablert i 1952. I årene framover foregikk den offentlige norske teatervirksomheten i all hovedsak ved institusjonene. Ett



Bernt Anker etablerte i 1780 Det Dramatiske Selskap i Christiania som Norges første.

KOPI ETTER ORIGINAL AV CARL FR. VON BREDA, OLJE PÅ LERRET.

unntak var skuespillerinnen Gunvor Sartz som i 1930 etablerte en egen fri teatergruppe som fikk navnet *Det sociale Teater*.

Gruppen hadde en oppsetning, *Paragraf 245*, som ble spilt på Tivoli i Kristiania i 1930.

En annet fri teatergruppe fra denne perioden var Studiotheateret som bestod av en gruppe yngre skuespillere. I løpet av andre verdenskrig hadde de trent seg opp i Stanislavskijs metoder og realistisk teater.⁴ Når freden kom, var de klare til å opptre og allerede i juni 1945 hadde de sin offentlige debut.

Oppgjør mot institusjonene

I tiårene etter andre verdenskrig opplevde USA og flere europeiske land et økende opprør mot institusjonsteatrene. På 1960-tallet forlot profilerte teaterregissører som Peter Brook, Dario Fo og Jerzy Grotowski sine respektive institusjoner og dannet egne grupper og teaterlaboratorier. I den samme perioden finner vi ikke noe tilsvarende opprør i Norge.⁵ Det første forsøket på å etablere en fri gruppe i moderne tid kom med den italienske regissøren Eugenio Barba, som i 1964 startet Odin Teatret i Oslo, men flyttet virksomheten til Danmark kun et par år senere. Det fantes verken økonomisk støtte eller et miljø for å holde liv i teatergruppen her hjemme. Rundt 1970 var det i Sverige registrert 70 frie grupper, i Finland 15 og i Danmark 5.



Røde Mølle i Tivoli, 1931.

FOTO: RUTH RAABE

I Norge var tallet 0.⁶ I stedet for å bryte ut av institusjonene ble de små kimene til opprør i stedet tatt imot og bearbeidet av blant annet regionteatrene og Nationaltheatret. En gruppe skuespillere ved Nationaltheatret satte i 1971–72 opp *Svartkatten* og *Pendlerne*, et politisk orientert gruppeteater innenfor organisasjonen.⁷

Utover 1970-tallet begynte det etter hvert å dukke opp frie teater- og dansegrupper, også i Norge. Impulsene fra Europa hadde omsider nådd landet og et økende antall skuespillere og andre kunstnere ytret ønske om selv å bestemme teaterform og spillested for sine forestillinger. Gruppene var *frie* i den forstand at de ikke ønsket å innordne seg institusjonenes produksjonsmodell. Et kjennetegn ved de nyetablerte frie gruppene var at teateret skulle være en kollektiv og demokratisk prosess hvor alle involverte var medskaper av produktet.

I 1977 gikk omtrent 16 frie grupper sammen og etablerte nettverket Teatersentrum.⁸ Mange grupper opplevde store økonomiske utfordringer, og hovedmålet til Teatersentrum var å etablere en støtteordning for de frie gruppene. Organisasjonen skulle også bidra til å synliggjøre gruppenes kunstneriske virke.⁹

Prosjektteater

På 1980-tallet begynte stadig flere kunstnere å tenke alternativt rundt sin organisering i det frie feltet, og prosjektteatrene oppstod. I motset-

ning til frie grupper bestod prosjektteatrene av en eller flere kjernemedlemmer som fra prosjekt til prosjekt kunne samarbeide med ulike kunstnere. Billedkunstnere, komponister,

«Tramteater» er et navn brukt på teatergrupper fra revolusjonstiden i Russland og Sovjet. Navnet var inspirert av initialene T. R. A. M., en forkortelse av «Arbeiderungdommens revolusjonære Teater». I 1930-årene fikk Arbeiderbevegelsens ungdomsteater låne utstyr fra Sovjetunionen. Kassene som utstyret ble sendt i, var merket T. R. A. M. I Norge tok man i bruk denne forkortelsen og kalte seg Tramgjenger. Tramgrupper spilte politisk teater som sprang ut fra arbeiderbevegelsen. Slik bidro de til den politiske mobiliseringen, og til en teaterform.



Tramteateret oppstod i forlengelse av Nationaltheatrets politiske initiativ fra 1971–72. Gruppen var et viktig uttrykk for den politiske teatertradisjonen i Norge. Her fra forestillingen «Det går alltid et korstog».

FOTO: OLA LAGARHUS

koreografer, dansere, skuespillere og regissører samarbeidet på tvers av fagfeltene og gikk sammen for å lage bestemte forestillinger. Flere av de frie gruppene fra 70-tallet, som blant annet Tramteatret, hadde arbeidet innenfor en klar politisk, folkeopplysende og pedagogisk teatertradisjon, men i flere av de nye prosjektteatrene oppstod en økende grad av formeksperimentering og meningsoppløsning ble satt i fokus. Flere hentet inspirasjon fra den amerikanske multikunstneren Robert Wilson, som med sitt bildeteater snudde opp-ned på forholdet mellom tekst og bilde. Hos Wilson var ikke lenger teksten det bærende og dominerende element, i stedet var det bildet, det visuelle, som ble sentralt. Inspirasjon fra Wilson finner vi igjen hos blant annet Passage Nord, BAK-truppen og Verdensteatret. Her er ikke bildet nødvendigvis dominerende over teksten, men snarere plassert i en likestilt dramaturgi.¹⁰

De frie gruppene og prosjektteatrene har helt siden begynnelsen av 70-tallet rettet et betydelig fokus mot barn og unge. I dag står det frie scenekunstheltet for hoveddelen av teater- og danseforestillingene som tilbys den målgruppen. Av de 6 900 visningene som ble rapportert inn fra 180 frie teater- og dansegrupper i 2016, var hele

4 500 for barn.¹¹ Tallene inkluderer visninger innenfor Den Kulturelle Skolesekken og internasjonale visninger.

Programmerende virksomheter

En viktig betydning for utviklingen av det frie scenekunstheltet, var etableringen av Black Box Teater i Oslo. De åpnet dørene i 1985 og kunne tilby de frie kunstnerne et fast spillested. Tilsvarende betydning hadde BIT Teatergarasjen i Bergen og Teaterhuset Avant Garden¹² i Trondheim. Disse tre teatrene etablerte

samarbeidet *Nettverk for Scenekunst* (1999–2008),¹³ som i all hovedsak arbeidet for å bygge opp og styrke det økonomiske, kunstneriske og kulturpolitiske landskapet tilknyttet det frie scenekunstheltet.

Siden 1990 har det dukket opp flere nye kunstneriske programmerende teatre i Norge. Et programmerende teater lager selv ikke egne forestillinger og har ikke eget ensemble, men de har, som teaterviter Melanie Fieldseth påpeker i sin bok *Fri scenekunst i praksis*, «scenefasiliteter, teknikk, ad-



Verdensteatret ble etablert i 1986 og er fortsatt aktive i 2019. De representerer et estetisk og formeksperimenterende teater i Norge. Her fra fra forestillingen HANNAH i 2017.

FOTO: VERDENSTEATRET

ministrasjon og ikke minst en kunstnerisk ledelse som planlegger det kunstneriske programmet». ¹⁴ Enkelte programmerende teatre har mulighet til å inngå som co-produsent eller samarbeidspartner på enkeltproduksjoner. Et eksempel her er Akershus Teater. Et fåtall kunstnere drifter også sin egen scene. Eksempler på dette er Nordic Black Theatre og Grusomhetens Teater, begge lokalisert i Oslo, som har lokaler for visning av egne produksjoner, samt for gjestespill. ¹⁵

Noen kunstnere, som for eksempel Jo Strømgren, har de siste årene kom-

binert arbeidet som innleid koreograf eller regissør ved dansekompanier og teaterinstitusjoner, og sin egen selvstendige kunstneriske praksis i Jo Strømgren Kompani. Det finnes i dag, som det kommer fram her, flere ulike konstallasjoner for samarbeid mellom det frie scenekunstheltet og de programmerende teatrene. I sistnevnte eksempel også i samarbeid med institusjoner. Fieldseth trekker fram et synergisk forhold mellom kunstnerens ønske om å skape scenekunst, og de virksomhetene som støtter deres arbeid. Hun skriver at fri scenekunst

er «tuftet på idealet om kunstnerisk frihet, men i realiteten bygger det samtidig på produksjonssamarbeid, kunstnerisk programmering og mobilitet». ¹⁶

Det frie scenekunstheltet vi har i dag er knapt til å kjenne igjen dersom det sammenlignes med de dramatiske selskapene på slutten av 1700-tallet, og den politiske programkunsten som kjennetegnet flere frie grupper på 1970-tallet. Flere tiår med kunstnerisk eksperimentering, utforskning av konstallasjoner, økonomiske utfordringer, støtteordninger, og etableringen av programmerende virksomheter har ført til store endringer i feltet. Dette har igjen ført til sterkere profesjonalisering og internasjonalsisering. Flere norske scenekunstnere er i dag høyt internasjonalt anerkjent, og en rekke kunstnere har inngått samarbeid og nettverktutveksling på tvers av landegrenser.

Heidrun Sølna Øverby er utdannet dramapedagog/lektor i drama og teater fra NTNU og OsloMet. Er i dag engasjert som fagkonsulent på Oslo Museum/Bymuseet.



Black Box Teater holdt til på Aker Brygge fram til 2003, men flyttet etter det inn i egne lokaler på Dælenenga.

FOTO: RUNE AAKVIK



Fra Jo Strømgren Kompanis forestilling *A Dance Tribute to the Art of Football*.

FOTO: KNUT BRY

Kilder:

- Berg, I. T., Høyland, E. og Leinslie, E. (2007). Scenekunst nå. *Teaterscenen som arena for samtidskunsten*. Oslo: Scandinavian Academic Press/Spartacus Forlag AS
- Borgersen, M., Ilsaas, T., Kozak, K., Linge, S., Lyhmann, K., Faye-Schøll, P. (1997). *Teaterhistorie, bind 2*. Vollen: Tell forlag a.s.
- Buresund, I. og Gran A. B. (red.). (1996). *Frie grupper og Black Box Teater*. Oslo: AD Notam Gyldendal
- Fieldset, M. (2015). *Fri scenekunst I praksis. Utviklingen av fri scenekunst I Norge på 2000-tallet*. Oslo: Kultur rådet i kommisjon hos Fagbokforlaget.
- Lyche, L. (1991). *Norges Teaterhistorie*. Asker: Tell forlag a.s

Statistisk sentralbyrå (2016). *Kulturstatistikk 2016. Lokalisert 05.08.2019* på https://www.ssb.no/kultur-og-fritid/artikler-og-publikasjoner/_attachment/332147_ts=1604a8bb8d8

Noter:

- ¹ Omfatter teater, dans, opera, ballett og performance.
- ² En scene der kunstnerisk produksjon og presentasjon er adskilt.
- ³ Lyche 1991 s. 23–31.
- ⁴ Borgersen m.fl 1997. s. 147–149.
- ⁵ I følge Ibsen-forsker Jon Nygaard.
- ⁶ Nygaard i Buresund og Gran 1996. s. 40–41.
- ⁷ Tank i Buresund og Gran 1996. s. 171.
- ⁸ Senere omdøpt til Danse- og teatersentrum.
- ⁹ Fieldseth 2015. s 8–9.
- ¹⁰ Leirvåg i Buresund og Gran 1996 s. 55–58.
- ¹¹ Statistisk sentralbyrå.
- ¹² Nå Rosendal Teater.
- ¹³ Fieldseth 2015. s. 80.
- ¹⁴ op. cit. s. 78.
- ¹⁵ op. cit. s. 86.
- ¹⁶ op. cit. s. 96.



Tramteatret ca 1980.

UKJENT FOTOGRAF

Tramteatret – latter som protest

Teatermuseets utstilling om Tramteatret har gledet mange siden åpningen i juni 2016. Da spilte ni av Tramteatrets tidligere medlemmer en konsert foran Frogner Hovedgård. 800 besøkende fikk et minnerikt møte med Tramteatret og sang med på låter som «Å livet svinger», «Pelle Parafins Bøljeband», «Vannmannens solfylte tiår» og «Ingenting er for seint».

Frie grupper ble et begrep innen scenekunst i løpet av 1970-årene. Teatersentrum, der de fleste frie profesjonelle grupper var samlet, var en fellesorganisasjon for danse- og teatergrupper i Norge. En fri gruppe var dannet av medlemmene. De hadde full bestemmelsesrett over gruppens økonomi, repertoar, produksjon og sammensetning. Og medlemmene arbeidet i gruppen på heltid. Perleporten Teatergruppe og Saltkompagniet var begge på banen fra 1975.¹ Tramteatret kom året etter.²

Med sin første musikkrevy «Deep Sea Thriller» fikk Tramteatret stor oppmerksomhet. Folk var opptatt av problemene oljeutvinningen skapte, og det ble mange presseoppslag. Teatrets LP-utgivelser, turnevirksomhet, fjernsyns- og radioserier bidro til at publikum holdt fast ved dem. Teatergruppen ble stiftet 15. juni 1976. Initiativet kom fra *Liv Aakvik, Terje*

Nordby, Arne Garvang og Marianne Krogness, som på den tiden var to par. *Bente Gjørum* og *Per (Pelle) Kjeve* var også et par som kom tidlig med. I tillegg var *Magne Bruteig, Billy Johansson, John Nyutstumo* og *Bodil Maal* med. Alle var studenter i Studentteatret på Blindern. På stiftelsesmøtet ble de et teaterensemble på ti medlemmer. (Assosierte medlemmer var skuespiller *Sigve Bøe*, musiker *Anders Balke* og billedkunstner *Harald Egede-Nissen*). Det var dette ensemblet som i 1977 hadde premiere på «Deep Sea Thriller». Etter en kort tid ble musiker *Anders Rogg* medlem av ensemblet. Dermed var de elleve medlemmer.

Tramteatrets formålsparagraf var: *Teatret skal stå på de svakes og undertryktes side mot undertrykkerne og nå ut til hele Norges befolkning.* Tramteateret tilhørte en generasjon som var overbevist om at opposisjon skulle skape en mer rettferdig verden, og de

valgte ordet, musikken og teater som uttrykksform.

«Deep Sea Thriller»

Den 22. april 1977 skjedde en ukontrollert utblåsning av olje fra et borehull på oljeplattformen Ekofisk B (Bravo) i Nordsjøen. Få timer etter den alvorlige hendelsen strømmet pressefolk fra hele verden til Stavanger. De konstaterte at det sto dårlig til med oljevernberedskapen. Norske ingeniører jobbet på spreng, men måtte tilkalle hjelp fra de profesjonelle brønndreperne «Red» Adair og «Boots» Hansen som ble fløyet inn fra USA. Etter syv og et halvt døgn, om formiddagen 30. april, klarte de å sette på plass en ventil som stoppet utblåsningen. Under denne dramatikken hadde «Deep Sea Thriller» urpremiere på Chateau Neufs scene. Musikkrevyen var en historie om Norge i oljealderen, om miljøproble-

mer og dødsfall. Deler av handlingen var lagt til det norrøne Valhall. «Deep Sea Thriller» var et ordspill som henvisste til navnet på boreriggen Deep Sea Driller, som året før hadde gått på grunn. I stykket samles de gamle norrøne guder i Valhall og jotnen Loke, som er tatt opp som halvgud av æsene, er en luring som lokker med «blomstrende industri».

Loke: Ja nå blir det velstand i Norge snart særlig når folk får seg åpenbart at jordbruksområdene skal helt legges brakk og fisket forsvinne – jo du skal ha takk – når småindustrien blir slukt av de store og alle blir lokket til havs for å bore når staten er druknet i utenlandsgjeld og strendene tilsmurt – jo da blir alt vel og særlig den dagen olja tar slutt ja da blir det virkelig velstand gutt!

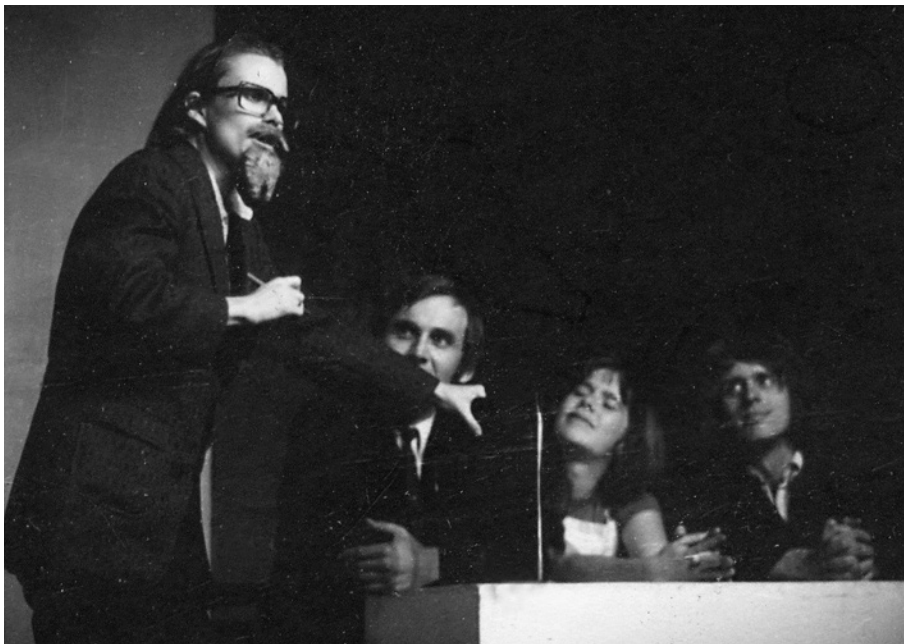
De gamle guder i Valhall personifiserte forskjellige norske makthavere. Terje Nordby skrev om manus så det ble henvist til Bravo-utblåsningen, og det ble også i hui og hast skrevet en sang, *Blowout*. Gruppens medlemmer bidro med ideer og Terje utformet spilleteksten, i tillegg til at han skrev sangtekster. Musikken ble komponert av Arne Garvang med hjelp av Anders Rogg og Terje. Scenografien var av Harald Egede-Nissen. Billy Johansson malte scenedekorasjon, blant annet et stort maleri av en oljeplattform.

Et av stykkets høydepunkter var en parodi på TV-programmet «Kontrapunkt» der de skandinaviske lagene gjettet på musikk. Programleder var den svenske musikkprofessoren Sten Broman. I forestillingen gjettet lagene på oljekatastrofer. Lyden av disse hadde Magne Bruteig fått til med en to-spors båndopptager. Eksplosjonslydene fikk han ved å kaste mikrofonen ned i dynen sin. Dryppende olje var vann som dryppet ned på en brødpose. Det lød så ekte at en del anmeldere trodde det var fra oljekatastrofer. Marianne Krogness spilte Sten Broman (med løsbart). De hadde hatt audition, for det var flere i gruppen som ville ha rollen og derfor hadde lært seg svensk. Men Marianne fikk den, og forteller at det



Fra forestillingen «Deep Sea Thriller»: Fra venstre John Nyutstumo, Andres Rogg, Terje Nordby og Arne Garvang.

UKJENT FOTOGRAF



Marianne Krogness som Sten Broman i forestillingen «Deep Sea Thriller».

UKJENT FOTOGRAF

var Steinar Berthelsen som instruerte henne i det nummeret. Resultatet ble så vellykket at hun ble spesielt trukket fram av anmelderne. «Genuint», sto det i avisen. Hun husker også at Terje bidro på sin måte: «Det er søtt å tenke på hvordan Terje hver kveld holdt en peptalk spesielt til meg og passet på at barten min satt riktig».

Det kan være på sin plass å ta med et par vers, for eksempel åttende vers av *Norsk borgeropera* og tredje vers av *Ingenting*.

Norsk borgeropera:

Tor er et kjerneeksempel.

Han er jernverkets høyre hånd

Han er formann i a-pressens aksjeselskap

og i LOs pensjonskassedefond

Og som styremedlem av Hydro

arbeider han til langt på kveld

For i tillegg er han formann i LO

så han må ofte forhandle med seg selv

Ingenting:

Ut i Norges sultne mave

sildrer rikdommen fra havet

*Den skal komme oss til gode som man vet
Men når og hvordan kommern?
Skal den deles ut til sommeren?
Hvordan tjener jeg på oljen helt konkret?*

«Brennaktuelt teater»

Takket være innsats fra skuespiller Peter Lindbæk hadde det lyktes å få teaterkritiker Erik Pierstorff til å komme på premieren til «Deep Sea Thriller». Lindbæk møtte «tilfeldigvis» Pierstorff, og hver gang snakket han om den forestående premieren. Pierstorff var en fryktet teateranmelder i Dagbladet. Stykket ble en suksess og han skrev: «Brennaktuelt teater! Virkeligheten gir ironien og det groteske i utspillet en klangbunn av alvor som i alle fall for meg gjorde kvelden til en unik teateropplevelse. Og den store salen, anspent lyttende, ble snart forløst i latter [...] Nytt liv i norsk politisk satire».

Da de fikk tilbud om å spille på Chat Noir ble stykket satt opp der fra 5. mai, 1977. Der fikk de en «særdeles flink klakør»; det var Erik Steinger som var til stede på nesten hver forestilling fordi SNM (Samarbeidsgruppen for Natur og Miljøvern), hadde stand i foajeen der de delte ut informasjon til publikum: *Erik ledet an i latter og applaus. På tross av at han hadde sett hver eneste forestilling*

lot han alltid som han ga seg ende over. Han dunket den ukjente sidemannen i siden og utbrøt: *Nei, er det ikke utrolig, skulle du ha sett på maken!*³

Tramteatret solgte billettene selv, de satt bak et respatexbord utenfor selve billettluka og solgte kakelodd stemplet «Tramteatret». Billettprisen var 20 kroner. Terje var kasserer og kassa var en plastikkpose, og pengene ble satt inn på konto i Postsparebanken. De fikk leie Chat Noir til en gunstig pris, men turte bare å leie et par dager av gangen, derfor sto det hver dag i annonsen og på plakaten at det var «ekstraforestillinger». Da de hadde greid å spare 30 000 kroner, kjøpte de en turnébuss. Bussen fikk

navnet «Budt», etter skiltet der det sto «Parkering for budt».

Teateranmeldere fra inn- og utland kom for å se forestillingen, blant annet fra Sverige. Dagens Nyheter, Stockholm, skrev: «Här är en norsk teatergrupp som kan tävla med vår egen Fria Pro i från uppriktighet.» Aftenpostens tittel på anmeldelsen var: «Klassekamp med et smil». Arbeiderbladets anmelder Kjell Chr. Johansen skrev at det var; «[...] selve hatet som strømmet fra scenen på Chat Noir.»

I programmet til neste stykke «Hvem er redd for frøken Lunde?» gir Tramteatret følgende imponerende historikk om «Deep Sea Thriller». De hadde spilt 63 ganger for 20 000

publikummere. Fra Kristiansand i sør til Tromsø i nord, fra Bergen i vest og til Stockholm i øst. «Deep Sea Thriller» hadde deltatt på to teaterfestivaler, i to fjernsynsprogrammer og fem radioprogrammer, deriblant svensk og vest-tysk radio. «Deep Sea Thriller og enda mer» kom ut som LP på MAI plateselskap i 1977. Denne høsten i 1977 åpnet det seg en helt ny virkelighet for Tramteatret.

«Hvem er redd for frøken Lunde?»

Per (Pelle) Kjeve skrev førsteutkastet til «Hvem er redd for frøken Lunde?». Stykket tok opp problemet med «yrkesforbud», at en arbeidstager kunne bli utfrysst eller oppsagt på grunn av politiske meninger eller varslere. Instruktører var Anita Rummelhoff og Knut Walle. Premierer var 1. mai 1978 på ABC-Teatret. Terje Nordby skrev sangtekstene og musikken var av Arne Garvang og Anders Rogg.

I programmet stilles spørsmålet: Hvorfor et stykke om yrkesforbud nå? Det var ikke noen lov om yrkesforbud i Norge. Tvert imot var og er retten til arbeid og fri ytring lovfestet. Og det til og med i grunnloven. Kjernen i stykket er motsetninger mellom arbeiderklassen og kapitalismen. Formelt trengte man jo bare å selge sin arbeidskraft. Men i virkeligheten



Bussen «Budt».
UKJENT FOTOGRAF

krevdes det mer. «En skal mene riktige ting, være snill og føyelig og bøye nakken. Ellers har man plutselig ikke lenger rett til arbeid. Friheten under kapitalismen er fullkommen. Bare man ikke tar den i bruk.»

I «Hvem er redd for frøken Lunde?» ble Eva Lunde (spilt av Marianne Krogness) ansatt ved Bollers bakeri, hun var fagorganisert og de ansattes representant. På bakeriet blir ansatte syke fordi de arbeidet i lokaler som både var for varme og som hadde helsefarlig kald trekk. Eva Lunde ba på vegne av de ansatte om et klimaanglegg. Dette hadde ikke bedriften råd til mente dets leder Pedersen (Terje Nordby) og han rekvirerte en liten vifte som ikke var dimensjonert for et stort lokale. Fordi Eva Lunde engasjerte seg for et bedre arbeidsmiljø ble hun oppsagt. Da Eva Lunde mistet jobben prøvde hun å få ansettelse et annet sted, men døren var av en eller annen grunn stengt, enda annonsen fortsatt sto i avisen.

På premieren var det full sal og mange var festkledd i bunader. Faglig 1. mai Front hadde kjøpt mange billetter. Men det ble ingen feststemt første mai, Tramteatrets skuespillere merket raskt at stykket ikke holdt. Etter forestillingen var det «Takk for forestillingen og fårete smil». Erik



«Hvem er redd for frøken Lunde?». Scenefoto av Bodil Maal og Anders Rogg.
UKJENT FOTOGRAF

Pierstorff skrev etter premieren at det var tydelig at de hadde jobbet «skikkelig ute i marka» for å få et solid grunnlag. Hadde de bare jobbet like skikkelig på scenen! Det virket som om forestillingen ikke var ferdig, det manglet helt enkelt rytme. Dette var Tramteatret helt enige i. Dagen etter ble det holdt krisemøte. Sigve Bøe hadde tid til overs og hjalp til med å rydde opp. «Deep Sea Thriller» ble spilt i en uke, mens de øvet inn en ny versjon av «Hvem er redd for frøken Lunde?». Så ble det nypremiere og

etter hvert enda en omarbeidelse. De to første utkastene hadde en trist slutt der Eva Lunde tapte sin sak i Arbeidsretten. Tramteatret spilte forestillingen på Chat Noir fra begynnelsen av mars 1979. Det var først på et møte i juni samme år at de løste floken og fikk en lykkelig slutt på stykket.

Det ble laget to program, et før og et etter omarbeidelse. Bodil Maal og Bente Gjørum forlot Tramteatret etter et par år. Og i det senere programmet var det en rolleliste med både Kine Hellebust og Anne Nyutstumo, som

nå ble med i gruppen. Kine startet opp i august 1978 og ble alene på kontoret da resten av ensemblet reiste til Danmark for å spille inn LP'en «Tramfart».

Da Bente Gjørum skulle slutte ble Anne Nyutstumo spurt om hun ville være med, det var John, hennes bror, som hadde tipset Tramteatret om Anne. Dette var i desember og allerede i januar (1979) skulle de ha dansk premiere på stykket. Hun rykket inn i rollen som yngstepiken på Bollers.

I løpet av 1978 fremførte de 91 forestillinger for 18 000 publikummere; 33 av forestillinger ble spilt utenfor Oslo. Det året fikk de offentlig støtte på kroner 25 000.⁴

Tre vellykkede forestillinger

Midt i mars 1979, mens «Hvem er redd for frøken Lunde?» gikk på tredje sesongen og «Deep Sea Thriller» på femte på Chat Noir, fant Tramteatret ut at de var *nødt* til å begynne med noe nytt. Den første forestillingen var «Back to the '80s» med premiere 26. september 1979 i Studentsenteret i Bergen.

Dette ble den morsomste produksjonen hittil. Og midt oppi det hele har vi faktisk forsøkt å si noe alvorlig, skrev Terje i programmet. «Back to the '80s» ble produsert uten penger, dvs. på

minussiden og de måtte skrive til alle kreditorene og be om betalingsutsettelse. Deretter besluttet de å bare spille på stedene som ga stabile inntekter. Tramteatret overlevde denne perioden fordi Norsk Rikskringkasting ba dem lage en underholdningsserie, (Radio Aktiv). Et leserinnlegg i Dagbladet som ba 68-generasjonen slutte å se bakover og slippe ungdommen til, tente Tramteatret og «Back to the '80s» – eller «Hvordan jeg lærte å like min fremtid» ble til.

I stykket har Stortingsmedlemene ved et uhell fått i seg serumet som gir alle en umiddelbar trang til å snakke sant og fritt. Forut for denne scenen var det statsråden som skulle legge ned grunnsteinen til landets første atomkraftverk i Fårsløkkommune med ordføreren tilstede. Men etter at statsråden har drukket en slurk av serumet som var kommet på avveier, sa han rett ut at atomkraftverk var farlige og nektet å utføre den symbolske handlingen. I Stortingssalen kommer representantene inn og Stortingspresidenten sier: «*Som siste saker i denne sesjonen står en hel haug med fillesaker, som jeg har glemt. Første taler er Signe Maten, Kristelig Folkeparti.*»

«Det enkleste er pistol» fikk premiere 31. mars 1981 i Bergen. I dette stykket forsøkte Tramteatret å se ver-

dens selvfølgelig voldsomme som absurd, vanvittig og sprø, som den jo er. De overførte konstallasjoner og trusselbilder som finnes mellom stater til enkeltmennesker. I programmet skrev Terje: *Alle vesener slåss for å overleve. Det som skiller mennesket fra andre dyrearter er at det har pistol. Privat vold er som kjent forbudt. Den tillatte vold foregår i stor skala og kontrollerte former. Det dreier seg gjerne om organisert bruk av våpenmakt mellom grupper av mennesker i den hensikt å tilintetgjøre motparten eller påtvinge denne sin vilje. Den sterkeste, rikeste, best utstyrte og mest hensynsløse parten pleier å starte, for å vinne krigen, som det her populært kalles.*

På baksiden av programmet var en oversikt over Tramteatrets forestillinger, fjernsyns- og radioprogram og det som var utgitt på vinyl. For fjernsyn var det produsert en serie, «Serum, Serum» for barn og ungdom i syv episoder i 1980, og ti episoder av «Pelle Parafin Parafins Bølgebånd og automatspøkelsene» i 1981 og «Randi & Ronnis restaurant». For radio kom ti halvtimes månedlig radiokabareter, «Radio Aktiv Revy» i 1980. Men også andre show for TV og turné.

«Det går alltid et korstog» hadde premiere 15. februar 1983 på Chateau Neuf. Forestillingen bygde på



Situasjonsbilde fra innspilling av «Pelle Parafins Bøljeband» med vann i kjelleren.

UKJENT FOTOGRAF

kristendommens utviklingshistorie.

Stykket ble et sjokk for mange kristne og Tramteatret ble anmeldt for blasfemi. Men de fleste som var imot forestillingen hadde nok ikke sett den. I avisene var det oppslag og bilder av medlemmer i menigheter som ba for Tramteatrets synder slik at de ikke skulle havne i fortapelse.

Og Klassekampen skrev: *Endelig har det skjedd: Tramteatret er politianmeldt for brudd på blasfemiparagrafen.*

Vi gratulerer hjerteligst, og sakser fra et livlig referat i Adresseavisen: «Det var studentene ved Betelinstituttet, pinsemenigheten Betels bibel- og misjonsskole i Trondheim, som først aksjonerte mot musikkrevyen. Da det ble kjent at stykket skulle settes opp i Trondheim, ble «Det går alltid et kors-tog» innlemmet som et av de daglige bønn-egnene ved skolen. Studentene ba til Gud om at stykket ikke måtte bli vist i Trondheim, at Gud måtte sette

hindringer i veien slik at et Trondheimsbesøk ikke blir mulig [...]» Vi noterer at Gud kan vente seg en skrape fra studentene, da revyen ble spilt som om Betelinstituttet ikke fantes. Forstander Tom Erlandsen i Pinsemenigheten og rektor Oddvar Tegnander ved Betelinstituttet lå frampå og sikret seg billetter, [...].

Forestillingen fikk omfattende presseoppslag, og mange ville se forestillingen. Tramteatrets medlemmer kunne derfor med friskt pågangsmot stemme opp i refrenget av,

I Himlen:

*For høyt oppi himlen sitter Odin og eter
Å hurra for Aton, Muhammed og Peter
og Jesu og Buddha og Zevs og poteter*

Arbeiderbladets Kjell Chr. Johannesen skrev: *Biskop Aarflot og gjengen fra menighetsfakultetet bør se denne sobre forestillingen med en del feilskjær hvis Herren gir dem styrke og mot, for utvilsomt innbyr den til anmeldelse etter blasfemiparagrafen, da blir det også komedie i den helt store stilen og Tramteatret blir historisk berømt i sin egen tid [...].*

Forestillingen var et stort løft for Tramteatret på flere måter. Da de trodde at de var ferdige med å spille, måtte de, for å dekke utgiftene, leie

Chat Noir i ytterligere to uker. Da benyttet de anledningen til å ta opp forestillingen på video. På allmøtet ble det vedtatt et halvt års permisjon – og kassa var tom. «Det går alltid et korstog» hadde ikke gitt den inntekten de hadde håpet på og kostnadene med produksjonen ble for høye. Den flotte scenedekorasjonen, med buer, trapper og tårn, ble det største løftet økonomisk, men ingen anmeldere hadde kommentert den. Allikevel ble dette en forestilling Tramteatret med stolthet kan se tilbake på, for den ble sett av ca. 50 000 publikummere.

«Drømmen om Elin» og «Rats»

De to siste forestillingen ble spilt samtidig i 1985, men «Drømmen om Elin» fikk premiere allerede 16. oktober 1984 i Sarpsborg. Etter bearbeidelse ble det nypremiere i januar 1985 i Trondheim – og enda en ny premiere 26. september samme år på ABC-Teatret i Oslo. Premierer på rotticalen «Rats», (tittelen etter musicalen «Cats») var 15. oktober 1985 på Victoria Teater i Oslo.

«Drømmen om Elin» høres romantisk ut, men stykket handlet om økonomisk «smartness», sponing og om en som smugler diamanter et visst sted. I løpet av 1980-årene forsvant mye av idealismen og samfunnsenga-

smentet som hadde preget mange ungdommer. Dugnadsånden, det at man ville bidra til et mer rettferdig samfunn, ble byttet ut mot større egeninteresse. I «Scrapbook» skrev Terje: *Oppskriften på politisk suksess. Nedprioriter ungdommen totalt. La det gå noen år til kriminaliteten er et faktum. Da kan du kreve lov og orden. Og vips, så har du oppslutning.* Her siteres også Albert Nordengen, ordfører i Oslo: *Noe av det jeg angrer mest på i min politiske karriere, er at jeg støttet nedleggelsen av fritidsklubber på 80-tallet. Fritidsklubber har definitivt en forebyggende effekt.* «Drømmen om Elin» handlet om «høyrebølgen», beskrevet slik: «Egoismen har alltid vært der, men først i 80-årene ble den trendy.»

Arne Garvang og Kine Hellebust ble ikke med i oppsetningen, han skulle studere og Kine hadde fått engasjement på Hålogaland Teater. Elsa Lystad tok over etter Kine. Anders, Liv og Terje deltok heller ikke i «Drømmen om Elin», de spilte derimot i «Rats», i tillegg til John E. Kristensen. Stykket var skrevet av Terje, og Klaus Hagerup som også hadde regien. Sangtekstene var av Terje og musikken av Anders. Stykkets hendelsesforløp var det som hadde hendt forut for «det store smellet». Rottene traff forskjellige politikere og samfunnsstop-

per, her var Einar Førde, Kjell Magne Bondevik og Sverre Stray som agerte med papirpose over hodet. Andre kjente «personer» som var med, var blant annet landbruksminister Johan J. Jakobsen, Anders Lange, Eli Hagen, Olav Thon, Petter Sundt og ordfører Nordengen.

*Rottenes inntass-sang, siste vers:
Vi kjenner kjeller'n til Knut Haavik, vi har
snust på Hagens lort
Ja vi har mange hemmeligheter som vi ikke
har sagt bort
Du trur kanskje det som teller er maner og
fine klær
Nei det er søpla som blir etter deg som sier
hvem du er [...]*

Tramteatret ble oppløst som fri teatergruppe i 1986, men har med ujevne mellomrom gjenoppstått i forbindelse med konsertturneer.

Utstillingen om Tramteatret vises ut 2019. Artikkelen er utdrag fra bokmanus om Tramteatret av artikkelforfatteren. Manus er skrevet på grunnlag av samtaler med Tramteatrets medlemmer, erindringsbøkene «Scrapbook», og «Erindringer» (manus av Liv Aakvik), artikler av Terje Nordby, program, manus, filmopptak og avisartikler.

Else Martinsen er utdannet journalist og har Master i teatervitenskap fra UiO. Informasjonskonsulent ved Riksteatret. Fagkonsulent, senere faglig ansvarlig ved Teatermuseet. Skrev boken «Studioteatret – frihet og fornyelse» sammen med A. T. Olsen (1995), Universitetsforlaget, Oslo.

Noter:

- ¹ Se også Heidrun Sølva Øverbys artikkel «Fra frie grupper til prosjektteater» i dette Byminner.
- ² Noen av de første frie gruppene i Oslo-området var Høvik Ballett, etablert 1969. Bjørg og Arne Mykles Dukketeater-verksted (1968). (De tok over Jane og Agnar Mykles, Norsk Dukketeater, etablert 1948). Vibeke Helgesens dukketeater (1965), som omreisende fra 1972. Barneteater- gruppen Musidra 1971, Filiokus Teatret og Teatret Rundt-Omkring 1975. Perleporten Teatergruppe, og Saltkompaniet (først som Klovnegruppen Max og Mini), spilte forestillinger beregnet på ungdom/voksne og var begge på banen fra 1975, Tramteatret 1976, Collage ballettgruppe 1974 og Danseløftet ensemble 1976. Disse frie gruppene var med fra starten av da Teatersentrum ble stiftet i 1977. En av Teatersentrums hovedoppgaver var å gjøre frie grupper kjent, arbeide for bedre økonomiske forhold og bygge opp et felles distribusjonsnett.
- ³ «Erindringer» av Liv Aakvik.
- ⁴ op.cit.



Fra utstillingen om Tramteatret; Presentasjon av forestillingen «Det enkleste er pistol».

FOTO: RUNE AAKVIK



I forbindelse med åpningen av Teatermuseets utstilling holdt Tramteatret konsert på Frogner Hovedgård 12. juni 2016.

FOTO: HANNA GOGSTAD



Deler av Nordic Black Theatres ensemble i forestillingen «Hope Road 56 Revisited» som ble vist på Operaens Scene 2 våren 2018. Produksjonen er Nordic Black Theatres siste i en serie stykker om Bob Marley, der de over en 20-årsperiode har utforsket musikken og poesien hans.

FOTO: UNN KRISTIN DIETZ SYVERUD

Å ivareta identitetsparadokset: Om aktualiteten av Nordic Black Theatre

Norge var det første landet i Norden til å få et svart teater. Det har nå eksistert i 27 år. Hvorfor er det viktig, og for hvem?

Identitet

For sitt 25-årsjubileum i 2017, valgte Nordic Black Theatre (NBT) å gjenoppta suksessforestillingen *I Am Nina*, fra 2016, om jazz- og blues-ikonet Nina Simone. Produksjonen presenterte en følelsesladd refleksjon omkring Simones liv og virke, med sterke musikalske øyeblikk. *I Am Nina* ble hyllet av både tilskuere og kritikere, og fikk en tredje spillesong i 2018. Simone er én av mange afrikansk-ættede skikkelser som ble portrettert av teatret i løpet av de 27 årene.

Nordic Black Theatre har i nesten 10 år holdt til i egne lokaler på fredede Caféteatret på Grønland i Oslo. Før det var Parkteatret (1992–2001) og den legendariske teaterbåten MS Innvik (2001–2010) NBTs hjem. Imidlertid har noen av teatrets produksjoner også nådd en av landets største og viktigste scener. Siden 2008 har NBT

hatt et samarbeid med Den Norske Opera og Ballett, som co-produserer og formidler et NBT-prosjekt annet hvert år. I februar 2016, viste Nordic Black Theatre forestillingen *Great As I Am*, om bokselegenden Muhammad Ali til fulle hus på Operaen. I *Tribute to the Heroes*, produsert i 2014, også på Operaen, markerte NBT sin flerkulturelle identitet ved å hedre noen av vår tids største politiske personligheter, uavhengig av etnisk bakgrunn. Forestillingen tegnet portretter av bl. a. Madiba Nelson Mandela, Rosa Parks, Mahatma Gandhi, Che Guevara og Dag Hammarskjöld.

Regissør og kunstnerisk leder på NBT, Cliff Moustache, er en ildsjel opptatt av politisk teater, identitet og kulturdialog. Våren 2019 mottok han Oslo bys kulturpris for sitt omfattende arbeid for mangfold i byen. For Moustache er skikkelser som Nina

Simone og Muhammad Ali mye mer enn referanser innen henholdsvis musikk og idrett. De er også politiske og kulturelle ikoner. Ali våget å stille seg kritisk til Vietnamkrigen og hevet seg over den amerikanske patriotismen ved å påpeke de umenneskelige kår den svarte befolkningen levde under. Simone risikerte sin karriere ved å posisjonere seg klart og tydelig i borgerrettighetskampen.

NBT har referanser fra afrobritisk og afroamerikansk teater. I begge land er minoritetsteater et viktig fagfelt også i teatervitenskapelige miljøer. I etterkrigstiden i England hadde en stadig voksende innvandrer masse fra tidligere britiske kolonier et ønske om å lære og praktisere teaterkunsten, men fant ingen mulighet i de svært konservative institusjonsteatrene. I USA er afroamerikansk teater en direkte konsekvens av den institu-



Rollebilde fra «Mr. Bojangles» som var Nordic Black Theatres åpningsforestilling på Parkteatret i 1992. På bildet er musikerne Bjørn Andersen, Mamadi Jobarteh og Dennis Yanez.

FOTO: JANN ERLAND PEDERSEN



Nosizwe Baqwa i «I am Nina», suksessforestillingen som i flere omganger er satt opp på Cafeteatret.

FOTO: UNN KRISTIN DIETZ SYVERUD

sjonaliserte segregeringen som herjet landet i mange hundre år, der svarte måtte skape sine egne sosiale og kunstneriske arenaer.

I denne tradisjonen er det å samle seg, organisere aktiviteter, yte motstand mot alle slags hindringer og fortsette å eksistere, betydningsfulle politiske handlinger av og for utsatte grupper i samfunnet. I tillegg er valg av tematikk og dramaturgiske virkemidler viktige faktorer i konstruksjonen av den politiske og kunstneriske identiteten.

Den amerikanske dramatiker og teaterforsker Paul Carter Harrison

skriver i boka *Black Theatre: Ritual Performance in the African Diaspora* at den største utfordringen til samtidens svarte teater er å utvikle en konkret praksis som kan kontekstualisere verdier inspirert fra Afrika og overvinne traumer forårsaket av tvangsflytting og undertrykking.¹

I løpet av NBTs levetid har den politiske konteksten i den afrikanske diaspora i Europa vært i kontinuerlig endring: globalisering og migrasjon har forandret vårt identitetsbilde. Begrep som euro-afrikansk og norskafriskansk ble til. For dette svarte teatret i Norge anno 2019 handler identitets-

spørsmålet hverken om å utelukkende ha svarte skuespillere med i ensemblet eller fremme en ensidig kritikk av Vesten.

Derfor er en kontekstualisering av vår afrikanske arv, slik Carter Harrison ønsker, en kompleks sak. Identiteten til svarte oppvokst her er ikke enten – eller. For en norsk ungdom med innvandrerbakgrunn handler det like mye om å føle seg norsk tross utlendingstemplett, som å bearbeide en sammensatt kulturarv. «Hvor er du fra?» hører de stadig vekk. De er fra Oslo, Arendal, Eidsvoll, Harstad. De er herfra. Samtidig har de en annen



Jason Nemor Harden i rollen som bokselegenden Muhammad Ali i forestillingen «Great As I am» – som ble vist på Operaens Scene 2 i februar 2016.

FOTO: UNN KRISTIN DIETZ SYVERUD



Padox var på Operataket i åpningsuken til Den Norske Opera og Ballett i Bjørvika i 2008. Padox er fransk gateteater og denne uken var de 25 Padoxer fra Nordic Black Theatre. Teaterbåten Innvik ses i bakgrunnen.

FOTO: JONAS GJENDEMSJØ

historie å bevare, som ikke er herfra. Paradoksalt nok skal de også fortelle hvor de kommer fra.

Nordic Black Theatre opererer nett-opp innenfor dette paradokset, uten å forsøke å løse eller forenkle det. Paradokset er hvor dialog kan skje. Det er der vi erkjenner at den norske kulturen ikke er homogen, og at den ikke skal være det. I det paradoksale kan våre forskjellige utgangspunkter brukes til utveksling og gjensidig forståelse.

Underdog?

Men trenger vi et teater med denne

slags profilering i 2019? Bidrar det kanskje til stigmatisering og underdog-stempling av flerkulturelle scene-kunstnere? Hvem er dette teatret viktig for?

For 15 år siden reiste jeg på studietur til England og besøkte Royal Shakespeare Company i Stratford-upon-Avon. *Macbeth* stod på plakaten, og rollefiguren Malcolm ble spilt av Pal Aron, en skuespiller med minoritetsbakgrunn, uten at dette i det hele tatt var et poeng i forestillingen. Jeg fant faktisk ingenting på nettet om Arons bakgrunn, annet enn at han er født i Birmingham.

Mens England er en veiviser på dette området er situasjonen i Norge fortsatt en helt annen.

Mye har blitt sagt i diskusjonen om hvorfor scenekunstnere med flerkulturell bakgrunn ikke helt kommer til hos de store institusjonsteatrene. NBTs to-årige skuespillerutdanning, Nordic Black Express, har i mange år gitt ungdom med slik bakgrunn en innføring i faget, og profilerte scenekunstnere begynte sin karriere der. Likevel, i 2010 kunne NRK melde² at det ikke var én eneste flerkulturell skuespiller på langtidskontrakt i de 10 største teatrene i Norge. Dette kan



Situasjonsbilde fra «Zita Hôtel» av den franske dramatiker og forfatteren Martin Jacqué. Stykket ble presentert i samarbeid med Global Oslo Music på Cafeteatret i 2017. På bildet ser vi Guillermo John Magno, Bonfire Madigan, Terese Mungai-Foy, Biniam Abbai Gezai, Sofia Knudsen Estifanos.

FOTO: UNN KRISTIN DIETZ SYVERUD

fortsatt prege teatertilbudet i distriktene.

I tillegg, lider beslektede fagfelt under en alvorlig mangel på representativitet generelt. I august 2019 slo en undersøkelse fra Norsk filminstitutt (NFI) fast at blant 182 filmer produ-

sert mellom 2013 og 2018, har det ikke vært mer enn 10 roller der personen som skildres er innvanderer.³ Såkalte *white parts*, roller der personens etnisitet ikke beskrives i manuset, blir altfor sjeldent besatt av skuespillere med ikke-vestlig bakgrunn.

Men til tross for at vi fortsatt har en lang vei å gå her på berget, kan vi faktisk si at vi har kommet oss et stykke videre, over 10 år etter debatten som raste i kjølvannet av Mangfoldsåret 2008. Dialogen mellom de store teatrene og flerkulturelle kunstneriske

miljøer har vært et viktig aspekt ved NBTs arbeid i alle disse årene, noe som har inspirert flere aktører i feltet og gjenspeiles i en sterkere synliggjøring av flerkulturelle scenekunstnere i hovedstaden.

NBTs virke kjennetegnes av stor bredde og preges av nettopp inkludering og samarbeid. Teatrets historie kan sammenlignes med et lappeteppes der forskjellige teksturer sys sammen: teater, musikk, slam poesi, eksperimentelle konsepter, showcase, aktiviteter for barn og familier, café- og hosteldrift, sistnevnt ombord i teaterbåten Innvik. I møte med spørsmål om teatrets identitet, bruker Cliff Moustache ofte ordet «bevegelse».

NBT er relevant for flere enn scene-kunstnere eller tilskuere med flerkulturell bakgrunn i Oslo. Det er et viktig kapittel i nyere norsk teaterhistorie og en del av norsk kulturarv fordi teatret har vært en pådriver for og pioner innen en ny kunstnerisk bevegelse. Måtte det fortsette som en arena der det norske identitetsparadokset utforskes og ivaretas.

Deise Faria Nunes er teaterviter, og PhD-stipendiat i teater ved Universitetet i Agder. Hun har jobbet både som dramaturg, kreativ produsent, prosjektleder og frilansskribent, bl.a. for Nordic

Nordic Black Theatre overtok Cafeteatret, i Hollendergata sentralt på Grønland, i 2010. Teatret har siden den gang årlig presentert mer enn 300 publikumsrettede arrangementer.

FOTO: ØYVIND KRABBERØD



Black Theatre, ACTS laboratory for performance practices, Office for Contemporary Art (OCA), Oslo biennale og Black Box teater. I 2017 startet hun sitt eget kunstprosjekt Golden Mirrors Arts Norway, med fokus på perspektiver fra svarte og melaninrike kvinner. Nunes var medlem av Faglig utvalg for teater ved Kulturrådet (2016–2018) og er sakkynndig for scenekunst ved Nordisk Kulturfond (2019–2021).

Noter:

¹ Paul Carter Harrison og Gus Edwards (Red.), *Black Theatre: Ritual Performance in the African Diaspora*, ikke oversatt til norsk, (Philadelphia: Temple University Press, 2002), 4.

² «-Vi kan leve med en indisk politimester Bastian» <<http://www.nrk.no/kultur/flerkulturell-mangelvareved-teatre-1.7353489>>. Lastet ned den 14.09. 2019.

³ «Undersøkelse: Kun én homofil karakter i hovedrolle i norsk film de siste seks årene» <https://www.nrk.no/kultur/undersokelse_-kun-en-homofil-karakter-i-hovedrolle-i-norsk-film-de-siste-seks-arene-1.14661259>. Lastet ned den 14.09. 2019.

Litteratur:

Carter Harrison, Paul og Gus Edwards (Red.). *Black Theatre: Ritual Performance in the African Diaspora*. Ikke oversatt til norsk. (Philadelphia: Temple University Press, 2002)

Nrk.no. «-Vi kan leve med en indisk politimester Bastian» <<http://www.nrk.no/kultur/flerkulturell-mangelvareved-teatre-1.7353489>>. Lastet ned den 14.09. 2019.

Nrk.no. «Undersøkelse: Kun én homofil karakter i hovedrolle i norsk film de siste seks årene» <https://www.nrk.no/kultur/undersokelse_-kun-en-homofil-karakter-i-hovedrolle-i-norsk-film-de-siste-seks-arene-1.14661259>. Lastet ned den 14.09. 2019.

Fra loft og i gjemmer, en detektivhistorie

I 1993 ble en stor samling etter ballettdanser, instruktør og ballettskoleeier Rita Tori donert til Teatermuseet via Lisen Wikant. Samlingen består av et stort og variert materiale som belyser hennes karriere som ballettdanser, og den omfangsrike driften av Rita Toris ballettskole. Med denne artikkelen vil jeg forsøke å gi et lite innblikk i jobben med slike samlinger, og detektivarbeidet som gjerne følger med registrering av museumsgjenstander.

I 2007 kom jeg som praktikant til Teatermuseet med adresse Christiania Torv. Bygningen som huset restaurant «Det Gamle Raadhus» og museet, ble tatt i bruk som byens første rådhus i 1641. Senere har frimurerordenen hatt tilhold her mellom 1785–1803, og Høyesterett i tidsrommet 1815–1846.

Bygningen er utformet med skråtak og et loft med tykke trebjelker, og det var her gjenstander som ikke ble vist i utstilling ble magasinert. Det kan neppe betegnes som optimale ergonomiske arbeidsforhold, relativt krumbøyd å frakte gjenstander til og fra dette loftet, men med historiens fantastiske «sus i veggene», var det her de spennende arbeidsoppgavene lå og ventet.

I 2007 startet et stort prosjekt med å revitalisere samlingene ved det nykonsoliderte Oslo Museum. På flere fronter ble det satt i gang en systema-



Randi Thorvaldsen i positur «Skotsk dans».

FOTO: FREDRIK STOCKFLETH VON KROGH MONCLAIR

tisk gjennomgang av gjenstandene i de ulike samlingene med mål om å skaffe en oversikt over hva som var å finne/finnes i våre magasiner. Det



Kostymeskisse.

FOTO: FREDRIK BIRKELUND

kunne dreie seg om gjenstander som hadde mangelfull eller ingen registrering, eller som manglet opplysninger og fotografi.

Før registreringsprosessen ble digital, ble alle opplysninger om gjenstander ført inn for hånd på kartotek kort og arkivert. Innføring av nytt system medførte en stor jobb med å overføre opplysninger fra håndarkivet og eldre systemer til den nye digitale løsningen «Primus». «Primus» er det omfattende registreringssystemet majoriteten av alle museer i Norge benytter, hvor alle opplysninger om og fotografier av gjenstandene blir lagret.

Frøken detektiv

Etter at jeg kom til Teatermuseet, ble en av mine primær oppgaver å gjennomgå gjenstander/tekstiler som ikke var registrert inn i det nye systemet. Slik startet også jobben med å sette sammen stadig flere «biter» av Rita Toris liv og virke.

Rita Tori var involvert i mange aspekter ved ballettskolens drift. I tillegg til å være pedagog og instruktør, var hun i aller høyeste grad engasjert i den kreative siden når det gjaldt design og utførelse av kostymene som ble brukt i skolens forestillinger. Vi har mange eksempler på dette i form av kostymeskisser, plakater, stoff og lignende, men det er den omfangsrike kostymesamlingen som utgjør den vesentligste delen av materialet.



Rita Tori i positur med hodeplagg.

UKJENT FOTOGRAF

De uregistrerte tekstilene fra samlingen lå gjerne i store esker og tekstilknyttet på loftet. Noen av knyttene kunne inneholde over hundre plagg. Så var det å forsere hinderløypen av takbjelker, gjenstander og trapper, avdekke innholdet, og starte prosessen med å registrere.

Og som for alle museumsgjenstander, målet er å knytte mest mulig relevant proveniens til objektet. Det vil si, samle flest mulig opplysninger knyttet til det man skal registrere.



En betydelig del av samlingen er hodeplagg. Her er et eksempel på hodepyrd som består av mange ulike materialkvaliteter.

FOTO: FREDRIK BIRKELUND

Eksempelvis: Når og hvor et kostyme er brukt, hvem har brukt det, hvem er formgiver, og så videre. Det kan by på utfordringer å finne slike opplysninger. I teater- og ballettsammenheng kan i tillegg ett og samme kostyme ha vært brukt av flere personer i ulike forestillinger i ulike år, noe som ikke gjør oppgaven enklere.

I en del tilfeller, kan vi være så heldige at kostymeavdelingen har sydd på en merkelapp med navn på bruker, og hvilken forestilling vedkommende

har opptrådt i. Men dette er ikke alltid tilfelle. Da gjelder det å være «detektiv» med søk i ulike registre og arkiver.

I Rita Toris samling har vi fotografier av henne selv i positur med ballettkjole, vi kan ha plakater eller programmer fra forestillingen hun er med i, og på den måten får vi gjerne vite hvor og når stykket er satt opp. Vi kan også ha kostymeskisser, og scenografimodeller fra den samme forestillingen.

Kilder som belyser hverandre, er jo det vi som holder på med å sette sammen biter av historien er så glad i. Og magien som oppstår når vi kan pakke opp kostymet som man kanskje bare har sett på et svart/hvitt foto eller skisse, er ubetalelig. Å kjenne på og se stoffkvaliteten, sømmene og detaljene, og ofte slitasjen som er på slike tekstiler som gjerne er benyttet gjennom mange forestillinger, gir i mange tilfeller et annet inntrykk enn fotografier og skisser.

Bevaring for ettertiden

For oss som skal ta vare på disse gjenstandene for ettertiden, er en annen utfordring vi ofte står overfor, blandingen av ulike stoffkvaliteter og materialer. Det kan være kjoleliv i silke med påsydd tyllskjørt, paljet-



Sommerfugldrakt.

FOTO: FREDRIK BIRKELUND

ter, skinngarnityr og plastblomster på ett og samme kostyme. Utfordringen ligger i at skinn, silke og plast skal bevares på ulike måter, i ulike former for innpakning og med ulike klimatiske forhold, men kan altså være deler av samme kostyme. I tillegg kan mange av tekstilene være omfangsrike, eksempelvis ved å bestå av 10 lag tyll i skjørtet, eller ha vinger!

Alle kostymer som ikke stilles ut, havner gjerne magasinert i tekstil-esker. Før de kommer dit, rengjøres



Håndlaget plakat fra forestillingen «Coppelia».

FOTO: FREDRIK BIRKELUND

de så godt det lar seg gjøre, de beskrives, merkes, måles og fotografes. Til slutt gjenstår en møysommelig pakkeprosess.

Tekstiler pakkes i silkepapir uten krappe bretter på stoffet. Det vil si at ermer, og andre av kroppens naturlig utkragende områder forsiktig blir fylt med silkepapir. Er tekstilet for stort til å passe i esken, må det brettes flere ganger, gjerne med sammenrullede silkepapirpølser for at bretten skal bli «rund». Består tekstilet av flere lag,



Anne Borg som Svanhilda i «Coppelia», med trupp 1952.

FOTO: UKJENT FOTOGRAF

bør hvert av lagene skilles ad med silkepapir slik at stoffdelene ikke gnisser mot hverandre.

Av og til kan det derfor bli en forsiktig «slåsskamp» for å få pakket ned

omfangsrrike kjoler, eller for den saks skyld, vinger.

Fra ballettskolen har vi eksempelvis 15 barnedrakter i form av «somerfugler» med tilhørende underde-

ler. Alle fra samme forestilling, men hver drakt med et individuelt preg. Draktene har påmalt dekor, også en liten utfordring.

Rita Toris siste elevforestilling besto



Fra utstillingen om Rita Tori i 2010 på Teatermuseet i Gamle Raadhus. Øverst ser vi kostymet fra «Coppelia» som nummer to fra venstre, og nederst i midten kostymet «Skotsk dans».

FOTO: LONE LUNDE

av en fullstendig versjon av «Coppelia», med alle tre akter. Anne Borg, som gjestet i tittelrollen, forteller at «[...] Rita Tori sydde hvert eneste kostyme selv, arrangerte alt det praktiske, leide Oslo Nye Teater, engasjerte orkester og dirigent – alt på egen bekostning. Hun drev nærmest en nasjonalballett på egen hånd.»¹ Kostymet fra «Coppelia» var en del av en utstilling om Rita Tori som ble holdt i 2010, her ble også kostymet fra «Skotsk dans» utstilt.

Til slutt vil jeg gjerne minne om www.digitaltmuseum.no og www.oslobilder.no, nettsidene hvor mange av museene publiserer sine registrerte gjenstander og fotografier. Et resultat av det møysommelige og spennende arbeidet mange av oss som befinner seg «bak kulissene» i et museum utfører, og som jeg håper å ha gitt et lite innblikk i.

Lone Lunde har kunsthistorie og kulturhistorie i fagkretsen, og arbeider ved avdeling for dokumentasjon og samling som fagkonsulent.

Noter:

¹ Kilde: Biografisk leksikon

MINNEORD OVER KNUT ANDERSEN (1931–2019)

Filmregissøren Knut Andersen døde den 17. juni, 88 år gammel, etter kort tids sykdom. Født og oppvokst i Harstad begynte han tidlig å interessere seg for filmmediet, og 16 år gammel fikk han sitt første filmengasjement hos Kommunenes Filmcentrals filial i hjembyen. Han kom raskt videre til filmoppgaver i Oslo og ble i 1953 regi-assistent i Star Film, som produserte de populære «Husmorfilmene» på 50- og 60-tallet.

Som spillefilmregissør fikk han en sensasjonell debut med militærfarsen, kjempesuksessen *Operasjon Løvsprett* i 1962 og fulgte opp med bl.a. vennlige glimt-i-øyet-komedier som *Hurra for Andersens!* (1966) og *Marikens bryllup* (1972), stemningsfulle sommerfilmer som *Skjær i sjøen* (1965) og *Den sommeren jeg fylte 15* (1976), etter Knut Faldbakkens roman «Insektssommer». Videre fulgte overbevisende og ekteføyte krigsskildringer fra Nord-Norge i *Brent jord* (1969) og *Under en steinhimmel* (1974). Erttertenksom varme var det også over *Karjolsteinen* (1977) etter Sigbjørn Hølmebakks roman og den fine ungdomsskildringen *For Tors skyld* (1982).

Sammen med Mathis Mathisen og Knut Bohwim startet Knut Andersen foretaket Teamfilm, som ble et av de mest produktive norske filmselskapene på 60- og 70-tallet. Han var gift med den franskfødte forfatteren og filmregissøren Nicole Macé (1931–2011). Helt til det siste var Knut Andersen en vital kulturpersonlighet. Han var ivrig til stede ved Teatermuseets arrangementer og holdt selv et festlig selvbiografisk foredrag for Teatermuseets Venner i 2017.

Bent Kvalvik, Nasjonalbiblioteket.

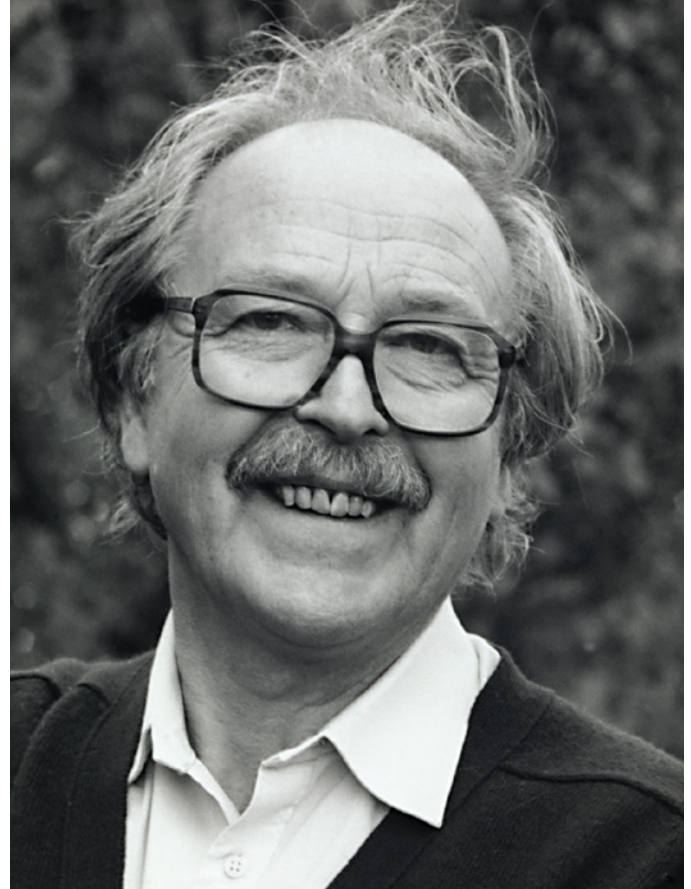


FOTO: NASJONALBIBLIOTEKET

Smakebiter fra vinterprogrammet

Arrangement

Søndag 24. november kl. 13
50 år med Olsenbanden

Kåseri av filmkritiker Per Haddal

Sted: Ballsalen, Frogner hovedgård

Kr. 100,-

Utstillingsåpning

Søndag 2. februar kl. 13
Forvandlingens kunst



Olsenbanden.

FOTO: NORDISK FILM DISTRIBUSJON

Vintervandringer

Oppdag Christianias eldste gater, og bli med inn i rom du kanskje aldri før har sett. Enkel bevertning innendørs alle datoer. Vandringerne er gratis. I samarbeid med Bilfritt Byliv.

Tirsdag 19. november kl. 18
Christianias begynnelse
Her skal byen ligge! Historie og byutvikling fra 1624
Møtested: Christiania Torg



Vintervandringer i Kvadraturen.
UKJENT FOTOGRAF

Tirsdag 26. november kl. 18
Skjebner på skyggesiden

Hør historiene til noen av menneskene som *falt utenfor* Christianias bysamfunn
Møtested: Kontraskjæret

Tirsdag 3. desember kl. 18
Framtid for Kvadraturen?

Dagens byutvikling for et menneske- og miljøvennlig sentrum
Møtested: Pascal, Tollbugata 11

Tirsdag 10. desember kl. 18
Bak fasaden

Hør stemmene til noen av menneskene som *faller utenfor* dagens bysamfunn
Møtested: Christian Frederiks plass

Se oslomuseum.no for mer informasjon.

Gavehandel

Legg gavehandelen til Bymuseet

Venneforeningens medlemmer får 10% i museumsbutikken.

Arrangement

Søndag 1. desember
kl. 11–16

Førjul på Frogner

Opplev hovedgårdens
magiske julestemning
Kr. 50,- per person



Førjul på Frogner.

FOTO: RUNE AAKVIK

EN HILSEN TIL TEATERMUSEET I OSLO FRA NORSK SKUESPILLERFORBUND

Etter at den lovende unge skuespilleren Arne Fahlstrøm omkom i Titanics forlis, satt foreldrene hans – skuespillerne Johan og Alma Fahlstrøm – barnløse tilbake. For å bøte på sorgen og tapet av sønnen engasjerte de seg i å bevare norsk teaterhistorie for ettertiden, og spilte en sentral rolle i Kristiania Teaterhistoriske Forening. I 1939 åpnet foreningen den første teaterhistoriske utstillingen i Rådhusgata. I 1947 ble gjenstandene overdratt til Norsk Skuespillerforbund. Teatermuseet i Oslo ble formelt stiftet av Norsk Skuespillerforbund, Teaterhistorisk Selskap (som Kristiania Teaterhistoriske forening nå het) og Kunstnerforeningen i 1965. Norsk Skuespillerforbund deponerte samlingen til museet, men «ved eventuelt opphør av Teatermuseet skal samlingen tilbakeføres til Norsk Skuespillerforbund», heter det i avtalen. Da Teatermuseet i Oslo gikk sammen med Oslo Bymuseum og Interkulturelt Museum i 2006, var styret særlig opptatt av:

- at navnet Teatermuseet i Oslo ikke skulle forsvinne
- at teaterutstillinger fikk en permanent arena i de felles lokalene
- at Teatermuseet i Oslo fremstår tydelig i Oslo Museums markedsføring
- at det levende kildematerialet, «Teatrets relasjoner» ble tilgjengelig for forskere og allmenheten

Nå, 13 år senere, kan vi senke skuldrene. Teatermuseet i Oslo har ikke forsvunnet. Det er en høyst livskraftig 80-åring. De senere årene har det vært mange spennende og viktige utstillinger i lokalene på Frogner, og interessante foredrag i samarbeid med Teatermuseets venneforening. Vi gleder oss til å se hvordan museet vil utvikle seg i årene som kommer.

- Hva skal vi ta vare på av alt som skjer i norsk teater akkurat nå?
- Skal vi samle på scenografi, kostymer, plakater, fotografier, anmeldelser eller opptak?
- Hvordan skal vi presentere dette for fremtidens forskere og teaterpublikum?



Skiltet er del av Teatermuseets samling og hang tidligere utenfor museets lokaler på Christiania Torv.

FOTO: RUNE AAKVIK

For å møte disse utfordringene trenger vi kompetente, inspirerte og engasjerte mennesker, og de finnes blant våre nåværende og fremtidige medarbeidere – samt i venneforeningen.

Som representant for samlingens eier, Norsk Skuespillerforbund, kan jeg love at vi også i fremtiden skal være en støttespiller og alliert, men også et kritisk korrektiv hvis vi skulle oppleve at det blir nødvendig.

Gratulerer med 80 år!

Knut Alfsen

Forbundsleder Norsk Skuespillerforbund
Medlem av samarbeidskollegiet Oslo Museum

VIL DU BLI BEDRE KJENT MED OSLO? BLI EN VENNI!

Er du medlem av Bymuseets venner kommer du gratis inn på museet, får tilsendt Byminner og invitasjoner og spesialtilbud på utvalgte arrangementer.

Medlemsskap Bymuseets venner: kr. 400,-

Bedrifter/institusjoner: kr. 1.200,-

Livsvarig medlemskap: kr. 5.000,-

Abonnement Byminner: kr. 250,- pr. år

Løssalg Byminner: kr. 100,-

For mer informasjon eller innmelding, kontakt oss på post@oslomuseum.no

Billettpriser: kr 90,- / 70,- / 50,- (gratis for barn til og med 18 år)

Gratis adgang den første lørdagen i måneden

Teatermuseet har også venneforening som gir gratis adgang til museet.

Se oslomuseum.no

[Facebook.com/bymuseetoslo](https://www.facebook.com/bymuseetoslo)

[Instagram @bymuseet](https://www.instagram.com/bymuseet)



Oslo Museum mottar støtte fra:



Oslo kommune



KULTURDEPARTEMENTET



om;
oslo museum

www.oslomuseum.no

om; bymuseet

om; arbeidermuseet

om; interkulturelt museum

om; teatermuseet

Utgitt av Oslo Museum
ISSN 0007-77631

Til Bymuseets venner og abonnenter.
Adresseforandring meldes til Oslo Museum, tlf: 23284170 - epost: post@oslomuseum.no