

# Rudolf Penkas sosialistiske realisme – og innflytelsen på Hålogaland teaters politiske estetikk

Anna Blekastad Watson

## Abstract

In this article I investigate Rudolf Penka's theatre methodology, and his contribution in developing socialist realism as an acting pedagogy and theater aesthetics in the German Democratic Republic (GDR). In addition, I look into Penka's influence on Norwegian theater and especially on Hålogaland Teater's political aesthetics in the 1970s.

In Penka's understanding a theatrical socialist realism was a synthesis between Stanislavski's and Brecht's theater methods. By combining Stanislavski's "method of physical actions" with Brecht's "dialectical theatre", Penka sought to create his own Marxist model of theatre analysis. This model can in hindsight be seen as part of the cultural policies of the GRD, in which they attempt to reduce the impact of Brecht's theatre and theory, by restricting it to a socialist realist framework. Due to Penka's teaching in Scandinavia in the late 1960s, 70s and 80s, the Stanislavski-Brecht synthesis model was implemented in acting schools and in theatre companies in Sweden and Norway. Both the staff and students at the acting schools reconned Penka's methods to be a renewal of the theatre and theories of Brecht.

Keywords: Sosialistisk realisme, Rudolf Penka, Hålogaland Teater, Bertolt Brecht, Konstantin Stanislavskij, Penka-metoden, politisk teater, Fria Proteateren

## Om forfatteren

Anna Blekastad Watson (f. 1979), er førsteamanuensis i sceniske fag ved Universitetet i Agder. Hun har PhD i teatervitenskap fra Universitetet i Bergen (*De politiske gruppeteatrene i Norge – Estetisk-politiske virkemidler og kollektive praksiser hos: Svartkatten, Pendlerne, Hålogaland Teater, Perleporten og Tramteatret*, 2021). Watson har arbeidet som foreleser i teatervitenskap ved UiB (2012–22), og undervist i praktiske teaterfag og dramapedagogikk ved Høgskulen i Volda (2019–20) og Høgskolen på Vestlandet (2021–22). Watson har publisert flere teaterkritikker, anmeldelser og vitenskapelige artikler i *Norsk Shakespeare og teatertidsskrift*, *Scenekunst.no*, *Nordic Theatre Studies*, *Peripeti*, og *Teatervitenskaplige studier*.

Epost: [anna.b.watson@uia.no](mailto:anna.b.watson@uia.no)

---

Teatervitenskapelige studier 2024 © Anna Watson

Artikkelen er fagfellevurdert.

Nummerredaktører: Ellen K. Gjervan, Siren Leirvåg, Grethe Melby, Melanie Fieldseth

Ansvarlig redaktør: Keld Hyldig – [keld.hyldig@uib.no](mailto:keld.hyldig@uib.no)

Publisert av Teatervitenskap, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen

Bergen Open Access Publishing – <https://boap.uib.no/index.php/tvs>

ISSN: 2535-7662

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY, <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

# Rudolf Penkas sosialistiske realisme – og innflytelsen på Hålogaland teaters politiske estetikk

I denne artikkelen vil jeg se nærmere på Rudolf Penkas bidrag til utviklingen av sosialistisk realisme som en skuespillerpedagogikk og teaterestetikk i Øst-Tyskland. I tillegg vil jeg se på Penkas innflytelse på norsk teater og spesielt Hålogaland Teater på 1970-tallet.

Penka har beskrevet *sosialistiske realisme* som en syntese mellom Stanislavskijs og Brechts teatermetoder. Ved å kombinere «de fysiske handlingers metode» fra Stanislavskij med Brechts «dialektiske teater» søkte Penka å skape en egen marxistisk analysemodell for teateret. Denne modellen kan ses som en del av den østtyske Brecht-fortolkningen. Penka bidro til å spre både sosialistiske realisme og den østtyske Brecht-fortolkningen gjennom sin undervisning i Skandinavia.

Da Penka kom til Stockholm på International Theatre Institute (ITI)-symposiet i 1967, underviste han blant annet skuespillerstudenter fra Norge. En av disse var Klaus Hagerup, som seinere bidro til å opprette Hålogaland Teater. Hagerup tok med seg Penkas metoder og nedtegnelser om sosialistisk realisme og benyttet disse aktivt i arbeidet med å skape en politisk teaterestetikk ved Hålogaland Teater. På dette viset fikk et østtysk teateruttrykk innpass ved Hålogaland teater på 1970-tallet.

## Penka og den sosialistiske realismen

Rudolf Penka (1923–1991) hadde som skuespillerpedagog stor innflytelse på skuespillerutdannelsen i Øst-Tyskland (DDR). Under Penkas tid som underviser og rektor ved de statlige teaterskolene i DDR i årene 1955–1985, innførte han en syntesemodell, som kombinerte Brechts dialektiske teater med Stanislavskijs skuespillermetodikk.<sup>1,2</sup> Imidlertid er det fra flere

---

<sup>1</sup> Lazarus, *The Politics*, 167–83.

<sup>2</sup> Penka arbeidet som underviser ved teaterskolen i Leipzig i årene 1955–1959, dernest ved Ernst Busch Hochschule für Schauspielkunst i Berlin fra 1959–1962 som underviser, og som rektor i årene 1962–1975. Etter dette var han tilknyttet som underviser ved teaterskolen frem til 1985.

hold sådd tvil om hvorvidt denne metoden kan sies å være en reell syntese mellom de to, da innflytelsen av Brechts teaterteorier i selve modellen ved nærmere ettersyn synes å være svak.<sup>3</sup>

På slutten av 1960-tallet kom Penka til Skandinavia for første gang, og utover 1970-tallet og inn på 1980-tallet skulle han undervise jevnlig ved skandinaviske teaterskoler, og hans skuespillerpedagogikk fikk stor påvirkning, særlig i Sverige, men også i Norge.<sup>4</sup>

### Penkas teaterbakgrunn og inspirasjonskilder

Penka hadde sin skuespillerutdanning fra den første østtyske teaterhøyskolen, Institut zur methodischen Erneuerung des deutschen Theaters, som ble etablert i Weimar i 1947. Der gikk Penka i årene 1950–53.<sup>5</sup> Denne skolen ble ledet av Maxim Valentin, som var trofast mot den sovjetiske kulturpolitiske doktrinen. På skolen ble det i hovedsak undervist i Stanislavskij-systemet.<sup>6</sup> Valentin og hans krets, som ble kalt for «Weimarianere», fikk stor innflytelse på østtyske teater, med sitt sosialistisk-realistiske teatersyn. I tråd med dette synet, eksperimenterte flere «weimarianere» med å lage synteser av Brecht og Stanislavskijs metoder. Deriblant regissøren Eugen Schaub som ble kjent for sine syntese-forestillinger ved Theater Erfurt. Det innebar at Schaub søkte å sette opp flere Brecht-stykker (bl.a. *Puntila und sein Knecht Matti* 1951 og *Der kaukasische Kreidekreis* 1956) med en psykologisk-realistisk spillestil.<sup>7</sup>

Schaubs syntesearbeid sammenfaller med en tid i DDR hvor kulturpolitikken ble kraftig strammet inn. Svein Gladso skriver i *Brecht/Penka-metoden: en gjennomgang og en analyse* (1991) at «[i] mars 1951 besluttet sentralkomiteen i SED [Sozialistische Einheitspartei Deutschlands] å innlede kamp mot all formalisme i kunst og litteratur».<sup>8</sup> Det er på samme tid at Stanislavskij-systemet blir lansert som et forbilde for et tysk sosialistisk-realistisk teater.

En storstilt Stanislavskij-konferanse ble organisert av kulturmyndighetene i 1953<sup>9</sup>, og her var blant annet «weimarianerne» pådrivere for å lage en syntese av Stanislavskij-systemet med Brechts teaterteorier. En syntese som imidlertid synes å ha favorisert Stanislavskijs metoder på bekostning av Brechts. Dette ble blant annet gjort ved å sidestille Stanislavskijs fysiske handlingers metode med Brechts begrep om sosial gestus. Samtidig som Brechts bruk av episke grep, i særdeleshet *Verfremdung*, ble kritisert for å være formalistisk og anti-realistisk. Den episke dramaturgien, ble nedgradert fra å være en helhetlig dramaturgisk modell, til å være et stiltrekk i Brechts teater.<sup>10</sup> På dette viset forsøkte «Weimar-skolen», understøttet av østtyske kulturmyndigheter, å omgjøre Brechts estetisk-politiske prosjekt til et stiltrekk, som enhver sceneinstruktør kunne velge å

<sup>3</sup> Lazarus, *The Politics*, 167–183.; Gladso, *Dramturgi*, 51–52.

<sup>4</sup> Luterkort, *Skådespelarens utbildning*; Hagerup, «Litt om Brecht».

<sup>5</sup> Holmes, *Theatre as an Institution*.

<sup>6</sup> Pintzka, *Fra Sibir til synagogen*, 84.

<sup>7</sup> Gladso, *Brecht/Penka-metoden*, 51–52.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 10–11.

<sup>9</sup> Konferansen ble arrangert av Staatliche Kunstkommission. Barnett, *A History of the Berliner Ensemble*, 112.

<sup>10</sup> Gladso, *Brecht/Penka-metoden*, 10–11.

«krydre» med, eller la være. Denne modellen ble kalt for sosialistisk realisme, for å passe inn i det østtyske sosialistiske statsprosjektet.<sup>11</sup> Da Penka og de andre skuespillerelevne ved teaterinstituttet i Weimar, fikk all sin praksis ved Erfurt-teatret, er det sannsynlig at Penkas idé om å skape en syntese mellom Brecht og Stanislavskij, nettopp oppstod under hans praksisopphold på Erfurt.<sup>12</sup>

I 1960 og 1966 var Penka på studieopphold ved de sovjetiske teaterskolene i Moskva og St. Petersburg. I St. Petersburg hadde Georgij Tovstonogov utviklet en innflytelsesrik skuespillerpedagogikk, hvor han søkte å skape en helhetlig skuespillerpraksis ved å sette samme de tidlige og de senere metodene til Stanislavskij.<sup>13</sup>

### Syntesemodellen og den politiske kontekst

I innledningen til boken *Lærestykker*<sup>14</sup> (1974), skriver den tysk-norske forfatter og illustratøren Peter Haars om en borgerlig (vestlig) og en kommunistisk (østlig) fortolkning av Brechts teater og teorier. Haars viser til den vestlige Brecht-fortolkningen som instrumentell. Det vil si at i de vestlige land, og særlig i Vest-Tyskland, har man søkt å iscenesette Brechts dramatik uten å gå inn i hans marxistiske samfunnsanalyse. I stedet benyttet en seg av hans formgrep som Verfremdung i spill og sang. Videre beholdes Brechts episodiske oppbygging, mens klasseanalyse og samfunnskritikk tones ned.<sup>15</sup> Brechts teaterteorier bidrar dermed til en fornying av teaterets formspråk i Vesten, mens den tømmes for politisk innhold, så langt det lar seg gjøre. I den østlige Brecht-fortolkningen derimot, beholdes den politiske analysen, men kun til en viss grad. Det som beholdes er i hovedsak Brechts kapitalismekritikk, mens hans kritikk av det kommunistiske styresettet i samtiden ikke videreføres.<sup>16</sup> Som nevnt strippest de østlige oppsettene for Verfremdung-teknikker og andre episk grep, og Brecht-oppsetninger søkes så langt som mulig å gjøres sosialistisk-realistiske. Unntaket er selvfølgelig Berliner Ensembles egne Brecht-oppsetninger. Imidlertid var det en smal knivsegg som Brecht og Berliner Ensemble (BE) måtte bevege seg på, hvis de skulle holde seg inne med SEDs kulturpolitikk.<sup>17</sup>

### Brecht og det dialektiske teatret

David Barnett skriver i *A History of the Berliner Ensemble* (2015) om hvordan Bertolt Brecht søkte å omgå den østtyske teatersensuren på 1950-tallet. Barnett trekker frem BEs oppsetting *Katzgrabe*

---

<sup>11</sup> Barnett, *A History of the Berliner Ensemble*, 83; Gladso, *Brecht/Penka-metoden*, 10.

<sup>12</sup> Ibid.; Ibid.

<sup>13</sup> Maločevskaja, *Regiskolen*, 21–22.

<sup>14</sup> Hele tittelen på boken er: *Lærestykker: Lærestykket fra Baden, Ja-sieren og Nei-sieren, Forholdsregelen, Unntagelsen og regelen: kommentarer, dokumenter, teori*.

<sup>15</sup> Haars, «The Proof of the Pudding is in the Eating», 11.

<sup>16</sup> Solgård, «Arbeidsformer i teatret», 58–62.

<sup>17</sup> Barnett, *A History of the Berliner Ensemble*, 2.

(1952) av Erwin Strittmatter, som er et stykke dramatik som oppfyller kulturmyndighetenes krav til sosialistisk realistisk teater til punkt og prikke. Denne teksten er svært ulik de tekstene som Brecht tidligere har adaptert til bruk for BE-oppsetninger, da den ikke har noen tydelig dialektisk konflikt. Fortellingen i *Katzgrabe* handler om hvordan landsbyboerne i bygda Katzgrabe, søker bedre kår ved å bygge vei mellom sin landsby og den lokale byen. Det er flere personer, som storbonden, som ikke selv vil bidra i bygging eller finansiering av veien, men som profiterer på at den blir bygget. Imidlertid, hører landsbyboerne på råd fra Partiet (SED) og beslutter seg for å bygge veien selv. I stykket er det landsbyboerne og Partiet som fremheves som helter. Dessuten har stykket en lykkelig slutt hvor det arrangeres en stor fest for å feire veien og støtten fra Partiet.<sup>18</sup> I forbindelse med oppsetningen publiserte Brecht «Katzgraben-Notate»,<sup>19</sup> hvor han omtaler sitt teater som dialektisk-realistisk. I notatene ser det tilsynelatende ut som om Brecht omfavner Stanislavskij og det realistiske teateret, da han fremhever psykologisk-realistiske metoder og bruken av lineær dramaturgi.<sup>20</sup> Om vi ser til andre teateroppsetninger i DDR på samme tid, vil vi kunne finne en lignende mal på teater som Brecht og BE fremviser i Katzgraben-notatene.<sup>21</sup>

Imidlertid har Barnett påvist at det var stor forskjell mellom de offentlig publiserte «notatene» til Brecht, og de samtidige interne modellbøkene til BEs produksjoner. Teaterensemblet fortsatte nemlig å benytte seg av ulike former for stilisering (og særlig *Verfremdung*) og de tok i liten grad innover seg en psykologisk-realistisk motivering i sitt karakterarbeid.<sup>22</sup> Barnett har på bakgrunn av en krysslesningen av BEs interne modellbøker med uttalelsene i Katzgraben-notatene slått fast at Brecht bevisst søkte å blidgjøre SED gjennom en «innrømmelses-strategi».<sup>23</sup>

Denne strategien førte delvis til at BE fikk et visst kunstnerisk armslag, men samtidig skulle SED benytte seg av Brechts «innrømmelse-strategi» til å konsolidere sin egen kulturpolitiske linje. I SEDs fortolkning ble Brechts «innrømmelser» forstått som at han vedgikk sine tidligere «borgerlig dekadente» feiltakelser i det episke teatret, for å gå over til å spille sosialistisk-realistisk teater. Dette ble særlig tydelig etter Brechts død i 1956, da hans «innrømmelser» i Katzgraben-notatene ble føyet til i den østlige-Brecht-fortolkningen.<sup>24</sup>

### Utgangspunktet for syntese-systemet: Stanislavskij

Slik som Brecht har fått en østlig og vestlig fortolkning, har også Stanislavskijs metoder fått det. I Vest-Europa og i Nord-Amerika er det den «tidlige» Stanislavskij i Lee Strasbergs fortolkning

---

<sup>18</sup> Ibid., 115.

<sup>19</sup> Ibid., 118.

<sup>20</sup> Ibid., 114–20.

<sup>21</sup> Solgård, «Arbeidsformer i teatret», 60.

<sup>22</sup> Gladso, *Brecht/Penka-metoden*, 10; Barnett, *A History of the Berliner Ensemble*, 116.

<sup>23</sup> Barnett, *A History of the Berliner Ensemble*, 116.

<sup>24</sup> Solgård, «Arbeidsformer i teatret», 60.

som er benyttet.<sup>25</sup> Denne delen av skuespillersystemet som blir kalt for «the method» og «method-acting», er knyttet til handlingsanalyser og karakterarbeid som er psykologisk motivert.

Stanislavskijs-skuespillersystem er beskrevet i boken *Skuespillerens arbeid med seg selv – Del 1*, som utkom i Sovjetunionen så sent som i 1938, kun et år før Stanislavskijs død.<sup>26</sup> Imidlertid var Stanislavskij på dette tidspunktet i gang med en større redigering av sitt system. Han hadde erfart at en primær vektning av handling ut fra psykologiske motiver, kunne føre til et statisk spill. Derfor hadde han i 1936 begynt å arbeide med en ny metode som han kalte «de fysiske handlingers metode».<sup>27</sup>

I den østlige Stanislavskij-fortolkningen kombineres de to metodene – «innlevelsesmetoden» og «de fysiske handlingers metode» – til en sammensatt skuespillermetode. Som nevnt innledningsvis, regnes den sovjetiske regissøren og skuespillerpedagogen Georgij Tovstonogov som arkitekten bak denne sammensatte Stanislavskij-metoden.<sup>28</sup>

Kjell Helgheim beskriver i *Realisme og teatralitet: tre russiske profiler: Stanislavskij, Meyerhold, Evreinov* (2015) at «innlevelsesmetoden» er en metode hvor «skuespilleren skulle trenge inn i rollens sjeloliv og derfra skape det fysiske uttrykket og gestalte og inkarnere rollen».<sup>29</sup> Helgheim beskriver videre hvordan Stanislavskij vektlegger at skuespillerstudentene, for å få til en slik rolle-inkarnasjon, måtte benytte seg av egne minner i sitt innstuderingsarbeid.<sup>30</sup> Det som kjennetegner arbeidet med Stanislavskijs metoder både i øst og i vest, er at dette er en praktisk-dialogisk metode som overføres fra mester til elev gjennom et verksteds- og studioarbeid.<sup>31</sup>

Et av verktøyene som Stanislavskij utviklet for sitt system er *handlingsanalysen*.<sup>32</sup> Ensemblet tok da for seg den gitte dramateksten, og analyserte den scene for scene. Målet var å dele opp dramaets handling i dens minste bestanddeler, i situasjoner. Tanken bak handlingsanalysen var at skuespillene gjennom selv å være delaktige i analysen av karakterenes handlinger og motivasjonene for disse handlingene, ville få en bedre forståelse for og innlevelse i sin egen karakter.

Et slikt praktisk detaljert analysearbeid finner vi igjen i både Tostogonovs Stanislavskij-metode og i Penkas syntese-modell.<sup>33</sup> Ved Statens teaterhøgskole undervist Penka i sin egen syntesemodellen fra 1976 og utover 1980-tallet, mens Irina Maločevskaja underviste i Tostogonovs Stanislavskij-metoder på 1990 og 2000-tallet.<sup>34</sup> I Sigrid Skutviks doktorgradsavhandling *En analyse av skuespiller*

---

<sup>25</sup> Helgheim, *Realisme og teatralitet*, 21.

<sup>26</sup> Ibid., 22–34. Stanislavskij hadde imidlertid arbeidet med denne metoden helt fra 1906.

<sup>27</sup> Ibid., 22.

<sup>28</sup> Maločevskaja, *Regiskolen*, 18.

<sup>29</sup> Helgheim, *Realisme og teatralitet*, 33.

<sup>30</sup> Ibid., 34.

<sup>31</sup> Maločevskaja, *Regiskolen*, 19.

<sup>32</sup> Ibid., 23. Irina Maločevskaja beskriver «metoden for handlende analyse av skuespill og roller» som en av grunnpilarene i Georgij Tovstonogovs Stanislavskij-baserte skuespiller- og regiutdanning.

<sup>33</sup> Ibid., 18; Gladso, *Brecht/Penka-metoden*; Solgård, «Arbeidsformer i teatret», 60–62.

<sup>34</sup> Kunsthøgskolen i Oslo, *Drømmefabrikken*.

*utdannelsen* (2015), blir studenter ved teaterskolen intervjuet, og de beskriver at «Irina- og Penka-metodene ikke er to forskjellige retninger, men springer ut av samme stamme i forhold til Stanislavskij. Penkas prinsipper innenfor tradisjonen bekreftet de som en syntese av Stanislavskij og Brechts teatermetodologi med størst fokus på Stanislavskijs prinsipper og mindre på Brechts. Irinas prinsipper bekreftet de som en rendyrking og videreutvikling av Stanislavskijs metode for fysiske handlinger og handlende analyse som betegnes som den psykofysiske metoden innenfor psykologisk teater.»<sup>35</sup>

### Penkas syntese-modell i praksis

I den kritiske litteraturen som finnes om Penka, er det en enighet om at det meste av Penkas øvelser og teknikkene er hentet fra Stanislavskij. Et unntak er Penkas *handlingsanalyse*. Selv om grunnlaget er hentet fra Stanislavskij, så har Penka, i samsvar med den sosialistiske realismen, gjort en vri på motivasjonsanalysen – fra Stanislavskijs psykologiske motiverte og individfokuserte analyse til en marxistisks-dialektisk analyse.<sup>36</sup>

Ved å bruke en marxistisks-dialektisk handlingsanalyse, trente Penka sine skuespillerstudenter i å identifisere den samfunnsmessige posisjonen og klassetilhørigheten, som deres karakterer har i det aktuelle stykket. Det neste steget i analysen var å finne frem til karakterenes klassemotiverte handlinger i form av motsetninger, konflikter og vendepunkter. Et viktig moment i betoningen av vendepunkter, var at skuespillerstudentene skulle unngå spill som gav en glidende overgang fra et vendepunkt til det neste. Tvert imot skulle de i oppbyggingen til et vendepunkt spille dette skiftet markert og litt overdrevet. Med andre ord skulle brudd markeres.<sup>37</sup> En slik markering av brudd i spillet er en viktig del av Brechts episeringsteknikk, hvor klassemotsetninger og de skjulte «samfunnsmessige lovene» skulle vises frem igjennom et stilisert og karikert spill.<sup>38</sup>

Et viktig element i en marxistisks-dialektisk handlingsanalyse, var å finne frem til hensiktsmessige sosiale gester for å vise og betone klassemotsetningen. Sosiale gester eller *Gestus* er et sentralt moment i Brechts teaterteorier.<sup>39</sup> Gjennom dette grepet får Penka handlingsanalysen til å dreie seg om å identifisere de samfunnsmessige motsigelsene mellom rollefigurene, heller enn en indre psykologisk motivasjon for de sceniske handlingene, som jo er sentralt i Stanislavskijs skuespillersystem.

Ved å benytte en slik handlingsanalyse med en marxistisk-dialektisk dimensjon, har Penka søkt å lage en universell skuespillerpedagogisk metode, som både skulle kunne benyttes for å vise handlinger med følelsesmessig og psykologisk motiver, sammen med handlinger som kan tilskrives motsetninger av en samfunnsmessig art.

<sup>35</sup> Skutvik, *En analyse av skuespiller utdannelsen*, 56.

<sup>36</sup> Gladsø, *Brecht/Penka-metoden*, 31.

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> Høyer, *Teater for Folket*.

<sup>39</sup> Barnett, «Gestus».

Imidlertid blir Penkas syntesemetode en forenkling av Brechts episke intensjoner, fordi den primært ble benyttet til analyser av allerede skrevne dramatiske tekster, hvor det for Penka var en ufravikelig regel at det var dramatikerens overordnede intensjon med stykket som skulle utarbeides. Med et slikt syn vil en regissør og et teaterkompani ikke kunne endre på teksten i seg selv, og slett ikke på den innskrevne dramaturgien. Dermed kan en marxistisk-dialektisk analyse av en dramatisk tekst kun komme til uttrykk gjennom mindre justeringer, som for eksempel betoning i spillet og scenespråket.<sup>40</sup>

Til forskjell er Brechts episke teaterteorier en helhetlig marxistisk-dialektisk metode, som innebefatter omskriving av klassiske teatertekster til en episk dramaturgi og et dertil hørende stilisert spill (*Verfremdung*, *Gestus mm.*), i tillegg til bruken av andre episke virkemiddel i scenografi, musikk og lydbilde.<sup>41</sup> Det at Penka kun benytter seg av et lite utvalg av episke virkemidler, en slags «plukk og miks» av grep som var ment å supplere Stanislavskij-systemet, viser at Penkas metode ikke er en likeverdig syntese mellom Stanislavskij og Brecht.

### Penka og Hålogaland teater

Som nevnt tidligere, kom Penka til Skandinavia første gang i 1967, i forbindelse med det Internasjonale Teaterinstituttets (ITI) symposium i Stockholm.<sup>42</sup> Han fikk på bakgrunn av dette, flere engasjement i regi av Nordisk Teaterunion, på slutten av 1960-tallet og begynnelsen av 1970-tallet.<sup>43</sup> I tillegg ble han invitert til å undervise ved de statlige teaterskolene i Sverige og Norge på 1970- og 1980-tallet.<sup>44</sup> Penka har også virket som regissør og pedagog for frie teatergrupper i Sverige. I Norge er det i særlig grad Hålogaland Teater som har benyttet seg av Penkas syntesemodell som en helhetlig metode.

Det første lengre engasjementet i Skandinavia, fikk Penka av rektor ved den svenske teaterskolen Niklas Brunius, som ble særlig begeistret for Penkas syntese av Stanislavskij med Brecht. Han anså en slik metode som en etterlengtet fornyingen av det svenske teatret.<sup>45</sup> Likeledes mente Janken Varden, som var rektor ved den norske teaterskolen (1976–81)<sup>46</sup>, at Penka var en fremragende pedagog som hadde en udogmatisk tilnærming til Brechts teorier.<sup>47</sup> Sigmund Sæverud underviste ved teaterskolen i denne perioden, og sammen med Klaus Hagerup benyttet de seg av Penkas metoder i flere sammenhenger, men særlig i oppsetninger ved Hålogaland Teater. Sæverud ble først kjent med metoden igjennom Klaus Hagerup.

---

<sup>40</sup> Solgård, «Arbeidsformer i teatret», 60–62.

<sup>41</sup> Barnett, *Berliner Ensemble Adaptations*, ix–xi.

<sup>42</sup> Luterkort, *Nordisk teaterunion*, 37.

<sup>43</sup> Luterkort, *Nordisk teaterunion*; Forstenberg, *The Professional Training of the Actor*.

<sup>44</sup> Luterkort, *Skådespelarens utbildning*; Grøndahl, «Det var litt av en tid».

<sup>45</sup> *Ibid.*, 100–2.

<sup>46</sup> Skolen skiftet først navn til Statens teaterhøgskole i 1983. Skutvik, *En analyse av skuespiller utdannelsen*, 11.

<sup>47</sup> Janken i Grøndahl, «Det var litt av en tid», 76.



Hagerups første møte med Penkas metoder var som deltaker på ITI-symposiet i Stockholm i 1967. På dette tidspunktet var Hagerup skuespillerstudent ved den norske teaterskolen. Han beskriver hvordan oppvisningen med Penkas studenter, fra den østtyske teaterskolen, skulle gjøre at Brecht kom til å bety mer for ham, enn Stanislavskij.<sup>48</sup>

På symposiet presenterte Penka og skuespillerstudentene et utdrag (kalt «fredagsscenen») fra Brechts *Herr Puntila og hans knekt Matti*. Ifølge Penka ble dette gjort helt etter Brechts modellbøker.<sup>49</sup> Det betydde, ifølge Hagerup, at det østtyske skuespillerstudentene «spilte scenen 'etter noter', uten originale påfunn».<sup>50</sup>

«Fredagsscenen» ble presentert tre ganger med ulik betoning i spillet. Første gang spiltes scenen med en psykologisk-realistisk betoning, uten noen form for politisk dialektisk tilnærming. Andre gang scenen ble spilt, la skuespillerstudentene til en dialektisk analyse av karakterenes klassetilhørighet, som ga konfliktene i spillet et klasseperspektiv. Hagerup viser til hvordan Penka vektla dialektikken i scenen, ved å ta hensyn til «det sosiale forholdet mellom den rike vertshusgjesten Puntila og kelneren på Park Hotell, som, hvis han ønsket å beholde jobben, aldri måtte glemme den ufravikelige regelen at «Den rike kunden har alltid rett. Kelneren var totalt avhengig av en fornøyd Puntila[.]»<sup>51</sup> Den tredje gangen scenen ble spilt ble det lagt til en sosial gestus.

Et moment som er viktig å poengtere med Penkas Brecht-demonstrasjon i 1967 er at valget av *Puntila*, sammenfaller med de Brecht-stykkene som Eugen Schaub hadde benyttet i sine «synteseforestillinger» på 1950-tallet. En viktig grunn til dette er at *Puntila* i likhet med blant annet *Fru Carras gevær* har en lineær dramaturgi. Den lineære dramaturgien var, i motsetning til den episodiske, som de fleste Brecht-stykker innehar, den eneste kulturpolitisk anerkjente dramaturgien i Øst-Tyskland. Dermed er det på det rene, at selv om Penka hevder at han fulgte Brechts modellbøker så var det lite ved oppvisningen av *Herr Puntila og hans knekt Matti* som kunne provosere de østtyske kulturmyndigheter.

Det er dermed tydelig at Hagerup og Hålogaland Teater, gjennom syntesemodellen, fikk med seg Stanislavskij «som nissen på lasset», til tross for at Hagerup hevder at Penka bidro til at han ble mer interessert i Brecht enn Stanislavskij.

### Hålogaland Teaters bruk av Penkas metode

Jeg vil nå sette søkelys på Penkas innflytelse på Hålogaland Teater (HT). HT kan sies å være det profesjonelle gruppeteateret som i størst grad har benyttet seg av Penkas metodesett i Norge.

---

<sup>48</sup> Hagerup, «Litt om Brecht», 59.

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> Ibid., 59–60.

<sup>51</sup> Ibid., 59.

Klaus Hagerup har vist hvordan Penkas metoder spilte en viktig rolle i teaterets pionertid, i deres søken etter verktøy til å skape et oppsøkende og sosialt bevist teater i Nord-Norge.

For Hagerup ble Penkas syntesemodell «nøkkelen til en port som åpnet for et teatersyn ingen av oss kjente til på den tiden.»<sup>52</sup> I et intervju fra 2015, forteller Hagerup om sine egne Brecht-tolkninger, som han hevder i særlig grad korresponderte med Brechts dialektiske teater, slik det ble utarbeidet i Katzgraben-notatene (1953).<sup>53</sup> Ifølge Hagerup innebar dette at Brecht hadde endret syn på det episke teateret og bruken av underliggjøring på 1950-tallet, som førte til at Brecht, i motsetning til tidligere, ønsket at publikum skulle kjenne på en total innlevelse i protagonistene i stykket.<sup>54</sup> Hagerup fremhever at HT arbeidet etter det dialektiske teatrets prinsipper var ved å «bygge opp identifikasjon, og forventning, bryte forventningen, slik at publikum tenker over, og tar stilling til det 'helten' deres gjorde.» «Og sånn spilte jo vi, så godt vi kunne med innlevelse», fortsatta Hagerup.<sup>55</sup> Med andre ord kan HTs tolkninger ses i forlengelse av Penkas sosialistisk-realistiske metoder og den østlige Brecht-fortolkningen.

I 1973 satte HT opp *Det er her å høre tel*. Stykket var skrevet av Klaus Hagerup i samarbeid med befolkningen fra bygdene Senjahopen og Mefjordvær på Senja. Det handler om senjaværingenes ønske om å få knyttet de værutsatte bygdene på yttersida av Senja med vei til kommunesentret Finnsnes, som ligger beskyttet sør på øya. Veien var lovet av de lokale politikerne, men den lot vente på seg, fordi det fra sentralt hold var laget en strategiplan for Nord-Norge for å skape større befolkningstetthet i landsdelen. Dermed ønsket ikke Arbeiderpartiregjeringen å støtte utbygging av infrastruktur for tettsteder på mindre enn tusen innbyggere.<sup>56</sup>

Naturlig nok var det stor motstand mot dette i Nord-Norge. Dermed traff forestillingen en nerve i tiden, da den grep inn i debatten om sentralisering, og tok stilling mot avfolkning av utkantdistriktene.<sup>57</sup> Stykket ble formet med en lineær dramaturgi, hvor bygdas befolkning var protagonister og portrettert som sosialistisk-realistiske helter, mens politikerne og veibyråkratene var antagonister. Disse ble karikert på stilisert vis og var det eneste, utenom Finn Ludts musikkomposisjoner, som kan sies å ha episke trekk over seg. *Det er her å høre tel* ble en publikumssuksess og teatrets gjennombrudd i Nord-Norge. Naturlig nok førte dette til at den sosialistisk-realistiske formen satt seg som en mal, særlig for HTs egenproduserte dramatik.<sup>58</sup> Med dette utviklet HT en oppskrift basert på Penkas metoder, som kom til å bli deres kjennemerke – en kombinasjon av dokumentarisk materiale fra Nord-Norge satt inn i en sosialistisk-realistisk dramaturgi.

Selv om det i særlig grad var den sjølproduserte dramatikken hvor den sosialistiske realismen kom sterkest til uttrykk, ble Penkas metodesett også benyttet når teateret skulle sette opp klassisk

---

<sup>52</sup> Ibid., 60.

<sup>53</sup> Hagerup i Watson, «Intervju med Klaus Hagerup», 369–70.

<sup>54</sup> Ibid.

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Brox, *Hva skjer i Nord-Norge?*

<sup>57</sup> Fjeldstad, «Gruppeteater i Norge», 181–232.

<sup>58</sup> Høyer, *Teater for Folket*, 76.

litterær dramatik. Det gjelder for eksempel deres debutoppsetning, *Tolvskillingsoperaen* av Bertolt Brecht, fra 1971.<sup>59</sup>

Forestillingen ble regissert av Pål Løkkeberg, mens Finn Ludt hadde det musikalske ansvaret. Ludt hadde vært kapellmester ved Nationalteatret, hvor han blant annet hadde laget musikk til Nationalteatrets oppsøkende teatergruppe.<sup>60</sup> Ludt var kjent for å være tro mot Brechts teori om det episke teatret, og hans musikk til *Tolvskillingsoperaen* var i samsvar med dette. Skuespillernes spillestil, derimot, var i liten grad episk.<sup>61</sup> Hagerup, som spilte flere roller viser til at det ikke i noe særlig grad ble benyttet episke virkemidler i oppsetningen. Tvert imot spilte de forestillingen «ganske realistisk».<sup>62</sup> Tanken bak var, at om HT spilte Brecht sosialistisk-realistisk, så ville dette være mer lettfattelig for det nordnorske publikummet.<sup>63</sup> Selv om forestillingen fikk gode anmeldelser i flere aviser, var publikumsoppmøtet svært lavt.<sup>64</sup>

Teateret tolket selv at publikums skepsis til å se *Tolvskillingsoperaen* handlet om at tittelen nevner *opera*, og det var jo finkultur, og ikke ansett som folkekultur. Derfor droppet HT *opera* fra tittelen, i håp om at det ikke ville «skremme vekk muligens uvitende publikum».<sup>65</sup> Imidlertid bidro ikke navneendringen til å øke publikumsantallet, det forble lavt igjennom hele spilleperioden.

Ifølge Jens Harald Eilertsen, i boken *Teater utenfor folkeskikken* (2004), handlet «publikumstørken» om at «søringene» ved HT hadde misforstått den nordnorske teatersmaken. Eilertsen viser til at i lang tid før opprettelsen av Hålogaland Teater i 1971, hadde profesjonelle omreisende teatergrupper hatt stort hell med oppsetninger av folkekomedier og revy i den nordlige landsdelen. Disse sjangrene ble også tatt opp av lokale amatørgrupper fra 1930-tallet og framover. Og flere steder i Nord-Norge vokste det frem sterke revymiljø, slik som i Hammerfest og Honningsvåg.<sup>66</sup>

Det skulle altså ikke være vanskelig for teaterarbeiderne ved HT å få med seg at nordlendingene likte revy. Men det var ingen enkel sak for pionergjengen ved HT å spille revy. De anså nemlig revyen, med dens nummerorienterte dramaturgi, som uegnet til å portrettere «folkets» virkelighet.<sup>67</sup>

Imidlertid, kan ikke denne holdningen til revy sies å stamme fra Brecht selv. For i «Kommentarer til folkeskuespillet» fra antologien *Om tidens teater* (1960), viser Brecht til at både folkekomedien og revyen var viktige inspirasjonskilder for hans teater. I særdeleshet anså Brecht at revyen, nettopp

---

<sup>59</sup> Eilertsen, *Polare scener*, 2.

<sup>60</sup> Hagen, *Finn Ludt og hans musikk*, 1.

<sup>61</sup> Hagen, *Finn Ludt og hans musikk*; Eilertsen, *Polare scener*, 24.

<sup>62</sup> Hagerup i Watson, «Intervju med Klaus Hagerup», 353–78.

<sup>63</sup> Ibid.

<sup>64</sup> Eilertsen, *Polare scener*, 24–25.

<sup>65</sup> Ibid., 26.

<sup>66</sup> Eilertsen, *Teater utenfor folkeskikken*, 114–16, 132–33; Høyer, *Teater for Folket*, 103.

<sup>67</sup> Hagerup, «Hvor kommer de gode forestillingene fra?», 4.

på grunn av dens fragmenterte dramaturgi, bruk av faste typer og stilisert spill, var verdifull i arbeiderteateret.<sup>68</sup>

Hva kan det da bero på at Hagerup og de andre pionerne ved HT, ikke støttet seg til Brechts forståelse av revyen, når denne formen i tillegg var en utbredt folkelig teatersmak i Nord-Norge?

En skal ikke grave dypt for å finne svaret: det handler om påvirkningen fra Penka og den østlige Brecht-fortolkningen. Denne påvirkningen var så sterk, at den skapte et dogme for hva som ble ansett å være en folkelig estetikk, innenfor det politiske teatermiljøet i Norge på 1970-tallet.

Dette kan leses ut av flere artikler i tidsskriftet *Profil* i tidsrommet 1972–77.<sup>69</sup> *Profil* var på denne tiden talerør for den maoistiske bevegelsen i Norge (AKP m-l), og Klaus Hagerup var en viktig premissleverandør for kunstsynet i *Profil*.<sup>70</sup> Jahn Thon beskriver i boken *Tidsskriftets forståelsesformer – Profil og profilister 1959–1989* (1995) hvordan Hagerup samt flere andre skribenter i *Profil*, forfektet at en sosialistisk realisme var den eneste estetikken som egnet seg til å portrettere livet til de undertrykte klassene. Mens modernisme og avantgardisme, derimot, «avises totalt med den begrunnelse at dette ikke har betydd noe for arbeiderklassen».<sup>71</sup>

Imidlertid skjer det et skifte i den politiske estetikken ved HT fra 1975, fra en ensidig bruk av sosialistisk realisme til å ta i bruk revyformer.

### Hålogaland Teater endrer syn på revyen

Det var den svenske teatergruppen Fria Proteatern som bidro til at Hålogaland Teater og Klaus Hagerup endret holdning til revyformen. Fria Proteatern, hvor blant annet Gunnar Ohrlander var dramatiker, Stefan Böhm regissør og Stefan Ringbom komponist, var kjent for å lage politiske arbeiderrevyer med en særegen musikkstil som blandet progressiv rock med folkemusikk og arbeidersanger fra 1920-tallet.<sup>72</sup>

Skiftet i HTs valg av estetikk skjedde i forbindelse med produksjonen til *Vor ret vi tar* (1975). I hovedoppgaven til Jostein Høy, *Teater for Folket: Hålogaland Teater i 70-åra – Institusjon, estetikk og politikk* viser Høy til at *Vor ret vi tar* var den av HTs oppsetninger som liknet mest på mellomkrigstidens agiterende arbeiderteater. Med en veksling mellom sketsjer, dialoger, talekor, kommentarer og rene spill-sekvenser, sammen med en collageform som ble brukt til å vise framveksten av den organiserte arbeiderbevegelsen i Kirkenes.<sup>73</sup>

---

<sup>68</sup> Brecht, *Om tidens teater*, 98–104.

<sup>69</sup> Indregard, «Hva er folkets kultur»; Vercoe, «Spontane innsigelser»; Nygård, «Makrellen i Nord-Norge»; *Profil*, «Kjedelig politisk teater».

<sup>70</sup> Thon, *Tidsskriftets forståelsesformer*, 142–212.

<sup>71</sup> *Ibid.*, 175.

<sup>72</sup> *Profil*, «Kjedelig politisk teater», 30–35.

<sup>73</sup> Høy, *Teater for folket*, 101; Eilertsen, *Polare scener*, 63.

I *Polare scener – Nordnorsk teaterhistorie fra 1971–2000* beskriver Hagerup det estetiske skiftet i forbindelse med arbeidet med *Vor ret vi tar* slik: «heldigvis hadde vi fått kontakt med Fria Proteatern. Da Stefanene kom, Böhm og Ringbom, ble det fart i sakene. ‘Vor ret vi tar’ var utvikla med dem. [...] Vi diskuterte, jeg løp på siderommet, skreiv og kom tilbake med nye forslag til tekster. Det var mye humor og ei artig tid.»<sup>74</sup> Her viser Hagerup til hvordan Böhm og Ringbom bidro til å forløse produksjonen av *Vor rett vi tar*, nettopp gjennom bruken av revyformen. Hvordan kunne det ha seg at de to teatergruppene hadde så ulikt syn på politisk estetikk, særlig i relasjon til Brechts teaterteorier? For å belyse dette vil jeg vise noen forskjeller og likheter mellom HT og Fria Proteatern.

Det var flere likheter mellom HT og Fria Proteatern, begge grupper hadde tilknytning den maoistiske bevegelsen i sitt land.<sup>75</sup> I tillegg ville begge grupper lage teater som skulle målbære undertrykte grupper i samfunnet, i form av oppsøkende teater med dokumentariske arbeidsmetoder. Slik som Hagerup og de andre pionerene ved HT hadde samlet inn stoffet til *Det er her æ bore tel* gjennom research og intervju, hadde Gunnar Ohrlander i Fria Proteatern intervjuet streikende arbeidere ved LKAB (Gruveselskapet i Norrbotten) som basis for å lage *NJA-pjäsen* i 1969 og *Pjäsen om Norrbotten* i 1970.

Men det som skilte de to gruppeteatrene fra hverandre, var som nevnt deres oppfattelse av Brechts teaterteorier og deres valg av teaterform. Denne forskjellen kan delvis forklares ved at gruppene hadde ulike utdannelsesbakgrunner.

Mens HT ble startet av en gruppe skuespillere, hvor Klaus Hagerup og Sigmund Sæverud var toneangivende. Hvor deres kunstneriske utdanning var fra Statens Teaterskole i Oslo, hvor Penkas skuespillerpedagogikk var toneangivende. Til forskjell hadde aktørene bak Fria Proteatern bakgrunn fra det progressive musikkmiljøet i Sverige, som innebefattet mange ulike musikksjangre og ulike politiske strømninger på venstresiden. Det som forente dem, var ønsket om å skape ikke-kommersiell musikk. Initiativtakerne til Fria Proteatern hadde møttes ved Adolf Fredriks musikkola i begynnelsen av 1960-tallet, og startet popbandet Mascots sammen. Høsten 1967 ble gruppa engasjert som teatermusikere til et stykke om Vietnam ved Dramaten (Kungliga Dramatiska Teatern) kalt *Dom*.<sup>76</sup> Etter flere produksjoner ved Dramaten, brøt gruppen med teateret og dannet Fria Proteatern.<sup>77</sup> Fra starten av var det musikken, revyformen og et politisk engasjement, som var drivkraften bak deres teaterproduksjoner.

I løpet av 1970-tallet ble gruppens musikkstil utvidet fra popmusikk til progressiv rock og folkemusikk. I et intervju publisert i tidsskriftet *Profil* i 1977, viser Stefan Böhm til at gruppens musikkstil bygget på den svenske folkemusikktradisjonen, samtidig som de låner stilelementer fra andre musikktradisjoner.<sup>78</sup> I tillegg til sjangerblanding, var også en «episering» av musikken viktig i Fria Proteaterns musikalske uttrykk. En slik «episering» skulle Sverre Kjeldsberg, kapellmesteren

<sup>74</sup> Eilertsen, *Polare scener*, 63.

<sup>75</sup> Andersson, «Gunnar Ohrlander».

<sup>76</sup> Progg.se, «Fria Proteatern»; Hellqvist, «Kultur och kommersialism», 186.

<sup>77</sup> Progg.se, «Fria Proteatern»; Hellqvist, «Kultur och kommersialism», 186; Wikipedia, «Fria Proteatern».

<sup>78</sup> *Profil*, «Kjedelig politisk teater», 35.

ved Hålogaland Teater, lære av Stefan Ringbom og Stefan Böhm, i forbindelse med oppsettingen *Vor rett vi tar* (1975).

Kjeldsberg hadde i likhet med Ringbom, bakgrunn fra popmusikken, som vokalist for bandet *Pussycats*, i tillegg hadde han klassisk musikkutdannelse fra konservatoriet i Tromsø.<sup>79</sup> Men ett felt var nytt for Kjeldsberg – episk stilisert musikk. Kjeldsberg beskriver møtet med den nye teknikken slik: «[Stefan] Böhm kjørte mæ [...] fordi han mente æ tilslørte teksten istedenfor å tolke den, og det gjorde æ ved ikkje å tenke konkret på det æ sang. Æ va som mange pop-vokalista, meir opptatt av min egen stemme enn av ka æ sang. En liten vibrato her og en glissando der!»<sup>80</sup>

På dette viset ble Kjeldsberg introdusert til teknikker for å skape episk stilisert musikk. Disse teknikkene hadde blitt utviklet på 1920- og 30-tallet av den tyske komponisten Hanns Eisler i samarbeid med Bertolt Brecht. Eisler viser til viktigheten av at sangtekster fremføres klart og tydelig i politisk teater, slik at tilhørerne forstår hva som formidles. Av denne grunn kritiserte Eisler populærmusikken fordi han mente det var en tendens til å tilsløre meningsinnholdet i kommersiell popmusikk.<sup>81</sup> En tydeliggjøring av innholdet i sangtekstene var et av flere grep i episk teatermusikk, som Kjeldsberg fikk opplæring i av Böhm og Ringbom. De ville også, i tråd med Eisler og Brecht, gjøre musikken til et frittstående teaterelement, som skulle underbygge og tydeliggjøre meningsinnholdet i sangtekstene.

Dermed er det tydelig at Fria Proteatern bidro til Hålogaland Teaters snuoperasjon, bort fra en ensidig bruk av sosialistisk realisme, og til en mer omfattende bruk av episke stiliseringsgrep sammen med revyformatet.

HT fortsatte imidlertid å benytte Penkas metoder, også i etterkant av *Vor rett vi tar*. Særlig benyttet de seg av Penkas marxistisk handlingsanalyse. Dette kan tydelig ses i forbindelse med HTs oppsetning av *Peer Gynt* i 1975. Her blir Peer satt inn i et marxistisk-dialektisk rammeverk som fremhever konflikten mellom individ og samfunn. Først vises Peer som «underdog'en og proletaren Peer, seinere [s]om den middelaldrende og aldrende kapitaleier i verdenssamfunnet».<sup>82</sup> På denne måten kan vi se at Penkas metoder fortsatte å være en del av HTs kunstneriske verktøykasse i deres bestrebelse etter å lage teater for «folket», også etter 1975. Imidlertid, var ikke den sosialistiske realismen og den østlige Brecht-fortolkningen lenger enerådende i HTs valg av dramaturgi og estetikk.

## Konklusjon

I denne artikkelen har jeg vist hvordan Rudolf Penka, gjennom sin undervisning i Skandinavia fra 1960 til 1980-tallet, bidro til å formidle den østtyske syntesemodellen mellom Stanislaviskij og

---

<sup>79</sup> Eilertsen, *Polare scener*, 114–15.

<sup>80</sup> Kjeldsberg i Eilertsen, *Polare scener*, 114.

<sup>81</sup> Hagen, *Finn Ludt og hans musikk*, 20–25.

<sup>82</sup> Eilertsen, *Polare scener*, 69.

Brechts teatermetoder. Til tross for at denne syntesen langt fra kan sies å være en likeverdig skuespillerpedagogikk (mellom Stanislavskij og Brecht), ble den formidlet som om den nettopp var dette. Gjennom kontakten med svenske Fria Proteatern tok Hålogaland Teater imidlertid, steget bort fra en ensidig bruk av sosialistisk realistisk dramaturgi i sine produksjoner. I løpet av produksjonstiden til *Vor ret vi tar* (1975) utvidet HT sitt kunstneriske formspråk til å omfatte revyformen, samt flere Brecht-inspirerte episke grep, særlig i teatermusikken. På denne måten omfavnet HT den nordnorske revytradisjonen.

Imidlertid er det tydelig at Penka med sin syntesemodell hadde stor innflytelse på den norske diskursen på 1970-tallet om hva som rettmessig kunne kalles teater *for* folket, noe som debattartikler i tidsskriftet *Profil* på denne tiden viser. Her ble sosialistisk realisme stadfestet som norm for det politiske og folkelige teateret. Selv om debatten om en sosialistisk realisme i teateret avtok etter 1975, er det viktig å påpeke at Penkas skuespillerpedagogikk og -metodikk fortsatt var en viktig inspirasjonskilde for Hålogaland Teater i deres bestrebelser etter å lage et nordnorsk folketeater. Det er åpenbart at Penkas Brecht-formidling har satt spor hos en hel generasjon av teaterarbeidere på 1970-tallet. Gjennom Penka ble Brechts teater og teorier gjort lettfattelige og inspirerende, for politisk engasjerte skuespillerstudenter og teaterarbeidere i Skandinavia.

## Litteraturliste

Andersson, Erik, «Gunnar Ohrlander – mannen som förhäxade hela landsändar», *Arbeterrörelsens Arkiv och bibliotek*. Hentet 5. april 2024. <https://www.arbark.se/en/2013/01/gunnar-ohrlander-mannen-som-forhaxade-hela-landsandar/>

Barnett, David (red.). *Berliner Ensemble Adaptations: The Tutor; Coriolanus; The Trial of Joan of Arc at Rouen, 1431; Don Juan; Trumpets and Drums*. London: Bloomsbury Publishing, 2014.

Barnett, David. *A History of the Berliner Ensemble*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Barnett, David, «Gestus», *Brecht in practice*. Hentet 16. april 2024. <https://www.brechtinpractice.net/theory/gestus>

Brecht, Bertolt. *Om tidens teater: en ikke-aristotelisk dramatik*. København: Gyldendal, 1960.

Brox, Ottar. *Hva skjer i Nord-Norge: en studie i norsk utkantpolitikk* (3. oppl.). Oslo: Pax, 1969.

Eggen, Arnljot. *Vi er dei mange: teater om arbeidsfolk*. Oslo: Samlaget, 1987.

Eilertsen, Jens Harald og Ola Røa. *Teater utenfor folkeskikken: nordnorsk teaterhistorie fra istid til 1971*. Stamsund: Orkana, 2004.

Eilertsen, Jens Harald og Ola Røa. *Polare scener: nordnorsk teaterhistorie fra 1971–2000*. Stamsund: Orkana, 2005.

Fjeldstad, Anton. «Gruppeteater i Norge». I *Gruppeteater i Norden*, redigert av Anton Fjeldstad og Aage Jørgensen, 181-232. København: Samleren, 1981.

Forstenberg, Leif, Christian Lund og Svensk teaterunion (red.). *The Professional Training of the Actor. International Theatre Institute Fifth Symposium in Stockholm 1967*. Stockholm: Internationella teaterinstitutet, 1968.

Gladsø, Svein. *Brecht/Penka-metoden: en gjennomgang og en analyse*. Dragvoll: Institutt for drama, film og teater, UNIT/AVH, 1991.

Gripsrud, Jostein. *La denne vår scene bli flamme': perspektiver og praksis i og omkring sosialdemokratiets arbeiderteater ca. 1890-1940*. Oslo: Universitetsforlaget, 1981.

Grøndahl, Carl Henrik. «Det var litt av en tid». I *Drømmefabrikken: Teaterhøgskolens historie sett gjennom åtte forfatters øyne*, redigert av Janne Helteberg Haarseth, Even Lynne, Vetle Lid Larssen og Kunsthøgskolen i Oslo Avdeling Statens teaterhøgskole, 60-87. Oslo: Transit, 2013.

Haars, Peter. «The Proof of the Pudding is in the Eating». I *Lærestykker – Lærestykket fra Baden, Jasieren og Nei-sieren, Forholdsregelen, Unntagelsen og regelen; kommentarer, dokumenter, teori*, redigert av Espen Haavardsholm, Georg Johannesen og Per Kjelling, 7-18. Oslo: Gyldendal, 1974.

Hagen, Per Ole. *Finn Ludt og hans musikk til teaterstykkene 'Pendlerne', 'Det æ hør æ høre tel', 'Jenteloven' og 'Æ e ikkje aleina'*. Hovedfagsoppgave, Institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo, 1981.

Hagerup, Klaus. «Hvor kommer de gode forestillingene fra?». Oslo: *Dagbladet*, 17. juni 1975.

Hagerup, Klaus. «Litt om Brecht, syttitallet, Hålogaland teater og hvordan det ble slik». *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, no. 3-4 (2006): 58-61.

Hagerup, Klaus. «Intervju med Klaus Hagerup». I Anna Blekastad Watson, *De politiske gruppeteatrene i Norge: Estetisk-politiske virkemidler og kollektive praksiser: Svartkatten, Pendlerne, Hålogaland Teater, Perleporten og Tramteatret*, 353-377. Ph.D.-avhandling, Universitetet i Bergen, 2021.

Helgheim, Kjell. *Realisme og teatralitet: tre russiske profiler: Stanislavskij, Meyerhold, Evreinov*. Oslo: Solum, 2015.

Hellqvist, Eva Kjellander & Hallgren, Karin. «Kultur och kommersialism – några exempel från svenskt 1970-tal». *Humanetten*, no. 42 (2019). Hentet 2. april 2024. <https://open.lnu.se/index.php/hn/article/view/2089>

Holmes, Joan E. «Theatre as an Institution in the German Democratic Republic». *Colloquia Germanica*, no. 3 (1981): 229-238. Hentet 8. Mars 2021. <https://www.jstor.org/stable/23979778>

Hålogaland Teater. «'Fru Carrars Gevær' og 'Rapport fra Stordjupta'». Hentet 16 april 2024. <https://halogalandteater.no/produksjon/2005/fru-carrars-gevaer-og-rapport-fra-stordjupta>

Høyer, Jostein. *'Teater for Folket': Hålogaland Teater i 1970-åra – institusjon, estetikk og politikk*. Hovedfagsoppgave, Universitetet i Tromsø, 1983.

Indahl, Gunhild og Bjørn Hall-Hofsø. *Et nordnorske folketeater: etablering av landsdelens første profesjonelle teater: rapport fra interimstyret i Hålogaland teater 1971-1976*. Tromsø: HT, 1976.



- Indregard, Martin. «Hva er folkets kultur». *Profil*, no. 6 (1972).
- Kunsthøgskolen i Oslo Avdeling Statens teaterhøgskole. *Drømmefabrikken: Teaterhøgskolens historie sett gjennom åtte forfatters øyne*. Oslo: Transit, 2013.
- Lazarus, Heide. «The Politics of Searching Traces». I *The Politics of Being on Stage*, redigert av Anja Klöck, 167–183. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Luterkort, Ingrid. «Nordisk teaterunion – Ett bidrag till historien om nordiskt teatersamarbete under 55 år». I *Nordisk Teaterunion – sjuttio år av samspel*, redigert av Ingrid Luterkort og Riitta Seppälä, 11–44. Informationscentralen för teater i Finland, 2008. Hentet 16. april 2024. <https://scensverige.se/wp-content/uploads/2014/04/Nordisk-Teaterunion-70-ar-av-samspel.pdf>
- Luterkort, Ingrid. *Skådespelarens utbildning: utländska inflytanden på nutida svensk teaterundervisning*. Stockholm: Svenska Riksteatern, 1976.
- Maločevskaja, Irina, Sverre Rødahl og Hans Henriksen. *Regiskolen*, Vollen: Tell forlag, 2002.
- Nygård, Oddvar. «Makrellen i Nord-Norge – eller Carlos Wiggen og marxismen». *Profil*, no. 1 (1974): 31–32.
- Penka, Rudolf, Liv Schøyen og Gerhard Ebert. *Skuespilleren: en grunnbok for skuespillerutdanningen*. Oslo: Gyldendal, 1985.
- Pintzka, Wolfgang og Liv Schøyen. *Fra Sibir til synagogen: erindringer fra to verdener*. Oslo: Forlag Press, 2003.
- Profil. «Kjedelig politisk teater er feilslått politikk – intervju med Fria Proteatern». *Profil*, no. 4 (1977): 30–35.
- Progg.se. «Fria Proteatern». *Progg.se – Alternativ musikk i Sverige 1967-1984*. Hentet 5. april 2024. <https://web.archive.org/web/20100814165849/http://www.progg.se/band.asp?ID=16>
- Reims, Daniella. «I Öst och Väst – Teaterpedagogen Rudolf Penkas metodiska arbetsätt». I *Svenska teaterhändelser, 1946-1996*, redigert av Lena Hammergren, Karin Helander og Willmar Sauter. Stockholm: Natur och Kultur, 1996.
- Ringbom, Stefan, Sverre Kjelsberg, Per Chr Hansen, Anton Fjeldstad, Olaf Kran, Tor Amundsen, og Hålogaland teater. *Ti år med HT: Hålogaland teater 1971–1981: artikler, bilder, dikt, intervjuer, melodier og visetekster med melodier*. Bodø: Trohaug, 1981.
- Skutvik, Sigrid. *En analyse av skuespillerutdannelsen ved Teaterhøgskolen og norsk teaterpolitikk 1993–2013: Basert på en intervjuundersøkelse 2002–2005, egne erfaringer og minnesarbeid, oppfølgende intervjuer og nærlesning av utvalgte teaterpolitiske dokumenter*. Doktorgradsavhandling, NTNU, Institutt for kunst- og medievitenskap, 2015.
- Solgård, Karl, Erik. «Arbeidsformer i teatret – en vurdering av Brecht og Rudi Penka». *Profil*, no. 2-3 (1982): 58–62.

Thon, Jahn. *Tidskriftets förståelsesformer: Profil og profilister 1959-89*. Oslo: Cappelen akademisk forlag, 1995.

Vercoe, Eli. «Spontane innsigelser – eller “kartet og terrenget”». *Profil*, no. 4–6 (1973): 50–51.

Wikipedia. «Fria Proteatern». Hentet 9. april 2024. [https://sv.wikipedia.org/wiki/Fria\\_Proteatern](https://sv.wikipedia.org/wiki/Fria_Proteatern)