

# AND I HANSKE



# Opptaksprøver i Turku

Figurteaterlinjen ved Turku Kunstakademi har søknadsfrist **11. april** for studenter som ønsker opptak høsten **2008**. Opptaksprøver holdes fra **2 – 6. juni**. Søknadsskjema finnes på skolens hjemmeside: [www.nukkis.net](http://www.nukkis.net)

Turku Kunstakademi er for tiden Nordens eneste kunstutdanning innenfor figurteater. Skolen har skapt en fornying i det finsk figurteatermiljøet. Samtidig har tilveksten av unge figurteaterkunstnere i Finland nå blitt så stor at det er viktig for skolen å satse internasjonalt. Det betyr at all undervisning skjer på engelsk. Undervisningen er gratis. Skolen er godkjent av Statens Lånekasse for utdanning, slik at norske studenter kan søke studielån.

Figurteaterlinjen i Turku gir en bred innføring i teaterformen mange teknikker og uttrykk både praktisk og teoretisk. Mye av undervisningen er prosjektbasert, Lærere hentes blant framstående figurteaterkunstnere fra hele verden. Det undervises både i figurmaking, spill og regi for alle studenter. Studentene får etter hvert mulighet til å spesialisere seg. Utdanningen er treårig.

Leder for utdanningen er **Dr. Anna Ivanova-Brashinskaya**, Hun kan nås på disse e-postadressene.  
[anna.ivanova@turkuamk.fi](mailto:anna.ivanova@turkuamk.fi) eller [opex@mail.ru](mailto:opex@mail.ru)



# INNHOOLD

- 4 • **Leder**
- 5 • **Hva er det med 50-tallet?**
- 9 • **50-tallets kanonforfattere**
- 14 • **Pionerene Mykle og Strøm**
- 21 • **En liten orientering om dukketeater...**
- 24 • **Den helsekulturelle skolesekken**
- 28 • **Rapport fra en dukketeaterfamilie**

ÅND I HANSKE - Figur i Norge  
Nr. 3/4 2007 Årg. 25  
ISSN 0800-2479

Årsabonnet kr 250,-  
Løssalgpris kr 70,-  
Bankkonto 1607 55 74294

Utgitt av UNIMA Norge - Foreningen for figurteater,  
Hovinveien1, 0576 Oslo  
Tlf 22 67 73 56  
E-post: post@unima.no

Ansvarlig redaktør: Anne Helgesen  
Layout: Jon Løvaas  
Redaksjonens adresse: Ånd i hanske,  
Adlersgate 31, 3116 Tønsberg  
Tlf: 33 33 28 89, Faks: 33 33 25 85  
E-post: annehelg@online.no

Ånd i hanske trykkes med støtte fra Norsk Kulturråd  
Litteratur andmeldelsene trykkes med støtte fra NFF

Design og Layout: P R E S E T, Holmestrand  
Trykk: Prinfo Unique, Larvik

UNIMA Norge - Foreningen for figurteater er en interesseorganisasjon for mennesker som er opptatt av figutteater over et bredt spekter - teaterkunst, billedkunst, pedagogik, og terapi. Foreningen organiserer både profesjonelle og amatører. Vår nasjonale organisasjon ble stiftet 26. nov. 1974 under navnet Norsk dukketeaterforening. Ved årsmøtet 1997 skiftet foreningen navn til UNIMA Norge - Foreningen for figurteater. UNIMA Norge er medlem av den verdensomspennede organisasjonen Union International de la Marionette. UNIMA er medlem av UNESCO.

UNIMA STYRET  
Leder: Svein Gundersen  
Dammannsvei 14  
0286 Oslo  
Tlf: 22 74 03 27 Arb: 22 45 31 21 Mob: 95 23 68 24  
E-post: svein.gundersen@est.hio.no  
Nestleder: Einar Dahl  
Styremedlemmer: Arvid Ones, Nina Engelund, Marthe Brandt, Marianne Edvardsen  
Varamedlemmer: Elisabeth Grønning, Knut Wiulsrød  
Website: Kenneth Dean, Tlf: 97 52 55 1,  
E-post: kenneth@kdp.no



## Bidragstere Ånd i hanske 4 - 07

**Knut Alfson** — Figurspiller utdannet ved Riksteatret. Tidligere leder ved Nordland Dukketeaterverksted og av Nøtterøy Kulturhus. Tidligere leder av UNIMA Norge. Driver figurteatergruppa Levende Dukker sammen med Agnes Schou. Masterstudent i teatervitenskap ved Universitetet i Oslo. Norsk delegat ved UNIMA-kongressen i Rijeka.

**Anne Helgesen** — Figurspiller og kunstnerisk leder i Katta i Sekken. Dr. art. med doktoravhandling om norsk figurteaters historie. Universitetslektor ved avdeling for teatervitenskap ved universitetet i Oslo. Redaktør for Ånd i hanske.

**Petra J. Helgesen** — Masterstudent i litteratur ved Universitetet i Bergen, forlagskonsulent, freelance-skribent. Arvelig belastet når det gjelder kunnskap om figurteater.

# Leder

Hva er egentlig hemmeligheten med 1950-tallets voksenproduserte barnekultur? Hvorfor selger Astrid Lindgrens, Thorbjørn Egners, Alf Prøysens og Anne-Cath Vestlys bøker langt bedre enn kritikerroste og prisbelønte samtidsforfattere av barnelitteratur? Hvorfor er det fulle hus når Egners og Lindgrens stykker settes på repertoaret i institusjonsteatrene eller i amatørteatrene? Hvorfor fikk dukketeatret så sterk status som barneteater akkurat på 50-tallet?

Det var tilsynelatende noe magisk ved det tiåret. Det er umulig å bli kvitt produktene fra den tiden til tross for at både akademikere, pedagoger og samtidskunstnere påpeker det gammelmodige i den tids barnekultur. Jeg innrømmer det dessuten åpent: Jeg storkoste meg med barn og barnebarn på ”Karlson på taket” på Den Nationale Scene i desember. Jeg springer avsted med barnbarna på slep hver eneste gang ”Karius og Baktus” står på plakaten, uansett hvor obskur teaterprodusenten synes å være. Jeg vet at det blir fullt hus, høy stemning og glade barn. Jeg vet at vi kommer til å få det gøy sammen med mange andre som også har det gøy. Det er selvforsterkende. Det er behagelig. Og behaget i kulturen skal man ikke kimse av.

Publikum vil behages.  
1950-tallets barnekulturprodusenter var gode i kunsten å behage.

Jeg skulle gjerne lært meg hvordan man behager barn og foreldre og besteforeldre i 2008. Finnes det noen hemmeligheter jeg kan stjele?

Men det kan vel ikke bare dreie seg om behag. Det må da være flere kvaliteter som vi kan avliste klassikerne? Jeg tror bestemt det må være lærdom å hente både fra produksjon, distribusjon, innhold og form. I dette nummer av Ånd i hanske gir vi selvfølgelig ingen entydige svar. Men ved å snu og vende på ulike aspekter ved 1950-tallets barnekultur, håper vi å inspirere til nytenkning og tyveri fra denne slitesterke epoken.

Anne Helgesen



# Hva var det med 50-tallet?

Av Anne Helgesen

Tilsynelatende er det som om dukketeatret i Norden starter for alvor først på 1950-tallet. Samtlige nordiske land kan vise til profilerte "pionerer" som gjorde entré innenfor denne scenekunstformen i dette tiåret.

## Pionerene

I Norge har vi ekteparet Agnar og Jane Mykle, og vi har familien Strøm representert ved far og datter Julian og Birgit. I Danmark hadde kunstnerekteparet Karen og Gunnar Westman latt seg inspirere blant annet av siciliansk marionetteater, og startet opp med egne forestillinger i København. Finske Mona Leo startet sitt dukketeater i 1950, og Jon E. Gudmundsen grunnla "Det islandske dukketeater" i 1955. Mens Michael Meschke introduserte dukketeater som kunstform i Sverige i 1951 og startet Marionetteatern i 1958.

Alle disse kunstnerne så seg selv som pionerer. De mente selv at de importerte en inntil da, ukjent kunstform til sin respektive land. Slik var det ikke, som gjøgler uttrykk, som folkelig teater, som pedagogisk virkemiddel og som avantgarde eksperimenter hadde det det eksistert

## Figurteater i den gode hensikts tjeneste

Etterkrigstida innebar et klimaskifte i kulturformidlingen til barn. Målet ble å gjenskape en indre trygghet hos barna. Det var et mål i seg selv etter den opprivende verdenskrigen. Troen på sivilisasjonen skulle gjenoppbygges. Krigserfaringene innebar at det ble vanskelig å betrakte sivilisasjonen som en allmenngyldig størrelse. Innstillingen til sivilisasjonen burde heretter være kritisk, man måtte innse dens begrensninger. Denne riktige og samfunnsbevisste innstillingen kunne læres og spres på demokratisk vis. Klassekamp og folkeopplysningsideologi ble tonet ned til fordel for felleskapstanken; alle klasser og aldersgrupper skulle gå sammen om gjenoppbyggingen. Pedagogikkens hovedmål ble å skape demokratisk innstilte og ansvarbevisste mennesker.

Det er lett å tro at dette bare var sosialdemokratisk tankegods. Men på hele kontinentet også i de Østeuropeiske landene fikk man en ny opplysningsorienterte pedagogikk hvor kunsten ble sett som et viktig virkemiddel i oppdragelsen. Resultratet var en harmoniserende barnekultur som skulle resultere i gode og harmoniske samfunnsborgere. Den vektleggingen av etisk alvor og kollektivt ansvar som kom til syne i den voksenproduserte barnekulturen, passet godt med tidens politiske samarbeidsideologi i Norge, men var altså på ingen måte særnorsk eller særnordisk for den saks skyld.

## Regulering og institusjonalisering

I Norden hadde skoleverket og kunnskapsinnlæringen lenge vært et offentlig anliggende. Nå ble en utvidet del av barnekulturen oppfattet som en del av det offentliges ansvar, ikke bare som en privat oppgave for de foresatte eller for ideologiske grupperinger. Dermed oppsto behovet for «kvalitetskontroll» av kunst for barn. Statens Bibliotekstilsyn som ble opprettet i 1949, hadde som en av sine viktige oppgaver å sette opp anbefalingslister over barne- og ungdomsbøker til bibliotekene. Kriteriene var i tillegg til det kunstneriske også moralske og ideologiske.



En viktig talskvinne for den kvalitative vurderingen av barne- og ungdomslitteraturen var Sonja Hagemann (1898-1983). Hun ble anmelder i Dagbladet i 1946 og fungerte som avisas faste barnebokkritiker i 25 år. Hun fikk også innflytelse på andre områder innen barnekulturen, blant annet ledet hun skoleteaterkomitéen i Oslo Kommune. Denne komitéen skulle vurdere hvilke forestillinger som var egnet for visning i Oslo-skolene. Komitéens møte med Agnar, Jane og Arne Mykles folkelige figurteateruttrykk i *Ali Baba og de førti røverne*, viste at den såkalte kvalitet-svurdering lett kunne tippe over til å tjene harmonisering og idyllisering, og at mangel på slike verdier ble sett som mangel på kvalitet.

Det var ikke rart at Oslo kommunes skoleteaterkomité måtte fordømme *Ali Baba og de førti røverne*, en forestilling som formmessig bygget på folkelige franske hanskefigurspill, og som beskrev et samfunn der demokratiske idealer var fjerne. I norsk pedagogisk miljø fantes det ikke lenger noen Kasper eller Mester-Jakel figur som kunne brytes ned. Men et eksempel på hvor ensidig man la vekt på å gjøre disse figurene til identifikasjonsobjekter og pedagogiske redskaper, kan hentes fra en svensk hobbybok:

*Titta en gång til på omslagsbilden! Ser han inte trevlig ut den där lilla krabaten? Han är det också, Ni kommer att tycka om honom. (...) Vår Kasper er i släkt med medeltidens hovnarr. De äldre av oss minns en annan av hans släktingar: marknadskaspern. Det var i regel en rätt underlig figur, en råbarkad sälle, som såg sin huvuduppgift i att slåss och att slå ihjäl så många som möjligt av de övriga medverkande. Med denna marknadskasper har våra dagars Kasper inget gementsamt.*

*Visst kan han slåss ibland, men bara i nödfall.*

*(...)*

*Naturligtvis vil han framför alt roa, men han vil samtidigt vara pedagog.*

*(Köller, Hans: Spela Kasperteater, 1956: 5)*



Kirsten Langbøe 1958

## Front mot den kommersielle barnekulturen

Det voksende miljøet av spesialister som vurderte barnekulturen, var også preget av skepsis og frykt overfor kommersiell underholdning for barn og overfor nye medier. Lærere og bibliotekarer og leger sto sammen om å advare mot skadevirkningene av voldspregede amerikanske tegneserier. Det gjaldt serier som Stålmannen, Wild West og Hopalong Cassidy. I 1955 ble det opprettet et nytt statlig utvalg som skulle følge med i tegneserieproduksjonen og påtale tilfeller av volds- og krigsforherligelse, diskriminering osv. Det rådgivende utvalg for tegneserier (DRUFT) fikk Rikka Bjølgerud Deinboll som leder.

Når det gjaldt film var også engstelsen stor for at dette mediet skulle være skadelig for barn. I 1954 ble det forbud mot å ta barn under 7 år med på kino.



## Interesse for barnepublikummet

Opptattheten av hvilke virkninger de ulike kulturtillbudene hadde på barnepublikummet var stigende. Det gjaldt å dokumentere at noen medier hadde en negativ virkning, mens andre hadde en positiv. I 1953 kom den første norske studien av barns adferd under en teaterforestilling. Det var Tordis Ørjasæters observasjoner av barn som overvar Anne-Cath. Vestlys og Kåre Bings skuespill *Eventyret om Kvikko* i Folketeatrets store sal. Hun hadde med seg 30 barn på teater, ett barn pr. forestilling. Resultatet viste ikke uventet at barna stort sett var intenst opptatt av hva som foregikk på scenen og at de diktet videre på og bearbeidet det de hadde opplevd etterpå. Hovedkonklusjonen ble dermed at teater virket aktiviserende på barn og at det dermed hadde en positiv virkning. Tordis Ørjasæter var forøvrig påvirket av den britiske drama-pedagogen Peter Slade, og hennes avsluttende konklusjoner pekte også framover mot en type barneteater som ennå ikke hadde nådd Norge:

”Ut fra det samspill mellom scene og sal som for barna tydeligvis var helt naturlig, skulle en kanskje ha lov til å anta at areateater i en liten sal ville være den naturligste formen. Hvis det er slik at barna med sin medleving og hele reaksjonsmåte er mottakelige for virkelig teater, der menneskeskjebner står i sentrum, åpner det seg vide perspektiver. Da vil det å gi barna en god teateropplevelse ikke bare være et mål i seg selv, men middel i retning av større medmenneskelig forståelse.” (Ørjasæter 1953: 141)

## Institusjonalisering av barneteater og figurteater

Kulturtilbudet til barn økte i hele Europa og i USA. Den dramatiske kunsten var en viktig del av tilbudet. I Øst-Europa ble løsningen å opprette teaterinstitusjoner der det kunstneriske personalet var spesialisert i å jobbe for et barnepublikum. I Sovjet hadde denne utviklingen startet allerede i mellomkrigstida:

”As early as 1918 the Office and Council of Children`s Theatre was founded by the People`s Commissariat of Instruction and, together with youth theatre, puppetry was introduced into a programme of extra-mural education. The Council laid down its objectives for puppet theatre, which was to form children in the Communist outlook.” (Jurkowski 1998: 143)

Etter 2. verdenskrig ble det opprettet statlige barneteaterinstitusjoner og figurteaterinstitusjoner etter sovjetisk mønster over hele Øst-Europa. Selv om den norske arbeiderbevegelsen i hovedsak ble vestlig orientert etter 2. verdenskrig, opplevde mange teaterfolk med sosialistiske sympatier Sovjetstatens satsing på teater og kultur for barn i mellomkrigstida. Det gjorde inntrykk. Norske institusjonsteatres innsats på området begrenset seg vanligvis til store påkostede eventyrforestillinger i forbindelse med jula. Men etterkrigstidas to nye teaterinstitusjoner, Folketeatret og Riksteatret, skulle spille barneteater og figurteater året rundt. Begge teatrene hadde røtter i arbeiderbevegelsens folkeopplysningsideologi. Arbeidet for å opprette disse teaterinstitusjonene startet nettopp i mellomkrigstida da innflytelsen fra den sovjetiske kulturorganiseringen var på det sterkeste. Folketeatrets barneteaterordning ble en integrert del av teatret, de fast ansatte skuespillerne deltok også i barneteatrets produksjoner. Dukketeatret var ikke integrert på samme måte, verken under samarbeidet med Agnar Mykle og Norsk Dukketeater, eller da skuespilleren Julian Strøm var Dukketeatrets leder. Men virksomheten hadde i det minste sterk tilknytning til institusjonen. Julian Strøms datter, Birgit, kom hjem fra et års opphold i Praha i 1953 og sluttet seg til figurteaterensemblen på Folketeatret. Hun hadde studert det institusjonelle figurteatret i Tsjekkoslovakia. Figurteaterensemblen på Folketeatret ble det første institusjonelle figurteatret i Norden. Mens det for Riksteatrets vedkommende ble praksis å sende Folketeatrets figurteaterforestillinger på turné.

### **Birgit Strøm og pedagogikken**

I startfasen ved Folketeatrets Dukketeater brukte Birgit Strøm mye tid på å reise rundt på lærer- og foreldremøter, særlig i Oslo-skolene, for å informere om figurteater. Hun lanserte en teaterform hun mente var spesielt egnet for barn. (Vi gjengir dette foredraget i dette nummer av Ånd i hanske.)

Birgit Strøm markerte seg raskt som autoritet på figurteatrets område innenfor barnekulturfeltet. Hennes posisjon som kunstner ved et institusjonsteater bidro til å styrke denne rollen. At Folketeateret med sine nære forhold til arbeiderbevegelsen, så barne- og figurteateraktiviteten i relasjon til folkeoppdragerrollen og ønsket en nær forbindelse til skoleverket, var naturlig. Birgit Strøm fulgte opp mange av de rådende holdninger som tidens spesialister på barnekulturfeltet hadde, og hun påviste hvordan figurteatret kunne være en positiv motkraft mot de kommersielle kreftene som mange fryktet. Særlig interaksjonen mellom scene og sal ble framhevet.

I forhold til figurteatret som befant seg utenfor institusjonene og innenfor barnekulturfeltet, fikk Folketeatrets Dukketeater en autoritativ rolle og kunne legge føringer for hva som var kvalitativt gode forestillinger for barn. Figurteatret ble i utgangspunktet akseptert som god og aktiviserende barnekultur etter de linjer som blant annet Birgit Strøm skisserte. Dette forsterket mulighetene for å etablere figurteateraktivitet i Norge på 1950- og 1960-tallet.

Fjernsynet ble viktig for figurteatrets utbredelse i Norge. Allerede i forbindelse med prøvesendingene på 50-tallet ble Folketeatrets Dukketeater engasjert.

Litteratur: Ørjasæter, Tordis: Med Barn i Teater, 1953 / Jurkowski, Henryk: A History of European Puppetry 2, 1998





## 50-tallets kanonforfattere

av Petra J. Helgesen

Skrev barnebokforfatterne bedre på 50-tallet enn det de gjør i dag? Den samtidige norske barnelitteraturen står fremdeles i skyggen av Prøysen, Egner og Vestly. Hva er de varige kvalitetene ved disse tre? Og hva skal til for å erstatte dem?

Én av 50-tallets forfattere skrev i hvert fall bedre enn de fleste. Det er ikke tvil om at Astrid Lindgren skulle hatt Nobels litteraturpris. Det kjempet både svenske, norske og danske lesere for i flere år før forfatteren døde i 2002. Hun er like selvskreven på lærerhøgskolens pensum som norske folkeeventyr og H. C. Andersen, og hun har vunnet atskillig med andre litterære priser. Men er de norske forfatterne like gode som sin samtidige svenske?

Astrid Lindgren er både et unntak og en bekreftelse på barnelitteraturens posisjon. Hun fikk ikke Nobels litteraturpris tross sine enorme innflytelse verden over, og tross de mange akademikerne som har forsket på henne og slått fast hennes kvalitative verdier. Svenska Akademien fant henne ikke verdig. Hun er et unntak fordi så mange vil hevde at Svenska Akademien her gjorde en feil, og hun er en bekreftelse fordi denne feilen ble gjort.

Barnelitteratur blir ikke kanonisert slik skjønnlitterære bøker for voksne blir det. For det er lett å definere barnelitteraturen ut fra dens publikum, som et pedagogisk instrument. Den er ikke i første rekke litteratur, men den er først og fremst for barn.

Kanoniseringen av barnebokforfatterne er derfor mer uformell. Den skjer i hver enkelt familie, i like stor grad som den skjer i klasserommet. Mens kanonforfattere som Ibsen og Shakespeare blir kanonisert gjennom universiteter og statlige teaterinstitusjoner, lever de barnelitterære klassikerne sitt eget liv også på utsiden av slike elitistiske miljøer.

Barnebøkernes klassikere har en langt større, og mer aktiv, gjenbruk enn kanonverk som Cervantes *Don Quijote* eller Homers *Iliaden*. Mens de skjønnlitterære verkene for voksne står i den kulturelle elitens bokhyller, høytleses bøker som *Skatten på sjørøverøya*, *Æsops fabler*, *Alice i Eventyrland* og *Ole Brumm* i alle lag av befolkningen.

Bakgrunnen for denne forskjellen er at vi som voksne lesere, søker de nye bøkene, det aktuelle og det samtidige. Mens vi som foreldre ønsker et gjensyn med de bøkene vi husker fra vår egen barndom. Vi leser for barna våre det vi selv likte. På den måten kan ei barnebok være i aktiv bruk generasjon etter generasjon.

Men det er selvsagt flere forutsetninger for overlevelse. Ei barnebok blir ikke en klassiker av at én familie på Helgelandskysten leser den på nytt og på nytt i generasjoner. Den må ha truffet mange barn i sin egen samtid for å bli videreført og holdt i hevd.

Forutsetningene for å treffe en hel generasjon med unger var gode på 50-tallet. Det store mangfoldet innen barnelitteraturen var ennå ikke etablert, og de barnekulturelle



skikkelsene vi hadde i Norge slapp til på alle arenaer. Både Thorbjørn Egner, Alf Prøysen og Anne-Cath. Vestly hadde teaterfaglig bakgrunn, Egner og Prøysen skrev dessuten viser, og alle tre var blant pionerene innen Lørdagsbarnetimen. Spesielt gjennom Lørdagsbarnetimen, og senere gjennom Barnetimen for de minste, fikk 50-tallets forfattere en unik sjanse til å nå hele befolkningen. Lytterstatistikk fra 1953 viser at 94% av alle norske barn og 47% av alle voksne hørte Lørdagsbarnetimen den høsten.

Som Karin Beate Vold skriver i Norsk barnelitteraturhistorie dominerte de tre barnebokfeltet i mange tiår. Og jeg tror vi kan legge til at disse tre fortsatt har den dominerende plassen i folks bevissthet. Prøv å spørre en tilfeldig forbigående om den første norske barneboka han/hun kan komme på. Det er overveiende sannsynlig at de nevner *Kardemommeby*, *Mormor og de åtte ungene*, *Snekker Andersens jul* eller en annen tittel av disse tre forfatterne.

Vold framhever at de slo igjennom ”hos hele familien, på tvers av generasjonene og bidro dermed til å utvide barnekulturens rammer; de plasserte den i et større kulturelt fellesrom.” Det innebærer at i tillegg til at de tre forfatterne var å finne på tre sjangermessige ulike arenaer: i bokform, på teaterscenen og i radioen, hadde de også to ulike publikum, både barn og voksne. En slik bredt nedslagsfelt er det ingen norske forfattere som har hatt verken før eller senere.

Men det er kanskje på tide å fase ut 50-tallets litteratur, uansett hvor dypt feste den har fått i den norske folkesjela. For faktum er at både Egner, Vestly og Prøysen er i ferd med å bli utdatert. Det nyeste eksempelet fikk vi da forlaget så seg nødt til fjerne ”Vesle Hoa” fra nyutgivelsen av Egners sanger. Holdninger og ord som var akseptable på 50-tallet, er det ikke lenger.

Viktigere er det kanskje at dagens unger stusser over handlinger som 50-tallets lesere tok for gitt. Hvorfor er det mannen som må fri? Hvorfor er det far som bestemmer? Hvorfor er det ingen damer som jobber? Vestly som i sin tid var radikal og skapte skandaler med sine liberale holdninger, har nå blitt konservativ. Prøysens kamp for bruk av norske dialekter, og hans antiautoritære tekster, framstår nå som koselige og gammeldagse. Heller ikke felleskapstankegangen som gjennomsyrrer hele Egners forfatterskap og også Vestlys tidlige bøker, har den samme relevansen for dagens unger. De har vel knapt hørt om dugnad. Troen på det gode i mennesket er på raskt tilbaketog, og moderne moral skal ikke være enkel, ikke en gang for barn.

Pedagogikken på 50-tallet var en beskyttende og idealiserende pedagogikk, i dagens Norge skal alt problematiseres og ungene utsettes for en flom av informasjon og inntrykk som de skal lære seg å sortere og orientere seg i. I et slikt landskap blir Vestly, Prøysen og Egners skildringer for virkelighetsfjerne. De gir ikke den nødvendige gjenkjennelsen.

Astrid Lindgren er mer slitesterk i sammenligning. Hennes bøker er ofte satt i fortid i utgangspunktet, eller i parallelle verdener som følger sine egne lover. Hun har alltid skrevet mer om det mellommenneskelige på et individuelt og psykologiserende nivå, enn Prøysen, Egner og Vestlys mer typete og ideologiske rollegallerier.



Det er selvsagt forstyrrende tidskoloritt hos Lindgren også. Pippis far er som kjent negerkonge, og i nesten alle bøkene hennes figurerer tjenestefolk som naturlig inventar. Det verste etter mitt syn er alle de aktive og morsomme fedrene, i kontrast til alle de kjedelige og passive mødrene. Likevel vil jeg påstå at det er lettere å videreføre Lindgren enn de tre norske. Vestly og Prøysen tar for mye tak i sin egen samtid til å fortsatt være aktuelle, og Egner har for høy moralsk pekefinger.

Bøker vil alltid bære preg av den tiden de er skrevet i, men det blir et større problem i forhold til barnepublikummet, enn det blir i forhold til voksne lesere. Uheldige og gammeldagse holdninger kan på den ene siden lett videreføres fordi den barnlige leseren ikke stiller kritiske spørsmål eller ikke har muligheten til å sette fortellingene inn i en større kontekst. På den andre siden kan slike holdninger virke forstyrrende på lesningen, fordi barnas fokus retter seg mot gammeldagse og kuriøse trekk ved handlingen og mister det faktiske plottet av syne.

Det er derfor viktig for ungene at barnebokklassikerne får selskap av nyere litteratur. Bøkene skal ikke bare være eksotiske bilder av foreldrenes barndom, men de skal også skape identifikasjon.

Dessuten er det kanskje ikke nødvendigvis sånn at de beste blir værende. I academia har det blitt forsket både på Egner, Prøysen og Vestly, og de har alle fått et kvalitetetsstempel. Men jeg tror likevel at det kan være grunn til å stille spørsmålstejn ved denne kvaliteten, spesielt når det gjelder Egner. Vestly og Prøysen har hvert sitt tydelige politiske prosjekt. De har noe de ønsker å formidle, og de gjør det på kreativt og kommuniserende vis. Egner sklir motstandsløst inn i kulturen. Han gir folk det de vil ha, og han tjener på det.

Jeg skal ikke kategorisk hevde at Egner var en dårlig forfatter. Men jeg vil hevde at hans bøker var mindre originale, at hans karakterer var flatere, at språket hans var kjedeligere og at moralen hans var tydeligere sammenlignet med de to andre. Det er grunn til å tro at om Egner hadde skrevet på et annet tidspunkt enn 50-tallet, ville academia avvist ham på kvalitativt grunnlag.

Bare se på *Harry Potter*. J. K. Rowlings bøker om Harry ligner i stor grad på Egners klassikere. Ikke i handling, men i form av at de begge treffer tidsånden. Slik Egner skrev om 50-tallets verdier og med 50-tallets enkle moral, skriver J. K. Rowling politisk korrekt i forhold til vår samtid. Hun godkjenner vår konsumerende og individorienterte kultur, og kommer med moralprekener bare der det er umulig å være uenig. Selvsagt er rasisme galt, selvfølgelig skal vi være snille med de fattige og det er utvilsomt viktig ta vare på vennene sine. Slik 50-tallets voksne alltid hadde rett, slik er det like åpenbart at voksne i dag skal motsies og gjøres narr av. Den språklige sjargongen hos Egner er søt og pedagogisk, hos Rowling er den leken og ironisk.

Forskjellen er at Rowling ikke får innpass i academia. En hver akademiker vil rynke på nesen og trekke kvaliteten i tvil. Og jeg tror det er historisk presedens som gjør at Egner ikke lider samme skjebne.

*Harry Potter* har truffet en hel generasjon slik de tre norske gjorde for et halvt århundre siden. Harry eksisterer ikke bare i bok, men også på film, i dataspill og leketøy. Det er ikke bare barn som leser om ham, det er også bømtevis med voksne



“...så kom svartingene stormende fram og tar dem til fange.” Som Torbjørn egner skriver i boken “Klatticklatt drar til negerland”

lesere som har fulgt den unge trollmannen. Mens vi på 50-tallet hadde nasjonale suksesser, snakker vi her om en global suksesshistorie, og det kan bli spennende å se om Harry Potter vil være like vanskelig (eller verre) å bli kvitt i framtiden, enn det Prøysen, Vestly og Egner er for oss i dag.

Det er ikke sannsynlig at vi vil få et norsk fenomen som kan måle seg med verken 50-tallet eller Harry. Mangfoldet både i den norske barnelitteraturen og i det norske kulturtilbudet for barn, er for stort. Vi er for opptatt av å gi barna våre valgmuligheter. Det er for mange voksne som vil tjene penger på lett påvirkelige barnesinn, og vi er i for stor grad influert av det som skjer andre steder i den vestlige verden. NRK har ikke monopol og ikke økonomi til å vinne over en figur som Potter. Det er bare store apparater, tilsvarende Hollywood, som har mulighet til å erobre en hel generasjon i dag.

Den beste måten for en norsk forfatter å nå igjennom på er derfor serier. De fleste moderne klassikere er serier, hele universer, der ungene blir kjent med og kan følge figurer over lengre tid. Unger liker gjentakelser, og har de først blitt hekta, vil de ikke at det skal ta slutt. Det er nok en viktig grunn til at *Pippi* er mer kjent enn *Brødrene Løvehjerte*, og *Teskjekjerringa* mer kjent enn *Den grønne votten*. Til tross for at en kan hevde at både *Brødrene Løvehjerte* og *Den grønne votten* er bedre bøker. Vestly har hatt tydelig nese for dette, og alle hennes figurer opptrer i lange serier, i tillegg til at de har gjesteopptredener hos hverandre.

I dagens Norge har vi *Svein og rotta*, *Pitbul-Terje* og *Kurt*. Dette er bøker som har gjort seg bemerket og blitt populære, og halve grunnen til dette er at de opptrer i flere bind. Det er ikke nok at en bok er morsom og intelligent. Hvis den er et engangsfenomen, blir den fort glemt.

Dette gjelder i hvert fall den jevne leser. Men det er selvsagt noen voksne formidlere som holder andre bøker i hevd. I 2006 kåret Den Norske Bokklubben en barnelitterær kanon. På denne kanonlista var det sju norske forfattere. Prøysen, Vestly og Egner var selvsagt representert. I tillegg hadde Jostein Gaarder, Zinken Hopp, Tormod Haugen og Rune Belsvik sneket seg med. Gaarder satt selv i juryen, og at han kom på lista er kanskje mest et kameratslig klapp på skulderen fra de resterende jurymedlemmene. Men jeg har lyst til å si noe om de andre tre.

Zinken Hopp er en 50-talls forfatter som de fleste har glemt. Hun skrev ei fantastisk nonsensbok som heter *Trollkrittet*. Dette er ei bok som stadig dukker opp på lærerstudentenes pensumlister og i litteraturfaglige studier, men boka er ikke lenger i allminnelig bruk og den trykkes ikke opp igjen. Zinken Hopp traff ikke samtida si, hun skrev ikke serier, og hun opererte ikke innen flere kunstfelt. Men hun har høy originalitet og kvalitet og har derfor blitt en klassiker som står i hylla, på linje med skjønnlitterære verk for voksne.

Tormod Haugen er en forfatter i samme kategori som Hopp, selv om han skrev tretti år senere. Barnebokforskere i alle de tre skandinaviske landene plukker bøkene hans iherdig fra hverandre i analyse etter analyse, men han har minimalt med barne- og ungdomspublikum. Belsvik derimot finner vi på begge arenaer. Han er kjent blant både lærerne og elevene deres. Han har kopiert suksessoppskriften til sine forgjengere, ved å skrive en serie om hovedfiguren sin, *Dustefjerten*, og selv lese den i *Barnetimen* for de minste. Dette har i hvert fall gjort ham kjent i landets nynorske kommuner. Men det ser dessverre ut til å være umulig for nynorske barnebokforfattere å nå ut til hele landet.

Erfaring kan tyde på at barrierene er spesielt høye for nynorske bøker, og at dette i stor grad er skolen sitt ansvar. Høytlesning er viktig i undervisningen, men blir ofte brukt som kos. Da er det enklere å finne fram bøker som lærerne kjenner selv, og som de vet at de fleste ungene har et forhold til. Det er derfor lite plass til nynorske bøker i bokmålskommuner, og en sjanger som lyrikk er nesten fraværende i barnehage og skole. Det er for få unger som er vant til å lese dikt, og det blir krevende å få alle til å lytte. Tendensen er også at en leser velkjent prosa. Dermed bidrar skolen til konservering av femtitallets tre store barnebokforfattere.



Samtidig er det klart at skolen er en arena der ungene får introdusert ny litteratur. Barneskolelærere og skolebibliotekarer er mer oppdatert på hvilken litteratur som faktisk fins enn det foreldrene er, og de har dermed et stort ansvar for å videreformidle denne kunnskapen. Dessverre har barnebokmarkedet blitt mer delt, og det lærerne tenker på som gode bøker er ofte noe helt annet enn det ungene leser. Standardlitteratur for lærerstudenter er for eksempel *Ikkje gløym å klappe katten* av Rønnaug Kleiva, som knapt noe barn har lest av egen fri vilje, mens den vanvittig populære serien *Phenomena* ikke berøres i slike sammenhenger. Det kan av og til se ut som om populært har blitt ensbetydende med dårlig.



I NRKs lokaler sent på 1940-tallet. Fra venstre: Alf Prøysen, Anne.cath Vestly, Marie Heggen, Tordis Wiik Bergersen og Thorbjørn Egner. Bak: Lauritz Johnson og Helge Sverre Nesheim

Dette står i kontrast til den litteraturen som var ekstremt populær etter krigen. For den har også fått anerkjennelse som god. En slik forskjell skaffer selvsagt Vestly, Prøysen og Egner et fortrinn. Det blir vanskeligere å konkurrere med deres dominans, fordi dagens kvalitetsbøker har ikke gjennomslag hos målgruppa, og de populære seriene har ikke gjennomslag hos formidlerne.

Vi kan se på de barnelitterære klassikerne på to måter. Enten er det bøker som bør leses fordi de forteller noe om vår nasjonale historie, en felles kulturarv som vi må kjenne til. Eller vi kan se på dem som bøker av slik høy kvalitet at vi aldri bør slutte å lese dem. Noen ganger faller slike kriterier sammen, som i tilfellet Astrid Lindgren. Andre ganger kan det se ut til at kun det første kriteriet gjelder, som i tilfellet Thorbjørn Egner, og i andre tilfeller kun det siste, som vi ser med Zinken Hopp.

Det som i hvert fall er sikkert, er at et bredest mulig nedslagsfelt gjør at barnelitterære verk blir stående. Mange ulike kulturelle kanaler, både barn og voksne som publikum, anerkjennelse hos både formidlere og brukere, samt verdi både som kulturell arv og som kunst. Det skal mye til at en ny norsk forfatter skal få til alt dette, men vi vet i alle fall at det er mulig å få oppmerksomhet gjennom barne-tv, ved filmatisering og dramatisering, og gjennom bokserier.

Kanskje vil det også hjelpe om foreldre og formidlere ble mer bevisste på at det fins nye titler å velge mellom, og at det noen ganger er riktig å formidle det som ungene faller for, og ikke alltid de bøkene med den høyeste estetiske verdien ut fra et voksent perspektiv.

Om *Harry Potter* vil dø eller overleve, handler derfor ikke bare om at de som er barn i dag kommer til å lese bøkene for sine barn, men også om hvorvidt academia vil anerkjenne J. K. Rowling som et verdig forfatterskap, og videreformidle bøkene hennes. Kanskje hun ikke er god nok, men Egner er et eksempel på at heller ikke kvalitet er avgjørende for bred anerkjennelse. Det blir spennende å se.

# Pionerene Mykle og Strøm

Av Anne Helgesen

Man kan ikke nevne 1950-tallet og norsk dukketeater uten å nevne Folketeatret. Det var der det skjedde. Der arbeidet Agnar Mykle og Julian Strøm. Der barket de to i hop. Og dit kom Birgit Strøm for å ta fatt på sin dukkespillerkarriere.

Agnar Mykle (1915-94) var først ute når det gjaldt ideen om å gjøre et figurteaterensemble til en del av det nystartede Folketeatret i 1952. Men da hadde Mykle allerede bevist at hans teater som gikk under navnet - Norsk Dukketeater - hadde stor appell til barnepublikummet. Mykle hadde studert dukketeater i Paris sammen med sin kone Jane (1916-94). Deres læremester var Marcel Temporal, en av fornyerne innenfor det franske folkelige hanskefigurteateret (Guignolteatret). I sin fornorskede versjon brukte de eventyrhelten Smørbutikk. Mykle hadde spilt i parker for mellom 2000 og 3000 mennesker pr. forestilling. Bildene fra avisreportasjene viser en maurtue av mennesker og en ørliten figurteaterscene på et lasteplan langt, langt foran dem. Norsk Dukketeaters årlige juleforestillinger for varehuset A/S Sundt & Co i Bergen var også enormt populære.

## Mykles brev til Nilsen

16. Januar 1952 skrev Mykle et brev om dukketeatrets muligheter i Norge. Det var stilet til teatersjef Hans Jacob Nilsen som skulle lede det nye Folketeatret i Oslo. Mykle foreslo at hans figurteatervirksomhet burde inngå som en del av Folketeatrets tilbud:

Så fremt Folketeatret starter for alvor høsten 1952, er jeg selv meget interessert i å høre fra Dem. Men det er så mange praktiske detaljer både å drøfte og å sette i verk, like fra å skrive stykket, bygge teaterrammen og oppøve skuespillere til å bli gode marionettister, at så fremt det er ønskelig å ta fatt fra høsten 1952 av, bør vi ta fatt ganske snart. (Folketeaterarkivet)

Folketeatret var i oppstartingsfasen. Teatersjef Hans Jacob Nilsen hadde vært i Moskva og sett bl.a. Obraztsov-teateret, en stor teaterinstitusjon basert på figurteater.

Hans Jacob Nilsen tok gjerne imot Mykle og Norsk Dukketeater. Nilsen mente at dette måtte passe godt inn i Folketeatrets profil. Dermed fikk dukketeatret fast spillested på prøvesalen i den nye Folketeaterbygningen. Men det var klart, dukketeater var ikke Folketeatrets høyest prioriterte virksomhet. Folketeatret var opprettet som skuespillerteater for voksne, og i den grad teatret skulle beskjeftige seg med barneteater og figurteater, ble det begrunnet med at dette oppdro morgendagens publikum.



Norges første dukketeater-ensemble



### Norske folkeeventyr

Mykle ga seg i kast med norske folkeeventyr, når han skulle finne et repertoar til Folketeatrets barnepublikum. Men praktiske og formelle ting i forbindelse med oppstarten kom sent på plass, og den første forestillingen *Gjete Kongens Harer* (tekst/ regi: Agnar Mykle og figurer/scenografi: Jane Mykle) kunne ikke ha premiere før 17. januar 1953. Noe oppgitt kommenterte Mykle sine arbeidsforhold i et brev til teatersjef Nilsen 19. januar 1953:

“Imidlertid har både den lange ventingen på en avgjørelse i høst, og nå i siste rekke omtrentligheter i forbindelse med premieren medført at jeg er meget utmattet, sogar oppgitt. (...) Jeg har nå og da hatt inntrykk av at Dukketeatret har vært sett på som femte hjul på vogna, og under de omstendigheter får man ikke den riktige arbeidsgløden.” (Folketeaterarkivet)

Mykles irritasjon over manglende prioritering av Dukketeatret bare vokste. Blant annet fikk han problemer med å holde stabiliteten i ensemblet fordi skuespillerene som også skulle være dukkespillere ble prioritert til andre oppgaver. 6. april 1953 - hadde Dukketeatret premiere på *Væren og grisen* som skulle til skogs. Skuespillerene var opptatt med forestillinger på hovedscenen. Mykle hadde måttet engasjere uerfarne spillere. Julian Strøm var fortsatt en del av Dukketeatrets ensemble. I denne situasjonen gikk teaterledelsen inn på en kunstnerisk kritikk av den nye figurteaterforestillingen. Et av punktene gikk på Mykles forvrengning og lek med enkelte ord. Den viktigste kritikken gikk imidlertid på stemmebruken, og her følte skuespiller-teatret seg på trygg faglig grunn. Mykles faglige kompetanse ble overprøvet ved at skuespiller Bjarne Bø fikk ansvar for figurspillernes stemmebruk. Mykle kommenterer dette i et brev til teatersjefen 16. april 1953:

“Jeg bekrefter også at Bjarne Bø har hatt en kveldstime med Solveig Aas for å lære henne grisens vesen og uttrykksmidler, dog uten synderlig hell. Både hun og et par av de andre er ennå såpass grønne og usikre i traden at de først på et senere tidspunkt kan ha håp om å nå frem til en full beherskelse av de stemmemessige uttrykksmidler.” (Folketeaterarkivet).



Bjørg og Arne Mykle i spilleboden fra forestillingen *Rødhet*



## Barna og leken

Mykles ironiske formulering «grisens vesen og uttrykksmidler» viser at han hadde lite til overs for Stanislavskij-metoden og institusjonsteatrets spilleteknikk. Mykle godtok at Dukketeatret ble plassert i bås med teatrets barneteater tilbud. Men han var aldri villig til å argumentere pedagogisk og oppdragende. Han tviholdt på en folkelig stil som gjorde hans forestillinger lett tilgjengelig for alle, også for barn. Men han skapte ikke forestillinger spesielt beregnet på barn, det var den folkelige vinklingen som preget hans arbeid. Dette gjorde at han ikke hadde noen forsvarere blant voksne som arbeidet for barnekultur i det øyeblikket han kom i konflikt med Folketeatrets ledelse. Mykle var opptatt av å leke. Lek var pr. definisjon bra. Lek behøvde ikke forsvares. Mykle mente at barn var et godt publikum nettopp fordi de så lett ga seg hen til leken. De voksne måtte og burde bli som barn igjen. Også denne tanken formulerer han i et brev til teatersjef Maurstad, riktignok mye senere, men det synes å ha preget hans figurteaterkunst også på 1950-tallet:

“...dukketeater er den reneste og mest skyldfrie form for kunst, for lek, som overheadet finnes. Dukketeatret er, for meg, det jordiske speilbilde av Guds rike. Hva Guds rike er? Det vet vi ikke. Men vi vet hvem det tilhører; eller, for å være korrekt: hvem som tilhører det. De små barn.

Det slår meg her, helt plutselig, at jeg i hele min litterære produksjon, uten å vite det, har båret barnet og barnets lek i meg. Har du lest min første bok, novellesamlingen «Taufstigen»? (...) sluttnovellen, som heter «Landssvik» - den hadde til å begynne med titlen «Sklien» - skulle du engang unne deg fornøyelsen av å lese; jeg tror det er den beste novelle jeg noensinne har skrevet; det er bent fram min programnovelle: Jesus ville ha nikked til den og ledd høyt; den er rent dukketeater! historien om den voksne mannen, byråkraten, fariseeren, som blir som barn igjen, som kaster seg ut i Guds rike, og som fra dette besøk vender forfrisket og styrket tilbake til sin gjerning i departementet!” (Mykle 1998:169-70)

## Mykle mot Strøm

Både Mykle og Hans Jacob Nielsen var i utgangspunktet enige om at Dukketeatret skulle være en integrert del av Folketeatrets virksomhet. Teatrets elever ble utkommandert som figurspillere. I tillegg deltok den femtiårige skuespilleren og eventyropleseren Julian Strøm av fri vilje og interesse. Skuespillerene var lite motiverte, de ville være skuespillere. Men egentlig var det enda verre for Agnar Mykles med Julian Strøm. For Strøm ville absolutt være dukkespiller, og Mykle ville absolutt ikke ha ham.

Et annet forhold som også spilte inn, var at dukkespillerne seg i mellom hadde problemer. Hverken Mykle eller Strøm gikk hva man kan kalle godt sammen. Ingen av dem var fri for temperament. Det kom til følelsesutbrudd, som slet på Mykles arbeidslyst. Ved flere anledninger tente Strøm på «alle pluggene» med bruk av dramatiske stemmemidler, som kunne høres i sju prestegjeld. Det måtte gå galt til slutt. (Christiansen: «Det var en gang...» Udatert)

Til slutt ble konfliktene for mange. Mykle sa opp jobben og forlot Folketeatret ved utgangen av mai 1952. Teatersjefen utnevnte Julian Strøm som ny leder for Dukketeatret. Men Dukketeatret ble underlagt Folketeatrets barneteater. Gunnar Orlam (1908-2001) var leder for dette.







## Julian og Birgit Strøm

Foran høstsesongen -53 sto den nye lederen, Julian Strøm, uten noen forestilling på repertoaret. Gunnar Olram og jeg unfanget idéen om å dramatisere den helnorske tegneserien *Nils og Blåmann*. Scenograf Willy Nordrå laget dukkene og Sverre Bergh komponerte musikken. Det ble en stor suksess. Forestillingen gikk i årevis.

Julian Strøm var den eneste av figurspillerne som var fast ansatt ved teatret, de øvrige arbeidet som frilansere. Det gjaldt også Julian Strøms datter Birgit (1931- 2007). Birgit Strøm spilte hovedrollene; både Nils og bukken Blåmann i *Nils og Blåmann* og Mikko i forestillingen om *Mikko Matti og vennene hans*. Den sistnevnte hadde premiere i 1954. Hennes inntreden i ensemblet ble et lykketreff for Dukketeatret. Nils var den første figuren som ble tildelt den sjarmerende og smårampete guttestemme hun skapte, en stemme som siden skulle gjøre Birgit Strøm landskjent:

“Jeg husker jeg lå i senga mi og øvde på replikkene i Nils og Blåmann , og jeg forsøkte å finne ut hvordan Nils skulle snakke, og plutselig kom det ut en guttestemme. Jeg ble overrasket. Jeg visste ikke at jeg hadde den. Det ble viktig å kunne lokalisere den og kunne hente den fram når det trengtes. Det var så mange ting som skulle oppdages for første gang, selv om jeg hadde sett andre utføre det. Bevegelsesmønster, rytme og tempo var også viktige elementer som jeg måtte få inn i spillet. Øvelse og bevisstgjøring i forbindelse med bevegelsene og uttrykkene som skulle til for å skape liv og dybde i spillet, var viktig. Det er i pausene magien ligger. Det er der publikum opplever av dukken får liv.” (Birgit Strøm 12.01.01)

### Forankring i oppdragelsesfeltet

Den solide støtten og interessen Dukketeatrets forestillinger oppnådde fra skolehold ble av avgjørende betydning. Salg av forestillinger og PR-arbeide var ensemblets ansvar. Skolene i Oslo og omegn var kunder. Kontakten med skolene ble fulgt opp med foredragsvirksomhet, og de mest fremtredende skolefolkene ble bevisst brukt i PR-øyemed for å få en enda sterkere forankring i skolen. Oslo Kommunes teaterutvalg anbefalte *Mikko Matti og vennene hans* på det varmeste. Det samme gjorde Barnehagelærerinnenens organisasjon ved Else Wildhagen. Disse kontaktene ble pleiet. Birgit Strøm fikk lærerstanden med seg, overlærer Bernhard Stokke som var formann i Oslo Skolestyres teaterutvalg, skrev for eksempel i 1958:

“Nei, la de små få være med «Mikko Matti» og fange ulven og finne igjen reinsdyra, eller gi harepusene gode råd som i dukketeaterforestillingen «Den magiske kalosje». Barna går helt opp i spillet. De tramper med føttene og roper og tar parti mot skurkene i menneske- eller dyreskikkelser. Spør dem etter ukers eller års forløp. De husker alt så tydelig. Vi får tegninger og fortellinger fra disse forestillingene. Det er velgjørende å erfare at det finnes et slikt ypperlig underholdningsmiddel som kan fengsle barna i den grad og more dem på en sund måte, samtidig som gode moralske grunnsetninger blir illustrert. Det ville være et uhyre stort tap for de små om de skulle unnvære de gleder dukketeatret kan gi dem.” (Fra et skriv fra Oslo Skolestyres Teaterutvalg til Osloskolene, Birgit Strøms private arkiv)

## Mange forestillinger, stort publikum

Da Folketeatret ble nedlagt i 1959, kunne figurteaterensemblet slå fast at de siden starten i 1953 hadde hatt en ny premiere årlig og gjennomsnittlig spilte 250 forestillinger om året, inkludert turnéene for Riksteatret. Vinterstid hadde de dessuten spilt på en rekke juletreffester, mens sommersesongen var viet parkforestillinger både for Oslo Kommune og for kommunene i omegnen. Det var mange hensyn som påvirket forestillingsproduksjonen. Driften av Dukketeatret ble hele tiden båret oppe av et personlig, idealistisk engasjement i tillegg til den organisatoriske binding til teaterinstitusjonen. I 1954 hadde familien Strøm for egen regning anskaffet en folkevognbuss som ble brukt til turné. Den kunne romme både utstyr og ensemble.

Målsettingen for Birgit og Julian Strøm var å gjøre Dukketeatret til en integrert del av teaterkunstfeltet med status og rettigheter på linje med den øvrige virksomheten i institusjonen. Forestillingen *Nils og Blåmann* og *Mikko Matti og vennene* var skapt av teaterfolk som var fortrolige med det tradisjonelle norske barneteatrets underholdningsprofil. Både *Den vesle andungen* (premiere 1955) og *Den magiske kalosj* var øst-europeiske stykker som egentlig stammet fra Obraztsov-teatret i Moskva, men var også oppført på Prahas Sentrale Figurteater. Begge forestillingene opererte med antropomorfe dyreskikkelser og begge fremhevet behovet for et felles regelverk og viste hvordan respekten for et slikt regelverk beskytter det enkelte individ og særlig de svake. Forestillingene formidlet holdninger. *Den vesle andungen* var i tillegg en elegant teaterlek som tøyde teaterkonvensjonenes grenser og lekte med disse. Reven var skurken i stykket. Han hadde stjålet Petter Pinnsvins hi og Karis and. Men med god hjelp fra publikum i salen arrangerte de to en fiktiv revejakt som sendte reven over alle hauger. Slik ble skurken straffet og fellesskapets orden gjenopprettet.

*Svinedrengen*, en dramatisering av H.C. Andersens eventyr, vektla det visuelle og utstyrsmessige. Her fikk dukketeatret utnytte teaterinstitusjonens muligheter. Teatrets verksteder ble sterkt involvert. Forestillingen fikk gode omtaler, men ikke den samme entusiastiske mottakelse i oppdragelsesfeltet som de foregående oppsetninger. Innvendingene var at det estetiserende formspråket virket passiviserende. Et forestillingsinnhold som passet inn i skolens pedagogiske behov, var et massivt krav.

I 1958 fant ensemblet en god kombinasjon av norsk stoff og pedagogisk relevans. Det var Wergeland-jubileum, og Menz Schulerud dramatiserte tablåer fra Henrik Wergelands *Hadselnøtter* og *Vesle Hans* ' eventyr. Anledningen ble også brukt til å styrke det sceniske. En stangdukkefigur forestilte Henrik Wergeland og fungerte som forestillingens konferansier, denne kunne dukke opp overalt på scenen.



## Dukketeatrets etablering på Oslo Nye Teater

I 1959 måtte Folketeatret oppgi driften. Det måtte også Det Nye Teater. De to teatrene ble til Oslo Nye Teater. Dukketeatrets første forestilling på Oslo Nye Teater ble urpremieren på Thorbjørn Egners (1912-1990) egen dramatisering av Dyrene i Hakkebakkeskogen. Han sto også for figurer og scenografi.

Figurteaterensemblen hadde gjort et varp ved å kapre Egner. Han var allerede i ferd med å bli en legende innenfor norsk barnekultur. Han var en meget populær barnebokforfatter og illustratør og en av de viktigste bidragsyterne til radioens barneprogrammer både som forfatter, komponist og artist. I 1950 hadde han startet arbeidet med et 16 binds gjennomillustrert leseverk for folkeskolen. Hans første scenestykke Folk og røvere i Kardemomme by hadde urpremiere 2. juledag 1956. Dette skjedde på tre av landets viktigste scener samtidig, nemlig på Nationaltheatret i Oslo, Den Nationale Scene i Bergen og Trøndelag Teater i Trondheim.

Thorbjørn Egner var en kunstner som holdt seg innenfor allment aksepterte rammer for pedagogikk, moral og underholdning for barn i Norge. Andre av radioens «faste stab» av forfattere som Alf Prøysen, Anne Cath-Vestly og Kirsten Langbo kunne vekke forargelse fordi de berørte emner og synspunkter som var tabubelagte innenfor oppdragelsesfeltet. Dette skjedde aldri med Egner. Han kjente regelverket. En av Egners biografier, Christopher Hals Gylseth, påpeker at etter at Egner startet arbeidet med leseverket for folkeskolen, skjedde det en merkbar ensretting av alt han skapte for barn. Han holdt seg til «Normalplanen for folkeskolen» fra 1939. Slik ble han det offisielle Norges barnekulturprodusent nummer 1:

“Antagelig hadde han ikke hatt hverken interesse for eller kunnskap om myndighetenes detaljerte krav tidligere, men det forandret seg da han ville begynne som pedagog. Og siden arbeidet med lesebøkene tydelig speiler hans syn på litteratur og kunst for barn, er det svært nærliggende å lese normalplanens krav også i forhold til Egners egne barnebøker. I likhet med leseverket var jo Hakkebakkeskogen og Kardemomme by ment for de minste blant barna som seriøse og oppbyggelige bøker i en tidlig fase av leseutviklingen. På samme måte kunne myndighetene blant annet fastslå at: «Leseboka er grunnboka i leseopplæringa. Ein bør difor setja desse krava til eit leseverk:..

*4. Leseverket skal innehalde eit nøye avmåta utval av skildringar av idealmenneske til å stetta den naturlege trongen som barna har til å læra å kjenna menneske som dei tykkjer gjævt om...(og)*





...vekja sansen for god lesnad og med det gjera sjelelivet til borna rikare - utvida førest-  
ellningslivet og tankelivet deira, utdjupe kjenslelivet og styrke den etiske sansen deira.  
Slik lesebøkene var det for skolen, slik var Thorbjørn Egners fortellinger en slags grun-  
nbøker for barnas fritid. Skildringen av «ideal-menneske» var dessuten noe som passet  
Egner godt, siden også han hadde tro på at barna burde påvirkes ved gode eksempler.  
(...)

Den «etiske sansen» finner vi dessuten igjen i Kardemomme-loven og i Bamsens try-  
gge formaninger til skogens dyr, og ellers sånn omtrent mellom hver annen linje. Mer  
politisk og pedagogisk korrekte barnebøker enn Thorbjørn Egners skulle man lete lenge  
etter på 1950-tallet.” (Gylseth 2000:104-105)

Det skulle mye til å fremstå som den aller mest korrekte barnekulturprodusenten i et  
klima som var så gjennomsyret av ønsket om å gi barn gode opplevelser og sunne  
holdninger og vaner som oppdragelsesinstitusjonen var i Norge på 1950-tallet. Mange  
teatertekster og bøker for barn både av norske og europeiske forfattere hadde sterke  
likhetspunkter med Egners produkter. Både *Den vesle andungen* og *Den magiske kalosj*  
som Birgit Strøm oversatte fra tsjekkisk hadde antropomorfe dyreskikkelser og konflik-  
ter som var til forveksling like det som skjedde i Hakkebakkeskogen. Men en av hem-  
melighetene bak Egners massive gjennomslag, var nettopp at hele det offisielle Norge  
trykket ham til sitt bryst og anbefalte ham som «bra for barna».

Thorbjørn Egners verk hadde selvfølgelig også andre kvaliteter som gjorde at de  
utmerket seg blant liknende og samtidige åndsverk som forfektet gode og sunne ver-  
dier. Han var ekspert på det muntre, underholdende og gjenkjennbare. Dessuten ble han  
viden kjent for sin nidkjære nøyaktighet og sitt ønske om kontroll i alle ledd i produk-  
sjonene som behandlet hans materiale, enten det var radioprogram, bøker eller teater-  
forestillinger. Han hadde en status som gjorde at han kunne forlange det beste, enten  
det gjaldt papirkvaliteten i bøker eller at et helt institusjonsteaters ressurser ble stilt til  
rådighet. Figurteaterensemblen kunne ikke valgt en bedre mann når det gjaldt å rydde  
plass for gode arbeidsvilkår på det nye teatret. I tillegg ble forestillingen satt i scene av  
Alfred Solaas som var en av teatrets viktigste instruktører. *Dyrene i Hakkebakkeskogen*  
ble satt opp på teatrets hovedscene. (Scenegulvet ble senket slik at de seks spillerne  
nesten ble skjult av scenerampen, en lav skjerm dekket hodene deres, dermed spilte  
figurene i omtrent samme høyde som menneskelig skuespillere ville ha gjort .) Det ble  
ikke spart verken på figurer eller kulisser. Birgit Strøm hadde de viktigste rollene. I  
rollene som Klatremus og Bakergutten ble hennes evne til differensiert stemmekarak-  
teristikk lagt merke til. Da visene fra *Dyrene i Hakkebakkeskogen* senere skulle spilles  
inn på plate, valgte Egner Birgit Strøms stemme i disse rollene. Hun begynte så smått  
å oppnå kjendisstatus for «guttestemmene». Figurteaterforestillingen hadde premiere  
12/12 1959 og ble en stor suksess. Anmeldelsene var svært positive. I de fleste av dem  
går ord som «festlig» og «gøy» igjen:

Jo, da , spenningen og stemningen var på topp hele tiden ettersom de 14 avdelingene  
skiftet fra besøket i baker Harepus ´butikk, hjemme hos bamsefar der Bjørnemor hadde  
storvask og ikke minst under scenen da Brumlemann ble røvet av bonden i skogen...  
Det var en gøy forestilling og aktørene under scenen fikk dukkene til å agere livaktig,  
særlig festlige typer var Musene, Bamsefar og ikke minst Mikkel Rev. Og stadig lød  
Christian Hartmanns og Thorbjørn Egners festlige melodier som dempet bakgrunns-  
musikk mens «dyrene» sang, der de beveget seg mellom festlige kulisser. (Morgen-  
posten 1959.)

Kilder:

Birgit Strøms etterlatte arkiv.

Christiansen, Arne: ”Det var en gang... om Oslo Nye Dukketeatrets historie”.

Folketeaterarkivet i Nasjonalbibliotekets håndskriftssamling.

Gylseth, Christopher Hals: *Thorbjørn Egner – Tigergutt kan alt*. 2000

Helgesen, Anne Margrethe: *Animasjonen – Figurteatrets velsignelse og forbannelse*. Norsk Figurteaterhistorie. 2003





*Da Birgit Strøm etter å ha opplevd tsjekkisk dukketeaterkunst, skulle være med å bygge opp det norske dukketeatret på Folketeatret, ble det også en viktig oppgave for henne å reise rundt og holde foredrag for foreldre og lærere. Det følgende foredraget holdt hun i mange ulike varianter. Teksten forteller svært mye om hvordan kunstnere som arbeidet med kunst for barn på 50-tallet, tenkte og formulerte seg.*

## **En liten orientering om dukketeater og dets muligheter som ledd i undervisningen og som god underholdning**

Av Birgit Strøm

En gang sa en tsjekkisk venninne til meg:

- Men har dere ikke dukketeater i Norge!
- Nei, innrømmet jeg, nokså fortvilet...
- Å, jeg ville vært fattig dersom jeg ikke hadde opplevd dukketeater som barn!

Hennes uttalelse virket meget sterkt på meg den gangen, for det var i starten av mine dukketeaterstudier. Det ga meg perspektiver, for det viste i hvilken grad dukketeatret kan gi menneskene rike opplevelser. Det byr på så mange muligheter for kunstnerisk uttrykk og utfoldelse av fantasien. Denne form for teater har hittil ikke vært viet større oppmerksomhet her i Norden. Det er rart at vi ikke har hatt øye for dukketeatret og utnyttet dets muligheter, spesielt på bakgrunn av den rolle dukketeatret har spilt ellers i verden.

Dukketeatrets historie er lang og variert. Man tror at denne kunstarten opprinnelig kommer fra India, skjønt noe sikkert vet man ikke. Men i Asia har man på et meget tidlig tidspunkt kjent til dukketeatret. I antikkens Grekenland spilte man også med dukker. I år hundre f. Kr. ble det satt opp religiøse dukkespill i Kina.

(...)



Dukketeatret har i de senere år vært brukt som ledd i skoleundervisningen i en rekke land, England, Tsjekkia, Sverige og Danmark for å nevne noen. Denne enkle og billige formen for teater kan alle elever ta del i uansett modenhet og spesielle evner. Barna har mulighet til å lage dukkene selv, scenedekorasjoner, belysning osv. Her får de anledning til fritt å utfolde seg, og de får utløp for sin virketrang i positiv retning. Her det bruk for alle. Det er også overkommelig for ungene å lage et dukketeater - i motsetning til et vanlig teater hvor hele arrangementet blir så innviklet at det forberedende arbeidet faller på lærerne og hjemmet. I dukketeatret kan barn sy kostymer, de kan dramatisere stykket, og de kan spille. Dette lille teatret er ikke mindre kunst for det. Det er en miniatyrkunst med store praktiske muligheter.

Det skal skolering til for å verdsette godt teater. Derfor er skoleteatret og barneteatret strålende tiltak. Dukketeatret har også sin oppgave i denne forbindelse, å hjelpe til å oppdra barn til å bli fortrolig med teater. Dukketeatret finner også sitt publikum både i og under skolepliktig alder. Her vet jeg at problem blir løst for mange foreldre som gjerne vil at deres små barn skulle få være med ut å se noe som passer for dem, oppleve noe som kan gi dem inspirasjon til lek, at barna opplever noe er viktig for deres utvikling. Her er dukketeatret som underholdning ikke begrenset til å passe barn i en bestemt alder. Det kan med hell ses av små barn, større barn og riktig store.



Alle kan ha utbytte av det og more seg riktig kostelig. Det er interessant å høre de forskjellige utbrudd publikum kommer med etter en dukkeforestilling. De røper at alle fra det minste barnet til bestemor har opplevd forestillingen forskjellig. Men alle har moret seg. Og akkurat her er vi inne på noe vesentlig, for i dukketeatret, mer enn i noe annet teater, slippes fantasien løs og det underbevisste engasjeres under forestillingen. Hver og en må se spillet i sin egen fantasi, derfor blir publikummernes inntrykk av forestillingen så individuell.

I lang tid har pedagogene vært oppmerksomme på hvor uheldig innflytelse dårlig underholdning og særlig dårlige filmer kan ha for barn - og voksne med. Så har det blitt spurt; hvordan skal underholdningen legges an? Hva skal man by barna i stedet for en tilfeldig valgt kinoforestilling? Vi har mange gode former for fritidsbeskjeftigelse og dukketeater ligger oss spesielt på hjertet. Vi vet at det kan gi god underholdning, god spenning, og sist men ikke minst aktivisering av publikum som er noe av det viktigste. De ler og gråter med dukkene, de gir sitt besyv med og protesterer når trollet eller skurken i stykket blir for aktiv på scenen. Med andre ord: de spiller med i stykket. Dermed får de en direkte opplevelse som skal vise seg å gi renter både i skole, hjem og på lekeplass.

Vi skal være glade for at dukketeatret endelig har nådd våre hjemlige kyster. Behovet er til stede og interessen likeså. Vårt Dukketeater vil arbeide i samsvar med pedagogiske prinsipper med det for øyet å skape god underholdning for barn. Vi vil være med å skape tradisjon for dukketeater i vårt land. Vi vil også arbeide for en teknisk og kunstnerisk utvikling av vårt dukketeater, slik at vi kan by vårt publikum bedre og bedre forestillinger. Vi håper at hjemmene og skolen vil støtte oss i vårt arbeid.





# Den helsekulturelle skolesekken

av Anne Helgesen

Helsedirektør Karl Evang Han la en strategi der skolen ble den viktigste arenaen for kampen om folkehelsen i etterkrigstidas Norge. Men dermed formet og fylte han også det man kan kalle 1950-tallets sunne helsekulturelle skolesekken. Karl Evang var helsedirektør i perioden 1938 til 1972, i den posisjonen fikk han en dominerende rolle i norsk samfunnsliv. Men at han også var en av de sterkeste regulerende kreftene når det gjaldt kulturtilbudet norske skoleelever, er kanskje overraskende. Gjennom helsesøster- og tannlegetjenesten kunne Evang personlig både foreskrive, godkjenne og finansiere kulturprodukter som skulle inn i skolen.

Astrid Storhaug som var helsesøster i Rana på 1950-tallet forteller:

*Vi fikk hefter og bøker og tegneserier og noen ganger teaterforestillinger som vi skulle sørge for å få ut i skolene. Alt var Helsedirektøren som bestemte det. Det var en moderne måte å drive helseopplysning på.*

Siden figurteater og andre ikke-kommersielle kunstuttrykk ble sett som gode og i mental forstand sunne opplevelser for barna, var det nærliggende å bruke kunsten til folkeopplysning og holdningskampanjer. Helse- og kostholdsarbeidet var en prioritert sosialpolitisk sak som det var bred enighet om.

De viktigste aktørene på etterkrigstidas barnekulturfelt oppfattet ikke seg selv som moraliserende. En rekke offentlige og halvoffentlige organer og styrever og råd var opprettet for å drive opplysningsvirksomhet, skape sosial trygghet og for å bygge opp igjen landet etter krigsårene. De grep til tegneserier, reklame, film, radioprogrammer, figurteater og litteratur i formidlingsarbeidet. Bruken av kunst, kultur og nye medier ble oppfattet som moderne og underholdende. Det var en selvfølge at det også måtte være nyttig og samfunnsbyggende. God og sunn moral var et kvalitetskriterium. Da Sonja Hagemann kommenterte Thorbjørn Egners barnebok *Karius og Baktus* (utgivelsesår 1949) om de to små tannrollene som huserer i munnen til Jens, fordi han spiser for mye søtsaker, skrev hun: *Det fineste ved dette lille nåtidseventyret er at forfatteren aldri formaner, men bare har til hensikt å få barna med på løyene. Så noe moraliserende eventyr kan en ikke kalle det, selv om Egner har hatt sin moralske baktanke.* (Hagemann 1953:16. nov.)

I sin biografi om Thorbjørn Egner beskriver Christofer Hals Gylseth Hagemanns anmeldelse på følgende måte:

*Dette med tannpuss var et oppbyggelig element som lå i tiden, da det nye Norge skulle bygges, og barna ble på mange områder oppfordret til å vise ansvar og forsiktighet. Dessuten var det nettopp i samme år som boka kom ut, at rasjoneringen av matvarer begynte å bli opphevet for alvor. Da ble blant annet melk, fløte og egg frigitt, til befolkningens store glede - selv om det skulle ta tre lange år før *Karius og Baktus* sin yndlingsrett, sukker, kom fritt på markedet. (Gylseth 2000: 84)*





Mye av 1950-årenes barnekultur må ses i dette perspektivet, blant annet Alice Midelfart og hennes marionetteater. Alice Midelfart (1914-1993) utdannet seg som illustratør i Sverige i mellomkrigstida.

Hun arbeidet både som bildekunstner, reklametegner og bokillustratør. Hun illustrerte blant annet de norske utgavene av Astrid Lindgrens bøker om Pippi Langstrømpe.

Bildekunsten ble hennes innfallsport til marionetteatret. I 1951 tok hun et kurs på Statens Sløyd- og tegnelærerskole på Notodden. I 1954 hadde hun et studieopphold ved Salzburg Marionetteater.

Både teknisk og visuelt hentet Midelfart mye fra dette teatret, men innholdet i hennes kunst var dedikert til samtidens helseoppdragelse. Hennes første forestilling var Hans og Grete og kua. Denne forestillingen hadde premiere på en Kostholdsmesse på Frogner i Oslo. Den ble også filmet.

Hans og Grete og kua er en lett omskriving av brødrene Grimms eventyr Hans og Grete. Kostholdsundervisningen blir et dramatisk poeng når de to sultne barna når fram til heksas hus og oppdager at huset er gammelt, klissent og uappetittlig:

**Grete:** *Det kan spises, det er laget av kaker og marsipan - Hjelp! det er et heksehus - kom, vi løper vår vei fort - det bor sikkert en heks her!*

**Hans:** *Nei, vent da! Ser du ikke hvor falleferdig det er! Det er lenge siden det bodde noen her! Vindusrutene har sikkert ikke vært pusset på hundre år. - Æsj! Det er sukkertøy - klisset og halvsmeltet. (Grete har imens undersøkt hele husveggen.)*

**Grete:** *Bare gamle kaker og harsk marsipan alt sammen! Ikke noe jeg har lyst på. Hvorfor kunne de ikke laget huset av ordentlig mat? -*

**Hans:** *Det er bedre enn ingenting når en er ordentlig sulten!*  
(Midelfart 1969 a: 11)



## Helseteatret

Sjefen for opplysningsavdelingen i Landbrukets Sentralforbund så at Midelfarts marionetteater kunne brukes i opplysningsarbeidet. Hun fikk fast ansettelse som opplysningskonsulent. Arbeidsoppdraget var å bygge opp og drive Helseteatret for Landbrukets Sentralforbund. Alice Midelfart omtalte seg selv som konstruktør og leder av teatret. Hun skapte figurer, scene og kulisser fra grunnen av. Hun rekrutterte spillerne og instruerte dem. Hun laget også informasjonsmateriellet - blant annet skapte hun et lite modellteater i papp som var en leketøyskopi av Helseteatrets figurteaterscene. Hun drev teatret i seks år. I denne tiden reiste Helseteatret over hele Norge og spilte for mer enn 160 000 skolebarn.

Midelfart skapte to forestillinger for Helseteatret; *Reisen til Helseland* og *Den magiske ranselen*. *Reisen til Helseland* var en dramatisering av et tegneseriehefte om riktig kosthold som Landbrukets Sentralforbund hadde finansiert for Norsk Tannvern. Dette samarbeidet var viktig. Norsk Tannvern fikk sitt opplysningsmaterielle godkjent av Helsedirektøren, og en slik godkjenning ga ikke bare innpass i skoleverket, men også finansiering. Dessuten innebar samarbeidet med Norsk Tannvern at de hadde lokale arrangører, nemlig skoletannlegene.

Heftet *Reisen til Helseland* handler om Per og Kari som plukkes ut som representanter for sin skole for å reise til Helseland og være med på feiringen av landets nasjonaldag. Der får de møte sunne og glade barn som spiser riktig mat. De får møte snakkende matvarer, og de går på museum og ser på gamle avlagte vaner dvs. det å spise sukkertøy og karameller. Alice Midelfart behandlet heftets innhold ganske fritt. Hennes håndgrep for å lage et scenestykke ut av materialet røper hennes dramaturgiske kunnskaper. Åpningsscenen flyttes til tannlegekontoret der det viser seg at Per har dårlige tenner, mens Kari sine er perfekte. Tannlegen gir de to pasientene invitasjonen til Helseland. I Helseland er det selvfølgelig sunnhet og glede, men Midelfart dikter også inn det ondes representant; tanntrollet. Moraliseringen over galt og rett kosthold er fremdeles påtrengende, men tross alt gir tanntrollet rom for komikk og spenning:

### Gutten fra Helseland:

*Jasså, så der sitter dere og har det bra. Nå skal jeg fortelle litt om hva dere ser her. Kjærlighet på pinne har dere kanskje hørt om og pastiller og karameller.*

*Men det er lenge siden vi sluttet med å bruke sånt som dette her i Helseland, Her finns det bare på museet. Nå når vi ikke spiser slikt, har vi bare fine tenner -*



Tanntrollet: /Hvisker til Per/  
Men det er i hvert fall veldig godt -

Per: /Hermer etter trollet/  
Men det er i hvert fall veldig godt -

Gutten fra Helseland:  
/Peker på bollene og fortsetter/  
Her er noe som er like farlig for tennene –  
boller og wienerbrød og klissete, nybakt brød.  
Man får vondt i magen av det også.  
Man blir syk og trøtt og må gå å legge seg -

Tanntrollet: Men det er i hvert fall veldig godt -

Per: Men det er i hvert fall veldig godt -

Kari: Hysj da, Per!



I tredje akt frigjør Midelfart seg helt fra heftet om Helseland og beskriver tanntrollets herjinger i Pers munn, og hvordan trollet til slutt blir hevet ut av tannbørsten. Alle nordmenn vil straks få assosiasjoner til Thorbjørn Egners *Karius og Baktus*. Midelfarts teaterforestilling ble produsert i 1954. I desember 1955 kom Ivo Caprinos animasjonsfilm om *Karius og Baktus*.

På Helsetatrets turneer ble filmversjonen av forestillingen om *Hans og Grete og kua* vist sammen med forestillingen *Reisen til Helseland*. En avisartikkel fra *Rogalands Blad* 19. februar 1957 forteller hvordan et slikt arrangement kunne arte seg:

*Det var fullt hus og stor stemning i Festiviteten i går da «Reisen til Helseland» og «Hans og Grete og Kua» gikk av stabelen henholdsvis som dokketeater og film.*

*Det er Landbrukets Sentralforbund i samarbeid med Norsk Tannvern som står bak tiltaket, og det er teatersjef Alice Midelfart som har laget det hele; tekst, dokker og kulisser.*

Litt lenger nede i artikkelen får den lokale arrangør uttale seg:

*Skoletannlægen Elly Bertelsen var også tilstede ved forestillingen i Festiviteten i går formiddag, og hun uttalte sin store tilfredshet over den undervisningen som skolebarna her får om riktig kosthold. (ibid.)*

I *Den magiske ranselen* gjentok elementer både fra *Hans og Grete og kua* og fra *Reisen til Helseland*. Etter denne oppsettingen sluttet Alice Midelfart som helsekulturarbeider og ble lærer ved Eikeli gymnas hvor hun brukte marionetteater i forsøksundervisning i forming.

Kilder:

Gylseth, Christopher Hals: *Thorbjørn Egner – Tigergutt kan alt*. 2000

Helgesen, Anne Margrethe: *Animasjonen – Figurteatrets velsignelse og forbannelse*. Norsk Figurteaterhistorie. 2003

Midelfart, Alice: *Fem stykker for marionett-teater*. 1969

Midelfart, Alice: *Marionett-teater ABC*. 1969

# Rapport fra en dukketeaterfamilie

av Knut Alfsen

Dukketeater underveis. Familien Mykle og norsk dukketeater  
Arne Bust Mykle m.fl.  
144 s.

Familien Mykle har satt sterkt preg på det norske figurteatermiljø. Blaafarveværket har arrangert en utstilling og utgitt en fyldig katalog i bokform om temaet.

I forordet til boken "Dukketeater underveis; Familien Mykle og norsk dukketeater" (Stiftelsen Modums Blaafarveværk:2006) innrømmer Tone Sinding Steinsvik, Blaafarveværkets kunstneriske og administrative direktør, at hun ikke hadde hørt om "Pompe og Pilt" før en medarbeider foreslo å lage en utstilling med Reparatørene som tema sommeren 2006. Hun må ha vært over barne-TV alder i 1969, og kan ikke ha hatt barn selv på 1970-tallet, for ellers ville hun ha visst at "det er bedre med to reparatører enn ingen reparatører". Fjernsynsprogrammene om reparatørene og debatten om serien har nemlig satt dype spor hos en hel generasjon – og denne generasjonens foreldre. Den øvrige dukketeatervirksomheten til familien Mykle er neppe like kjent utenom fagmiljøet. Derfor er det fint at Blaafarveværket har arrangert en utstilling og gitt ut en fyldig katalog i bokform om temaet.

Utstillingen ble satt sammen i nært samarbeid med Arne Bust Mykle, og boken bærer også preg av å formidle hans versjon av historien. Riktignok kommer også andre til orde: Anders Heger, Ebbe Ording, Hans Normann Dahl, Alf van der Hagen, Ellen Horn, Bjørg Mykle, Egil Haraldsson Stenseth og Agnar Mykle er alle representert med artikler. Likevel er det Arne Mykles perspektiv som sitter igjen etter at jeg har lest boken.



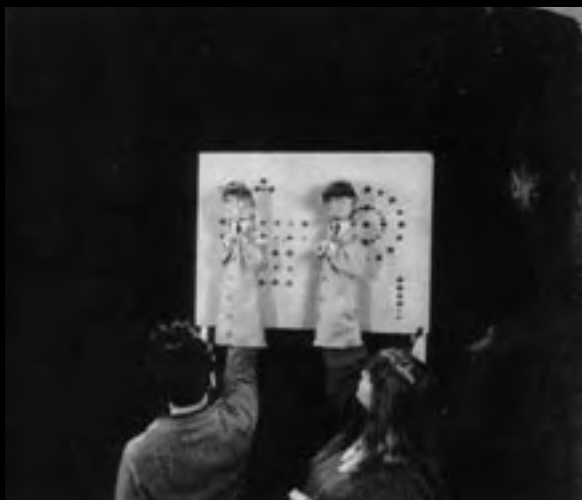
DUKKETEATER UNDERVEIS  
FAMILIEN MYKLE OG NORSK DUKKETEATER



Det første som slår meg, er hvor sterkt preg familien Mykle har satt på fagmiljøet innen dukketeater i Norge. Det er tydelig fortsatt – 27 år etter at de viste sin siste forestilling. Selv har jeg verken truffet Arne eller Agnar Mykle, men da jeg begynte som dukketeater elev på Riksteatret i 1977 var de sagnomsust, og de fleste av mine lærere hadde vært i kontakt med dem. Arne Mykles beskrivelser av livet på veien med dukketeater er derfor fornøyeelig lesning. Jeg nikker hele tiden gjenkjennende: ja sånn er det, alt må ha sin faste plass når vi pakker for turne, dekorasjonen må lages sånn at den passer inn i bilen, en dukketeaterdirektør må gjøre alt fra å føre regnskap og selge forestillinger, til å spille og regissere. Jeg forstår også at mange av de holdningene til faget som jeg fikk prentet inn under utdannelsen og fortsatt holder i hevd, kommer fra familien Mykle. Det gjelder respekten for dukkene, betydningen av presisjon i dukkespillet, respekten for barn som publikum, sunn skepsis til maktmennesker innenfor og utenfor kulturlivet – for å nevne noe.

Etter min mening er det de avsnittene som beskriver det praktiske arbeidet med teatret som er de sterkeste i boka. Fotografiene er gjennomgående nye for meg, og de formidler mye innsikt.

De historiske kapitlene er svakere. Flere av forfatterene gjentar myten om at Agnar og Jane Mykle var Norges første profesjonelle dukkespillere. Anne Helgesen har i sin doktoravhandling "Animasjonen – Figurteaterets velsignelse og forbannelse" (Universitetet i Oslo: 2003) dokumentert at det har arbeidet profesjonelle dukkespillere i Norge lenge før Mykles tid. (De har ofte ikke kalt virksomheten sin Dukketeater, og de har ikke vært like flinke til å dokumentere sin opptreden for ettertiden, men de har vært her og de har jobbet.)



Hovedartikkelen i boken er et intervju Arne Bust Mykle (som han kaller seg i dag) har gjort med Arne Mykle (som han kalte seg mens han arbeidet med dukketeater). Han blir spurt om hva han vet om dukketeatret i dag, og om det finnes noen som er verd å nevne, og svarer seg selv: "Kjersti Germeten var dyktig, men hun er dessverre borte. Det jeg har sett av Tatjana Zaitzov var usedvanlig dyktig laget. Men jeg kjenner for lite til norsk dukketeater i dag. Noe av det jeg har sett er fise fint. Det minner om tiden med elevene på Bymuséet i 1969. De syntes ikke hanskedukker var utfordrende nok, det var for simpelt." (s. 101)

Jeg synes ikke det er noe sjakktrekk å først innrømme at man ikke kjenner noe særlig til et fenomen - for i neste åndedrett å sable det nord og ned. I tillegg var Kjersti Germeten så vidt jeg vet en av elevene på Bymuséet i 1969.

Arne trekker også fram konfliktene i fagmiljøet. "Det er underlig hva krangling, kiving og misunnelse har ødelagt av norsk dukketeater. (...) Norsk dukketeaterhistorie er også en historie om mangel på raushet. (...) Jeg kan godt se at jeg var i ferd med å bli en del av dette spillet." "Wer mit Schmutz arbeitet, wird auch schmutzig." (s. 100). I min masteroppgave "Kunstnerisk smeltdigel – eller heksegryte: profesjoner og profesjonalisering i teaterinstitusjonen" (Universitetet i Oslo: 2005) behandler jeg konfliktene i norsk dukketeater på 1950-, 60- og 70-tallet. Min analyse er at det høye konfliktnivået ikke skyldes at aktørene var spesielt kranglete eller misunnelige. Jeg finner vitenskapelig belegg for at det høye konfliktnivået var et resultat av strukturer i norsk teater. Dette var en periode da en ny yrkesgruppe med røtter i et folkelig teateruttrykk forsøkte å få fotfeste innenfor teaterinstitusjonen. Hva som er grunnen til at Arne Mykle ønsker å opprettholde en myte om at norsk dukketeater er en spesielt "schmutzig" bransje, vet jeg ikke.

Det er imidlertid tydelig at Arne Mykle driver "imagebygging" i denne boken. Han ønsker å formidle en tolkning og et bilde av det som har skjedd. Alle forestillingene som nevnes i boken har for eksempel vært store suksesser både kunstnerisk og hva publikumsoppslutning angår. Var det vanskeligheter var de skapt av andre: trangsynte kulturbyråkrater eller ubegavede kolleger. Jeg har imidlertid vondt for å tro at ikke også familien Mykle kunne ha en dårlig dag iblant.

Jeg opplever også at Bjørg Mykles rolle underkommuniseres i boken. Riktig nok er hun representert med en nyansert og innsiktsfull artikkel om hvordan vi forholder oss til barn som blir redde på dukketeater. Arne Mykle takker også sin ekskone for hennes bidrag et par steder. Jeg kan ikke forstå annet enn at hennes rolle må ha vært mye mer sentral enn boken gir inntrykk av.



Bokens undertittel: "Familien Mykle og norsk dukketeater" gir noen løfter som ikke innfris. Vi får ingen analyse av familien Mykles betydning hverken i samtiden eller i tiden etter at de sluttet som aktive utøvere. Og det er synd, for jeg tror de har hatt stor betydning. Lest som en historisk beretning med stor nærhet til primærkildene, synes jeg imidlertid boken er veldig interessant og underholdende.



# Høgskolestudium i figurteater ved Høgskolen i Oslo

Studiet i figurteater tar sikte på å gi studentene en grunnleggende innføring i ulike sider av figurteaterfaget. Studiet tar i bruk et bredt spekter av arbeidsformer som forelesinger, workshops, diskusjoner, visninger og ekskursionsjoner med fokus på studentenes forståelse for faget og utvikling av egen praksis. Arbeidet med studiet vil i hovedsak foregå i verksteder der studentene prøver ut forskjellige ideer og teknikker med påfølgende analyse av arbeidet. Den faglige læringsprosessen er i stor grad basert på praktiske øvelser og arbeid med kunstneriske prosjekter i samarbeid med andre. Studentene vil få individuell og gruppevis veiledning i produksjonsfasene.

Figurteater inneholder fire hovedemner:

- Spill med figurer
- Figuren i det sceniske rommet
- Figurteatret og fortellerteknikker
- Fagteori og fagdidaktikk

Undervisningen foregår i hovedsak på norsk, men i enkelte tilfeller også på engelsk.

**Figurteater 1** (30 studiepoeng) er et deltidsstudium som strekker seg over ett studieår med avsluttende eksamen våren 2009. Studiet gjennomføres med ca 5 samlinger per semester i hovedsak som kveldsundervisning og helgesamlinger. Informasjon om samlingene vil bli lagt ut senere.

**Figurteater 2** (30 studiepoeng) planlegges satt opp høsten 2009, med tilsvarende organisering. Studiet egner seg for skuespillere, teaterarbeidere, pedagoger, bibliotekarer og andre kulturarbeidere som ønsker å lære mer om figurteater.

## Varighet og omfang

1 år deltid / 30 studiepoeng

Studiestart i høst 2008

## Kvalifikasjonskrav

Opptakskrav er generell studiekompetanse eller godkjent realkompetanse. Erfaring fra drama og/eller teatervirksomhet er en fordel.

Figurteater kan tas som en frittstående årsenhet, som videreutdanning eller som del av en 3-årig bachelorgrad i drama og teaterkommunikasjon (180 studiepoeng).

## Opptak

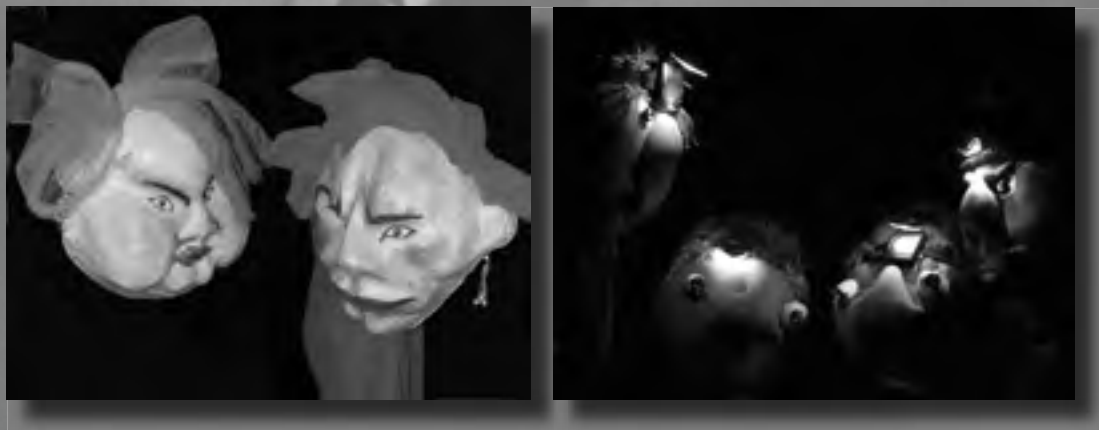
Det er rullerende opptak fra 1. mars- 15. august 2008.

Du søker om opptak via SøknadsWeb.

Søkerveiledning og SøknadsWeb finner du her: <http://www.hio.no/content/view/full/54624>

## Pris

Muntlig fortelling er et betalingsstudie og prisen er satt til kr 10.500.- per semester. Studiet kvalifiserer for lån og stipend i Lånekassen. Gå inn på Lånekassens hjemmesider og les mer om betingelsene.



Faglig ansvarlig: **Svein Gundersen** Kontakt: Tlf.: 22 45 34 00 eller: 22 45 31 28  
E-post: [est@hio.no](mailto:est@hio.no) eller: [evu@est.hio.no](mailto:evu@est.hio.no)

**B-blad**

**Returadresse:**  
UNIMA Norge / Foreningen for Figurteater  
Hovinveien 1, 0576 Oslo, Norway

