Bacheloroppgave

NTNU
Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap

Eva Marie Haugen Mikkelsen

Hvilken rolle hadde Trøndelag Teater under andre verdenskrig, og hva kan dette fortelle oss om teateret som plattform og arena for politisk motstand.

Bacheloroppgave i Drama og teater
Veileder: Hilde Kvam
Mai 2020

NTNU
Kunnskap for en bedre verden

Kandidat: Eva Marie Haugen Mikkelsen

Hvilken rolle hadde Trøndelag Teater under andre verdenskrig, og hva kan dette fortelle oss om teateret som plattform og arena for politisk motstand.

BACHELOROPPGAVE

Trondheim, 29.05.20

Bachelor i Drama og teater

Antall ord: 7935

Innholdsfortegnelse

Sammendrag **3**

Innledning **4**

Kort om Trøndelag Teaters historie **5**

Trøndelag Teater under andre verdenskrig **5**

Revyene sommeren 1940 ..... *6*

Trøndelag Teaters respons til nye regler for sensur, og de tyske gjestespillene *7*

Motstand til forslag om «gjestereise» til Tyskland *9*

Skuespillerstreiken *9*

Henry Gleditsch- teatersjef og motstandsmann **11**

Teateret sin situasjon i dag **15**

Drøfting- Teater som plattform og arena for politisk motstand **17**

Avslutning **21**

Referanseliste **22**

Sammendrag

Oppgaven tar for seg teater som plattform og arena for politisk motstand, med utgangspunkt i Trøndelag Teater og Henry Gleditsch sin rolle under andre verdenskrig. Temaet er aktualisert ved å bruke *Ways of Seeing,* oppsatt ved Black Box teateret i 2018. Drøftingsdelen vektlegger motstandskampen ved Trøndelag Teater, der blant annet teaterets repertoarvalg, stilvalg og andre aksjoner aktivt ble brukt som en plattform. Det trekkes paralleller mellom daværende situasjon under krigen, og til de politiske målene i oppsetningen *Ways of Seeing,* samt følgene dette fikk for forestillingens involverte. I begge tilfellene sto ytringsfrihet, rasisme og kunstnerisk sensur sentralt. Selv om eksemplene brukt i denne oppgaven viser til to ulike verdenssituasjoner og er langt fra hverandre i tid, kan man likevel finne flere likheter. De er begge eksempler på teateret sin rolle i samfunnsdebatten og viser til teateret som en arena hvor man kan diskutere kontroversielle tema. Teateret kan ved bruk av kreativitet og kunstnerisk frihet, bidra som en stemme og samfunnsressurs i forbindelse med debatter og politisk motstand.

Innledning

I denne oppgaven skal jeg ta for meg teateret som arena for politisk motstand. For å spisse tematikken vil jeg fokusere på Trøndelag Teater under andre verdenskrig og daværende teatersjef Henry Gleditsch. Grunnen til at jeg har valgt dette som tema, er min interesse for Trøndelag Teater sin historie, og da spesielt denne tidsperioden. Jeg mener det er en viktig del av Norges teaterhistorie og Norges historie generelt, og jeg ønsker å lære mer om hendelsene tilknyttet teateret under andre verdenskrig. I tillegg er det interessant å sette trekk ved teaterets rolle under denne epoken opp mot teateret sin rolle i dagens samfunn, og jeg ønsker å undersøke teateret som plattform og arena for politisk motstand. Jeg tror det er viktig å forstå tidligere teaterhistorie, for å kunne reflektere over teateret knyttet til dagens samfunnsdebatter. Dette er bakgrunnen for mitt valg av tema og problemstillingen i denne oppgaven.

Ettersom denne oppgaven vektlegger et historisk perspektiv er det mye som er skrevet om tematikken. Det er derfor naturlig å bruke litteratursøk i bøker og på internett som min hovedmetode. Forfatter Thoralf Berg har skrevet flere bøker om Trøndelag Teater sin historie, også under krigen, og hans litteratur vil derfor være sentral som hovedkilde.
Innledningsvis vil jeg gi en kort redegjørelse av Trøndelag Teater sin historie, for deretter å gå videre med en mer omfattende redegjørelse av Trøndelag Teater under andre verdenskrig. Videre vil jeg gjøre rede for Henry Gleditsch sitt liv, og da spesielt hans teatervirksomhet i perioden 1940-1942. Ettersom mye av motstandskampen kom frem i teaterets repertoarvalg, hvor teatersjefen var en viktig del av avgjørelsene, vil disse to delene henge tett sammen.
For å styrke det teoretiske grunnlaget for drøftingen vil jeg også ta med et eksempel som viser til teateret sin situasjon i dag. Dette gjør jeg fordi jeg i drøftingen vil sette den historiske perioden opp mot teater som politisk arena i dag. Hva kan Trøndelag Teater sin rolle under andre verdenskrig fortelle oss om teateret som en ressurs i samfunnet? Jeg ønsker å se på dette i forhold til teateret som marginalisert fagområdet i dagens samfunn.
I avslutningen vil jeg trekke frem oppgavens hovedelementer og oppsummere det jeg har kommet frem til.

Kort om Trøndelag Teaters historie

Trøndelag Teaters Gamle Scene åpnet dørene for første gang den 19. desember 1816 (Øisang, 1962, s. 19). På denne tiden var det «Det forenede dramatiske Selskab», som i 1805 meldte interesse for å bygge en ny og moderne teaterbygning i Trondheim. Det var først i 1815 det ble innkalt til generalforsamling for å drøfte tanken om en ny teaterbygning (Øisang, 1962, s. 18-19). Teateret måtte stenge i 1829, grunnet økonomi, men hadde en viktig del i å øke interessen for teateret som kunst. Etter dette ble bygningen brukt til ulike gjestespill og konserter (Øisang, 1962, s. 20-21). I teaterbygningens historie ble det i perioden 1829 til 1937 gjort flere forsøk på å opprettholde et fast teater, men ingen klarte helt å lykkes med det før i 1937 (Øisang, 1962, s. 18- 36). I de periodene hvor det ikke var fast teater ble det benyttet til gjestespill fra norske, svenske og danske turnéer, samt amatørforestillinger (Øisang, 1962, s. 25). Den eldste delen av teaterbygningen ble bygget i 1816, og gjør med dette teateret til det eldste i Nord-Europa i kontinuerlig drift (Berg & Jensen, 2012, s. 7). Scenen ble altså godt benyttet i denne perioden, men var ikke et fast teater (Øisang, 1962, s. 34).

Trøndelag Teater åpnet på nytt i 1937 (Lyche, 1991, s. 193). Bak organiseringen av nytt teater sto Trøndelag Teater sin første teatersjef, Henry Gleditsch (Lyche, 1991, s. 193). Trøndelag Teater ble imidlertid stengt som fast teater igjen i 1944 etter publikumsboikott som følge av Henry Gleditschs henrettelse i 1942. Teateret holdt stengt frem til 7. oktober 1945 da krigen var slutt (Berg & Jensen, 2012, s. 24).

Trøndelag Teater under andre verdenskrig

I dette kapittelet vil jeg gjøre rede for Trøndelag Teaters sin aktivitet under andre verdenskrig. Jeg vil ta for meg revyene i 1940, responsen ved Trøndelag Teater i forbindelse med de nye sensurreglene fra NS, samt de tyske gjestespillene, gjestereisen til Tyskland og skuespillerstreiken i 1941. Jeg vil presisere at Trøndelag Teater kun er et eksempel på den generelle motstanden som fant sted på flere av de store teatrene under krigen. Mye av Trøndelag Teater sin historie er altså lik situasjonen på andre teater. Dette gjelder blant annet Den Nationale Scene i Bergen, og Nationaltheateret i Oslo (Lyche, 1992, s. 192-193).

På invasjonsdagen 9. april, ble alle teaterforestillinger avlyst. Teateret ble holdt lukket den første tiden etter dette, og samfunnet prøvde å tilvenne seg en ny virkelighet (Berg, 1992, s.

3). Når situasjonen hadde roet seg, og hverdagen begynte å normalisere seg igjen ble teatervirksomheten startet opp igjen. Fokuset i virksomheten hadde skiftet etter hendelsene, og det var ikke lengre det kunstneriske som var viktigst. Det ble nå brukt tid på å finne subtile strategier for å få teateret til å bli en aktør i motstandskampen. Teateret ble sett på som en kunstnerisk virksomhet som gjennom ord, scenisk handling og repertoar kunne fremme sitt ståsted i konflikten (Berg, 1992, s. 3).

Revyene sommeren 1940

Motstandskampen på Trøndelag Teater markerte seg allerede i revyene sommeren 1940, det skulle blant annet styrke samholdet mellom nordmenn, samt vise motstand til den tyske okkupasjonen (Berg, 2012, s. 100). To former som gjorde det enkelt å skrive inn replikker med dobbeltbetydning var revy og kabaret. Det var derfor disse Gleditsch valgte å benytte da han satte i gang teatervirksomheten med et nytt ensemble rundt én måned etter invasjonen (Berg, 1992, s. 3). Revyene ble en midlertidig åpning av teateret. Den første revyen *Co-optimistenes Kabaret- revy* hadde premiere 30. mai, og ble en kjempesuksess. Den fikk gode anmeldelser, og det ble skrevet at alt ble holdt innenfor rammen, og at ingen burde ha noen innvendinger mot det. Revyen hadde 40 forestillinger før det gikk over i *Sommer-kabareten,* en omarbeidet versjon som hadde premiere 9. juli. Igjen ble det en suksess, og forestillingen ble spilt 29 ganger med full sal (Berg, 2007, s. 61). Gleditsch «glemte» forøvrig å sende teksten til *Sommer- kabareten* for sensur, og gjorde det derfor noen dager etter premieren. Sammen med teksten hadde han også lagt ved et skriv som blant annet fortalte at revyen var uskyldig og kun tok for seg det Trondheims befolkning hvisket om. Videre i teksten sto det at det ikke var et mål for revyen å skape fiendtlige tendenser. Dette var hans begrunnelse for at forslag om strykning ville bli meget dårlig tatt imot. Den nye myndigheten fulgte nøye med, og det ble skrevet at revyen inneholdt sketsjer og viser som traff midt i blinken og deretter gikk over i latter. Dette kan nok ha vært en av grunnen til at myndighetene fulgte så nøye med (Berg, 2007, s. 62). Gleditsch ble bedt om å fjerne noe av teksten i revyen, og han ble innkalt til løytnant Güring på Britannia Hotel. Teatersjefen fikk her beskjed om at revyene burde slå til begge sider, noe Güring ikke mente teksten gjorde. Gleditsch mente det var urimelig, ettersom det var Tyskland som hadde okkupert landet. Videre sa Güring at det heller ikke var akseptabelt at skuespillerne sang om at avisene var påvirket av den tyske siden. Til dette svarte teatersjefen at det måtte Güring si seg enig i. Etter møtet var det tydelig at for Gleditsch handlet det om å stå på sine verdier om hva det ville si å være norsk, og ikke endre mening

uten videre (Berg, 2007, s. 62). Tekstene på den første revyen inneholdt blant annet satiriske undertoner rettet mot den nye makten og krigssituasjonen. Så allerede fra den første teatervirksomheten etter invasjonen visste man hvilken side teateret frontet, og hvordan de forholdt seg til den nye okkupasjonsmakten (Berg, 1992, s. 3). På revyene leste Gleditsch selv opp diktet *Til Norges flagg* av Gunner Reiss- Andersen, som nå var gjort dagsaktuelt med navnet *Flagget i dag.* Dette for å gjøre revyene til noe som kunne styrke samholdet mellom nordmenn. Denne gesten skapte stor begeistring og takknemlighet blant publikum, og det kunne virke som dette også handlet om en takknemlighet ovenfor teatersjefen, og hvor langt han var villig til å gå i sin motstandskamp (Berg, 2007, s. 65). Revy-formen ble nok valgt fordi det var en stil som gjorde det enklere å inkludere motstand mot okkupasjonsmakten, ved å legge det inn som komedie og satire. Revy gir også mulighet til ulike innslag og sketsjer, som gir frihet til å ta opp flere ulike problemstillinger i samme forestilling. I en tid hvor virkeligheten var vanskelig for mange, var nok denne stilen godt egnet for byens publikum. Teateret kunne bli benyttet som et fristed fra alvorlighetene i krigen, hvor man kunne le og forholde seg til virkeligheten på en annen måte.

Den første offisielle oppsetningen på teateret etter okkupasjonen var *Brand* av Henrik Ibsen. Dette skal ikke ha vært en tilfeldighet, men ble valgt fordi det var mulig å relatere stykket til den nye situasjonen i Norge. Budskapet ble sterkt koblet til teateret sin posisjon ovenfor makten (Berg, 1992, s. 4). Ved første øyekast kunne man kanskje tenke at valget av stykke viste til at Gleditsch hadde valgt å bruke teateret som en kunstinstitusjon, men anmeldelser av stykket viste noe helt annet. Om forestillingen ble det blant annet skrevet i Adresseavisen at forestillingen var så dags- og situasjonsaktuell at det til tider er svært iøynefallende. Anmelder Sverre J. Herstad avsluttet anmeldelsen ved å skrive at Ibsen hadde mye han skulle ha sagt til befolkningen gjennom Brand i denne perioden, og at det handlet om viljen til å være norsk i tanke, ord og gjerning. Forestillingen var absolutt knyttet til den daværende situasjonen, og teateret sine verdier (Berg, 2007, s. 68). Videre i sesongen besto repertoaret av stykker i ulike sjangre, men alle var skrevet av norske forfattere (Berg, 1992, s. 4).

Trøndelag Teaters respons til nye regler for sensur, og de tyske gjestespillene

Ettersom Norge var under okkupasjon var det strenge regler for sensur som alle måtte følge. For å kunne fungere som motstandsmakt var det derfor vanlig å legge inn skjulte meninger i teksten. Det kunne være ved å legge inn undertekst eller replikker som kunne bli forstått på

flere måter. Replikkene kunne holdes innenfor sensurens rammer, men i fremførelsen ville skuespillerne si det med ironi eller kroppsspråk som viste til noe annet. På den måten var det vanskelig for sensuren å avdekke det som egentlig ble fortalt (Berg, 1992, s. 3).
I oktober 1940 kom det nye regler om sensur i teateret fra NS-kriminalsjef i Oslo, Reidar Sveen. Instruksene ble sendt til formann i Norsk Teaterlederforening, daværende teatersjef på Nationaltheateret. Det var ikke lov med fornærmelser mot tyske myndigheter i forestillingens tekst, og man skulle heller ikke fornærme representanter eller interessene til den nye myndigheten. Dette gjald også NS og deres medlemmer. Videre var det ikke lov til å endre innslag eller spillemåten på måter som kunne føre til antydninger som var fornærmende til nevnte representanter. Tekster skulle sendes til sensorer valgt av myndighetene i god til før det skulle spilles, og teatersjefen hadde ansvar for å passe på at reglene ble fulgt. Hvert teater fikk en sensor utvalgt av myndighetene. Denne prosessen ble noe lang på Trøndelag Teater da Gleditsch flere ganger slo ned på forslagene som ble gitt (Berg, 2007, s. 69). Repertoarvalg ble også etterhvert vanskeligere, da flere stykker ble ulovlig å spille. Ifølge Berg fikk teatrene i desember 1940 en liste over tysk dramatikk og stykker som ble anbefalt for de norske teatrene, ingen av disse kom med i Gleditsch sitt repertoar (Berg, 2007, s. 70).

Gleditsch ønsket at teateret skulle bli oppfattet som «jøssinggrede», og arrangerte derfor matineen *Norsk Aften* og nektet å flagge da NS (Nasjonal Samling) hadde landsmøte i Trondheim (Berg, 2012, s. 100). «Jøssing» var en betegnelse som ble brukt om nordmenn som var motstandere av den tyske okkupasjonsmakten og av NS sitt styre under andre verdenskrig (Færøy, 2017). *Norsk Aften* sitt program besto av norsk lyrikk og norsk musikk, og ble lagt merke til av både nordmenn og tyskere. Programmet skal ha avsluttet med diktet «Vi vil oss et land som er frelst og fritt», skrevet av Per Sivle. Selv om dette ikke var et nytt dikt, var det ingen tvil om budskapet Gleditsch ønsket å fremme, og det ble nevnt i aviser dagen etterpå (Berg, 1992, s. 4). *Norsk Aften* ble arrangert etter teateret ble tvunget til å åpne dørene for et tysk gjestespill i 1941. Gleditsch valgte da å sette opp en matine med nevnt tittel som en reaksjon (Berg, 1992, s. 4). Dette var ikke det eneste tyske gjestespillet på Trøndelag Teater under okkupasjonen. De måtte gjeste to tyske gjestespill, dette fordi det var viktig for den nye makten og knytte sammen norske og tyske kulturelle tradisjoner. Ettersom teateret fikk offentlig støtte kunne ikke teateret nekte disse gjestespillene, men Gleditsch gjorde alt han kunne for å vise sin motstand (Berg, 1992, s. 5). I forbindelse med det første gjestespillet, som fant sted allerede tidlig i desember 1940, valgte Gleditsch å gi skuespillerne ved teateret

to dager fri, slik at det ikke skulle være noe kontakt mellom de tyske og norske skuespillerne som kunne brukes i forbindelse med propaganda senere (Berg, 1992, s. 5).

I forbindelse med det andre gjestespillet i 1941, ble alle billettene utsolgt tidlig på premieredagen, likevel var salen nesten tom ved forestillingsstart. Dette la tyskerne merke til, men Gleditsch forklarte at han bare kunne slippe inn folk med gyldig billett. Plassene var solgt, og kunne derfor ikke bli gitt til noen andre. Etter første akt ble spilt uten publikum, ble tyske soldater bedt om å fylle plassene under akt to. Dette viste seg i etterkant å være en publikumsboikott organisert av Gleditsch selv. Norske tannleger hadde i samarbeid med Gleditsch kjøpt alle billettene til forestillingen, uten å møte opp (Berg, 1992, s. 5-6). Også ved dette gjestespillet ba Gleditsch de norske skuespillerne holde seg unna teateret mens gjestene var tilstede (Berg, 1992, s. 6).

Motstand til forslag om «gjestereise» til Tyskland

Den nye myndigheten ønsket som nevnt å danne en kulturkontakt mellom Tyskland og Norge, og valgte derfor at de skulle sende norske skuespillere på en «gjestereise» til Tyskland hvor de skulle se tysk teater. Det omhandlet tyskernes ønske om å utveksle skuespillere. Gleditsch fikk et privat brev om dette, hvor han ble bedt om å plukke ut to ansatte som skulle dra. Gleditsch valgte på tross av beskjed om å holde informasjonen for seg selv, å samle til et allmøte på teateret. Da hele personalet hadde blitt informert om situasjonen, svarte Gleditsch på henvendelsen og fortalte at ensemblet på teateret var så lite at han ikke kunne klare seg uten noen av dem. I tillegg ønsket han ikke at skuespillere fra andre teater i Norge skulle bli sendt til Tyskland, og på bakgrunn av dette gjorde han flere grep for å forhindre nettopp det. Han klarte å utsette den foreslåtte reisedatoen, og satte krav om en formell invitasjon. Samtidig tok han opp saken med blant annet Norsk Skuespillerforbund, og ba om full åpenhet rundt saken. På grunn av hans motstand ble situasjonen svært vanskelig for den nye myndigheten, og «gjestereisen» ble avlyst (Berg, 1992, s. 6).

Skuespillerstreiken

Skuespillerstreiken er noe av det som markerer teateret sin motstandskamp tydeligst under andre verdenskrig. Streiken varte fra 21.mai til 22.juli 1941. Bakgrunnen for streiken var at det kom et nytt dekret som sa at hvis en skuespiller ikke ønsket å opptre på grunn av et politisk standpunkt, kunne de bli nektet å arbeide som skuespiller i Norge (Berg, 1992, s. 7).

Dette førte naturligvis med seg en del protester fra teatrene. Henry Gleditsch stilte seg med en gang i spissen for alle teatersjefer i denne motstanden. På grunn av den store motstanden fra skuespillere valgte nazimyndighetene å ikke henvende seg til skuespillere (for å unngå konflikt). Det ble isteden brukt gamle opptak blant annet fra NRK (Norsk Rikskringkasting). Dette endret seg i mai, da sju skuespillere ble bedt av den nye ledelsen om å være med i et program om Ibsen og Bjørnson. Alle valgte å si nei, og dette førte til at samtlige fikk yrkesforbud og mistet sin økonomiske støtte både fra eget teater og Norsk Skuespillerforbund. Dette skjedde på tross av at alle hadde unngått å gi en politisk grunn til at de ikke ønsket å delta. Etter denne hendelsen ble streiken satt i gang (Berg, 1992, s. 7). På Trøndelag Teater var det Gleditsch som ledet arbeidstakernes streikemøte, selv om han egentlig var arbeidsgiver. Det hadde tidligere blitt valgt tillitsvalgte som skulle representere skuespillerne i møter med ledelsen, og i mai 1941 ble tillitsvalgte arrestert ettersom de valgte å fortsette streiken også etter de hadde fått beskjed om å stoppe (Berg, 1992, s. 7). Skuespillerne fikk også møteforbud etter arrestasjonene (Lyche, 1991, s. 190). Gleditsch reiste til Oslo kun et par dager etter arrestasjonene fant sted, for å kunne arbeide med streiken. Han organiserte ulovlige møter mellom skuespillere og sjefer, og fikk forklart at dette handlet om landets frigjøring (Brekke, 1945, s. 27). På dette tidspunkt dannet nazistene «Teaterdirektoratet», som kom med nye kontrakter for skuespillere. I kontraktene sto det blant annet at skuespillere var pliktet til å spille i norsk film, Kringskastingen og på «nasjonale festdager». Denne delen var spesielt viktig for både skuespillerne og sjefer å få bort fra kontraktene. Det ble etterhvert gjort et kompromiss hvor det ble sagt at skuespillere ikke trengte å opptre i NS sine arrangementer. Henry Gleditsch var en viktig brikke i arbeidet for dette kompromisset (Brekke, 1945, s. 28). Streiken gikk over i en forhandling med den tyske ledelsen for å få løslatt de arresterte. Skuespillerne bestemte seg derfor for å arbeide igjen, hvis kollegaene fikk slippe fri. Tyske myndigheter fremla et krav om kapitulasjon, hvis de skulle løslate de tillitsvalgte. Ettersom skuespillerne forsto at dette var eneste mulighet for løslatelse gikk de med på denne avtalen (Berg, 1992, s. 7). Selv om de tyske myndighetene fikk sine krav oppfylt, kan man likevel se på dette som en seier for skuespillerne og teatrene i den politiske motstandskampen i å ikke la seg dirigere av makthaverne (Berg, 1992, s. 7). Streiken gjorde også teaterpublikummet klar over at om noen norske skuespillere deltok i nazistiske scener eller i Kringkastingen, ble dette gjort under tvang (Lyche, 1991, s. 190).

Henry Gleditsch- teatersjef og motstandsmann

Henry Gleditsch begynte sitt arbeid med å starte et fast teater i 1937. For å lykkes hadde han en tanke om at teateret måtte forankres i byens befolkning, dette for å være sikret en varig teaterdrift. Gleditsch ønsket å benytte den gamle teaterbygningen fra 1816, og han arbeidet spesielt med to saker for å få til dette. For det første måtte han få med seg de ledende menneskene i byen, samt resten av befolkningen. 12. januar 1937 innkalte han til et møte med 50 fremmøtte, deriblant daværende ordfører Ivar Skjånes. På dette møtet presenterte Gleditsch sin plan og argumenterte for hvorfor og hvordan man skulle danne et fast teater. Han klarte å skape entusiasme, og det ble derfor dannet en arbeidskomite med Gleditsch som formann (Berg, 2012, s. 97). I begynnelsen innlosjerte Gleditsch seg i teaterbygningen, og bodde på teatersjefens kontor. Dette mens han gjorde det begynnende arbeidet med å starte et nytt teater (Brakke, 1945, s. 44). For det andre måtte han skaffe teateret penger. Gleditsch ønsket ikke å vente på godkjennelse til offentlig støtte og valgte derfor å satse på private midler og aksjekapital. For å få til dette gikk Gleditsch selv rundt på kontorer og butikker for at mange nok skulle ønske å bidra. Han begynte runden sin hver morgen klokken ni, og fortsatte hele dagen. 18. juni 1937 ble A/S Trøndelag Teater konstituert som aksjeselskap, og Henry Gleditsch ble teaterets første sjef (Berg, 2012, s. 99). Han bestemte seg tidlig for at teateret skulle være en del av holdningskampen mot okkupantene (Berg, 2012, s. 100).

Nazistenes reaksjon til teateret lot seg merke allerede i begynnelsen av 1938 (Berg, 2007, s. 45). Trøndelag Teater i regi av Gleditsch satt opp stykket *Vautan- saken* av Georg Brochmann. Denne forestillingen hadde innslag av antifascisme, og samtidig frontet den kvinneproblematikk. Det ble ikke godt tatt imot av ungdommene i byens NS-miljø, og de valgte derfor å demonstrere ved å holde en pipekonsert på en av forestillingene (Berg, 2007, s. 45). Resten av teateråret 1938 gikk uten slike hendelser, det var altså kun nevnte stykke som vakte oppstand hos NS-miljøet og som viste til hva som skjedde i Europa (Berg, 2007, s. 46). I løpet av Trøndelag Teater sin andre sesong fikk Gleditsch en oppvekker, og dette omtales som en politisk vekker og et personlig vendepunkt for han. Den 10.november 1938 fant «Krystallnatten» sted i Tyskland. Denne natten knuste nazistene vinduene til jødiske butikker, og det var ikke lenger tvil om jødeforfølgelsen. Gleditsch fikk på grunn av denne hendelsen et enda større fokus på hvordan teateret kunne brukes for å opplyse publikum om hva som var i ferd med å utvikle seg i Europa. Hans første tanke var at det kunne gjøres i forbindelse med repertoarvalget (Berg, 2007, s. 49). Våren 1939 satte han derfor opp *Han som sitter ved*

smeltedigelen av Kaj Munk, en dansk dramatiker. Stykket handler blant annet om Tyskland under Hitlers ledelse, og deres undertrykkelse av ikke-ariske raser, og det meningsløse ved dette. Samtidig viser stykket måten diktaturstaten skjulte sannheten. Kaj Munk ble senere henrettet av det tyske politiet Gestapo (Berg, 2007, s. 50).

17. mai 1939 var en annen gylden mulighet for å vise teateret sitt standpunkt. Det ble satt opp to forestillinger denne dagen, begge tok utgangspunkt i *Ball på Savoy* av Paul Abraham. Abraham hadde forøvrig jødisk opprinnelse. Før forestillingen startet, holdt Gleditsch en prolog som han selv hadde skrevet. Prologen viste hvilken side Gleditsch og teateret sto på, og endte med at hele publikum sang «Ja, vi elsker». Anmeldere i avisen Nidaros skrev at prologen til Gleditsch var enkel og at den ikke sa noe annet enn det alle kunne være enige om (Berg, 2007, s. 50). Sesongen 1939-1940 var en krevende sesong for teatrene. Andre verdenskrig brøt ut 1.september 1939, noe som gjorde at teaterinteressen falt. I avisene var det ikke lenger teateranmeldelser som fikk prioritet, heller ikke blant leserne. Krigen fikk publikum til å holde seg hjemme, blant annet på grunn av bensinrasjonering. På Trøndelag Teater ble det etterhvert flere hindringer da det i tillegg ble en lang og streng kuldeperiode i desember (Berg, 2007, s. 51).

30. november 1939 begynte Vinterkrigen mellom Sovjet og Finland. Gleditsch arrangerte da «Finlandsaften» på teateret, for å samle inn penger for å hjelpe Finland. På tross av at teateret selv var i en vanskelig tid, valgte Gleditsch å hjelpe de som sto i en enda vanskeligere situasjon. Alle sitteplasser og noen ståplasser var utsolgt, dette viste at teaterpublikummet hadde lignende tanker og ønsker som Gleditsch (Berg, 2007, s. 51).
Da Gleditsch i januar 1940 gikk gjennom teateret sitt regnskap hadde de økonomisk underskudd, på grunn av manglende publikumsinntekter. Etter mye arbeid skrev han 30. mars i et brev at det nå så ut til at teateret var reddet og at det nå igjen var på rett spor (Berg, 2007, s. 53).

Etter okkupasjonsdagen 9. april 1940 flyktet store deler av befolkningen i Trondheim ut av byen, fordi det gikk rykter om at tyskerne hadde planer om å bombe byen. Gleditsch dro sammen med sin kone, kollega Henki og Else Kolstad til en hytte i Rennebu kommune. Okkupasjonen førte med seg usikkerhet om den kommende teatervirksomheten, men Gleditsch arbeidet videre fra hytten for å klargjøre teaterets fremtid. Han visste at alt ville være annerledes fremover, men han var ikke i tvil om at han ønsket å benytte Trøndelag

Teater som en aktør i motstandskampen. Dette ville han gjøre gjennom ord, scenisk handling og repertoar, for å vise teaterets ståsted og skape riktig holdning, også blant publikum (Berg, 2007, s. 58). Motstanden kom som nevnt tidligere, til syne allerede i revyene sommeren 1940. Revyene ble jobbet med på hytten i denne perioden (Berg, 2007, s. 59). I mai 1940 dro Gleditsch tilbake til Trondheim en tur, for å samle skuespillere til gjenåpningen av teateret, samt skrive et klagebrev til den tyske myndigheten. Klagebrevet handlet om bilen hans, som hadde blitt ødelagt etter at den hadde blitt truffet av skudd, og i tillegg hadde to tyske soldater fjernet hjulene, tennpluggene og knust frontruten. Tyske myndigheter ble derfor tidlig kjent med Gleditsch sitt navn (Berg, 2007, s. 60). Det var ingen tvil om at teaterpublikummet delte Gleditsch sitt synspunkt, og årsberetningen for sesongen 1940-1941 viste det samme. Teaterinteressen hadde økt fra den første krigssesongen, noe som preget også den økonomiske situasjonen positivt. Gleditsch tolket dette som at publikum støttet hans motstandsarbeid, og at han derfor kunne fortsette på samme måte (Berg, 2007, s. 88).

Den 9.april 1941 valgte Gleditsch å avlyse denne kveldens forestilling, for å markere at det var et år siden okkupasjonen. Den tyske siden gikk da ut å sa at forestillingen måtte gå som normalt. Det ble sendt ut en beskjed fra Hjemmefronten om at ingen skulle gå i teateret, slik at alle plassene i salen ble stående tomme. Beskjeden skal ha vært formulert av Gleditsch selv, og den ble fulgt (Berg, 1992, s. 10).

En av de hendelsene hvor Gleditsch sin motstand var tydeligst, var det som i dag blir kalt «Flaggsaken». NS skulle ha et møte i Trondheim fra 1. til 17.november 1941. Trøndelag Teater fikk da beskjed om å flagge i perioden møtet skulle være, ettersom teateret fikk offentlig økonomisk støtte fra staten. Da dette ikke ble gjort fikk teateret spørsmål om hvorfor de ikke flagget, Gleditsch forklarte at flaggene tilhørte Theatercafeen som ikke var offentlig støttet og at de derfor ikke trengte å flagge. Myndighetene valgte da å komme med et påbud om flagging. I mellomtiden hadde Gleditsch fått fjernet flaggstengene utenfor teateret og han kunne derfor svare at det ikke var mulig. Flaggstengene var tilsynelatende borte fordi de måtte repareres. Teaterbygningen endte derfor opp med å ikke flagge (Berg, 1992, s. 7). Etter denne hendelsen hadde Gleditsch for alvor begynt å arbeide i Hjemmefronten, noe som førte til lange arbeidsdager (Brekke, 1945, s. 30). Selv om motstanden egentlig var et personlig initiativ fra Gleditsch, ble det oppfattet av resten av personalet, publikum og den tyske myndigheten, som en offisiell holdning fra en institusjon med offentlig støtte. Motstanden ble derfor meget godt lagt merke til (Berg, 1992, s. 6).

Den 6.oktober 1942 ble det skrevet i avisene om unntakstilstand i byen. I løpet av høsten 1942 hadde det blitt arrangert flere motstandsaksjoner og sabotasjer (spesielt i Nordland og Trøndelag), og den tyske siden fant det nødvendig å handle. De hadde innsett at ord og trusler ikke fungerte, og for å vise at slike aksjoner og motstand ikke var akseptert skulle det iverksettes unntakstilstand (Berg, 2007, s. 103). Gleditsch tok derfor kontakt med skuespillerne og ba de om å være ekstra forsiktige denne dagen. Han ba dem møte på teateret klokken 12, alle måtte ta med seg legitimasjonskort. Gleditsch var klar over at det kunne bli en anstrengende dag, og han forberedte seg derfor ved å spise ekstra godt den morgenen. Da han kom på jobb holdt han en tale for personalet og gjentok at de måtte være forsiktige. Etter talen hadde de en kort gjennomgang på *Vildanden*, som snart skulle ha premiere (Brekke, 1945, s. 32). Det å sette opp dette stykke den gangen kunne ifølge Berg, vise at teateret ønsket å utforske forholdet mellom løgn og sannhet. I en tid som denne ble sannheten ofte bestemt av maktapparatet i et diktatur. Målet kan ha vært å få frem sannheten, og på den måte gjøre iscenesettelsen dagsaktuell (Berg, 2007, s. 100). I denne oppsetningen skulle Gleditsch selv spille rollen som Dr. Relling. Da gjennomgangen var ferdig gikk alle hver til sitt. Henry Gleditsch gikk opp på sitt kontor for å jobbe. Klokken 14 samme dag fikk han beskjed om at to tyske soldater var på vei til hans kontor for å snakke med han. Da tyskerne ankom teateret gikk de først til billettluken, hvor de ble sendt opp på Gleditsch sitt kontor. De viste seg å være en del av SS. Gleditsch ble bedt om å ta følge med dem, men han spurte først om han kunne få hente noen klær han hadde på scenen. Tyskerne sa at det ikke var nødvendig, og han skjønte da hva som var i ferd med å skje. Deretter fulgte han de to tyskerne, og på veien snudde han seg til forretningsføreren og sa «Ja, så var det vel ikke mer da!». Gleditsch gikk velvillig og med løftet hode ut av teateret klokken 14:23 (Brekke, 1945, s. 32).

Den 7. oktober 1942 ble Gleditsch henrettet i Falstad skogen sammen med ni andre (Berg, 2012, s. 110). Gleditsch hadde fått mange advarsler om den kommende arrestasjonen før det skjedde, og han kunne derfor enkelt ha flyktet. Ettersom situasjonen var ventet hadde Hjemmefronten planlagt en flukt for han til Sverige i 1941, men den valgte han å ikke gjennomføre. Han lot seg heller arrestere uten protester, og tok konsekvensene av sin motstandskamp (Berg, 1992, s. 8). Selv var han tydelig på at han ikke kunne forlate Trøndelag Teater i en tid som dette, og han ønsket ikke å forlate resten av personalet på teateret. Han ble sett på som «familiens overhode» på teateret, og det var nok mye av grunnen til at han ikke ønsket å flykte (Brekke, 1945, s. 30). Det var ingen tvil om at den nye makten følte seg truet av Trøndelag Teater sin posisjon i motstandskampen, og at de var bekymret for

hvordan dette ville påvirke andre til å starte lik motstand. Henrettelsen av Gleditsch var nok et forsøk på å minske den offentlige motstand, som Trøndelag Teater sto for (Berg, 2007, s. 113-114).

Ettersom Gleditsch sto i front for en stor motstandsaksjon, var det nok nazimyndighetene sitt ønske at denne motstanden skulle stoppe etter hans død. Etter henrettelsen ble teateret nazifisert, men dette stoppet allikevel ikke motstanden som foregikk på teateret. Skuespillerne fortsatte med sin motstand også etter 1942. Dette ble gjort på ulike måter, blant annet at skuespillere i hovedroller ble syke like før premiere og lignende (Berg, 1992, s. 10). Henrettelsen av Gleditsch førte til markeringer både fra de ansatte på teateret, men også blant teaterets publikum. For å vise medfølelse for skuespillerne valgte publikum å møte opp sortkledde på premieren av *Vildanden.* De valgte å ikke applaudere etter forestilling (Berg, 2012, s. 101). I stedet for applaus, reise publikum seg i stillhet, og ga en siste heder til teatersjefen og hans motstandsarbeid (Berg, 1992, s. 10).

Etter Henry Gleditsch sin død tok nazimyndighetene på seg ansvaret for å ansette en ny teatersjef. I perioden hvor de søkte etter en som kunne overta etter Gleditsch ble det bestemt av teaterets ledelse at Karl Bergmann, teaterets egne skuespiller, skulle være leder. Han satt kun i en liten måned, for i november 1942 ble Johan Barclay- Nitter ny teatersjef, valgt av nazimyndighetene. Kun kort tid etter han ble ansatt, sendte Hjemmefronten ut en beskjed til teaterets publikum om at de måtte boikotte teateret. Denne aksjonen ble utført i samarbeid med teaterets antinazistiske ansatte (Berg, 2012, s. 101). Resultatet av boikotten ble etter kort tid akkurat slik som ønsket, det endte i et økende antall avlysninger og økonomisk underskudd. Trøndelag Teater var ikke lenger det teateret byens publikum ønsket å bli forbundet med, det hadde blitt et teater med en sjef ansatt av nazimyndighetene. Interessen var på grunn av dette ikke lenger å finne i byen. Trøndelag Teater ble det første teateret i Norge som ble stengt, tidlig høsten 1944 (Berg, 2012, s. 101).

Teateret sin situasjon i dag

Jeg har nå gitt en historisk redegjørelse av Trøndelag Teater under andre verdenskrig, og deres rolle i den politiske motstandskampen. For å gjøre min drøfting tidsaktuell vil jeg også i teorien trekke inn et eksempel som underbygger teateret sin situasjon som arena for politisk motstand i dag. Jeg vil imidlertid først nevne at teatrene i Norge under andre verdenskrig ikke

er det eneste eksempelet på teater som motstand til okkupasjon. I dag kan man finne paralleller blant annet på den okkuperte Vestbredden, i konflikten mellom Palestina og Israel. Her jobber teatergruppen *The Freedom Theatre*, i en flykningsleir kalt Jenin. Teateret jobber for å være en del av det palestinske folket sin frihetskamp, dette har først til arrestasjoner, trusler og dødelig vold. De fortsetter likevel sitt motstandsarbeid med overbevisning om at det har betydning (Bakken, 2011, s. V).

I Norge i dag er situasjonen annerledes, det er ikke krig og landet er heller ikke okkupert. Likevel er det flere eksempler på teater som plattform og arena for politisk motstand, og det finnes mange paralleller man kan trekke. Teateret i dag er et marginalisert felt. Dette kommer blant annet frem ved kutt av teaterrettede undervisningsmuligheter og økonomiske tiltak. Drude von der Fehr og Siren Leirvåg skrev i 2019 en bok om hva som kan gå tapt hvis utviklingen fortsetter i denne retningen. Selv om teateret er marginalisert, er det fremdeles en kunstform som tar opp samfunnsrettede problemstillinger. Som eksempel i min oppgave har jeg valgt å bruke *Ways of Seeing,* oppsatt på Black Box teateret i Oslo. Jeg vil benytte dette eksempelet i min drøfting, og trekke paralleller mellom teateret sin rolle under andre verdenskrig, samt situasjonen i dag. Ved å trekke disse parallellene ønsker jeg å diskutere teateret som politisk plattform og arena generelt. Forestillingen handler om overvåkning, innvandring, rasisme og høyreorienterte radikale miljøer (Fehr & Leirvåg, 2019, s. 250). Black Box forklarer selv at forestillingen undersøker grensen mellom rett og galt, legitimt og illegitimt, lovlig og ulovlig. Dette gjelder både i forhold til individet, men også staten. I prosessen hadde de også med seg tidligere høyesterettsdommer Ketil Lund, som ledet etterforskningen av den norske staten sin ulovlige overvåkning av venstresiden (Black Box, 2018). Som et viktig virkemiddel i forestillingen valgte kunstnerne å vise bilder av husene til noen av de mest sentrale personene som står bak høyreorienterte nettsteder og organisasjoner, samt husene til politikere og investorer. Det ble ikke brutt noen regler i dette arbeidet (Sibué-Birkeland, 2018).

Ways of Seeing førte til en stor debatt om ytringsfrihet innenfor kunsten. Debatten ble også tatt opp utenfor teatermiljøet, og spørsmålet om ytringsfrihet og kunst ble tatt opp i aviser og i samfunnet generelt. Styret ved Black Box teateret skriver at i etterkant av forestillingen ble kunstnerne bak *Ways of Seeing*, samt teatersjefen på Black Box teateret siktet av politiet for å ha krenket privatlivets fred. Kunstnerne og teateret opplevde altså rettslig forfølgelse, politisk sensur og forslag av kutt i økonomisk støtte i etterkant av forestillingen. Videre skriver de at

det forventes at ransakelse av private hjem og siktelsen frafalles. Teatersjefen har flere ganger forsvart kunstnerne sin ytringsfrihet, og forklart at forestillingen har satt i gang en viktig debatt om overvåkning og rasisme. Videre skriver styret at mediestøy og andre utspill har druknet noe av den fakta og nyansering som faktisk finner sted. Mediestøyet har ført til ekstreme trusler og trakassering mot de involverte (Bjørneboe et al., 2019). Det trekkes frem at demokratiet handler om at man kan kritisere makthaverne, også uten å oppleve forfølgelse i etterkant. Oslo Frp skal ha brukt forestillingen som et forsøk på å trekke Black Box sin økonomiske støtte. Dette blir oppfattet som fratatt ytringsfrihet, og det settes spørsmål om hvem som skal bestemme hva som er lov til å si høyt, samt hvem som bestemmer hva som er akseptabelt å vise på en scene (Bjørneboe et al., 2019). Styret kritiserer hvor lite forståelse det er for valg av virkemidler når en teaterforestilling tar et samfunnsansvar og diskuterer kontroversielle tema. Styret ønsker at debatten skal fortsette slik at verdiene rundt ytringsfrihet og frihet innen kunst har en faktisk betydning, også når den utfordrer makthaverne (Bjørneboe et al., 2019).

I boken til Fehr og Leirvåg, intervjuet de Pia Maria Roll som sto bak *Ways of Seeing*. Roll fremhever teateret og kunsten som en form som har flere forhold til språk, tempo, kontrast og konflikt enn det andre former har (Fehr & Leirvåg, 2019, s. 251). Hun forklarer teateret som en plattform hvor man kan være uredd. I kreativt arbeide kan man være fri i forbindelse med problemstillingen eller tematikken man tar opp. Hun forteller at man i teateret kan dele en prosess med publikum, og at man i den har tillatt seg selv å være frekk, gjøre det man vil og vise frem sannheter. I neste omgang gjør dette at man kan ta opp tematikker man ellers ikke snakker så høyt om (Fehr & Leirvår, 2019, s. 254).

Drøfting- Teater som plattform og arena for politisk motstand

I drøftingsdelen vil jeg først ta for meg Trøndelag Teater og Gleditch sin rolle i motstandskampen under andre verdenskrig. Deretter vil jeg drøfte teateret som plattform og arena for politisk motstand. Her vil jeg bruke *Ways of Seeing* som et dagsaktuelt eksempel, og se på likhetstrekk med situasjonen under krigen.

Trøndelag Teater i regi av Gleditsch tok mange grep for å gjøre teateret til et jøssinggrede. Gjennom sitt virke på teateret kan man si at Gleditsch førte politisk motstand gjennom teateret, og at han benyttet sin posisjon for å fremme politiske meninger og standpunkt.

Det er liten tvil om at han lyktes i sitt arbeid, og klarte å påvirke både teaterets publikum og personale. Reaksjonene på Gleditsch henrettelse var et klart bevis på dette. Denne hendelsen viser også at det han sto for, og den påvirkningen han kunne ha på andre skapte frykt blant makthaverne. Trøndelag Teater fremsto som en plattform hvor man gjennom kunstneriske valg kunne ytre politisk motstand, og dermed skape et samhold mellom mennesker som tenkte det samme. Anmeldelsene fra noen av forestillingene i denne perioden viser dette. Et konkret eksempel er hendelsen i 1939, hvor alle i publikum sang «Ja, vi elsker» etter Gleditsch sin prolog. Ettersom det på scenen var enklere å komme igjennom sensuren og få frem skjulte meninger som ikke direkte kom frem i teksten, var det nok en god metode for å vise politisk motstand til befolkningen.

Om motstandskampen som ble drevet på teateret påvirket befolkningen utenfor teaterets fire vegger kan det nok argumenteres både for og imot. Da Gleditsch arrangerte «Finlandsaften» i 1939 for å samle inn penger til Finland under Vinterkrigen, var sitteplassene og flere ståplasser utsolgt. Dette var i en tid hvor teaterets situasjon var vanskelig på grunn av lave publikumstall. Dette som en følge av at andre verdenskrig nettopp hadde brutt ut, og teaterinteressen ikke var prioritert i byen. Likevel var denne forestillingen nesten utsolgt, og viser altså til at Gleditsch ikke var alene om sine meninger. Tall viser at publikumstallet økte etter invasjonen, noe som kan vise til at et større antall mennesker ønsket et sted hvor man kunne holde fast i de «norske» verdiene og vise sin motstand. Dette i form av å støtte en institusjon som tydelig gikk imot nazimyndighetenes styre. Det økende publikumstallet kan også vise til teateret sin etablering i byens befolkning, og at teateret ble mer populært over tid. Likevel kan det ikke legges skjul på at flere mennesker valgte å besøke teateret i en tid hvor det ble brukt for å vise motstand, og at de derfor også bevisst eller ubevisst støttet nettopp det. Videre viser publikumstall at forestillinger som var direkte motstand eller som fremmet Norges verdier, for eksempel *Norsk Aften* var meget populære. Denne oppsetningen kan sees som direkte politisk motstand mot tyskernes regime, og deres ønske om å knytte sammen tysk og norsk kultur. Dette gjelder også revyene sommeren 1940, som spilte 40 utsolgte forestillinger.

Som en statlig institusjon er det et sterkt signal å utføre de handlingene og aksjonene som Gleditsch, samt resten av personalet, valgte å gjøre. Nettopp fordi det var en statlig institusjon, vil dette sannsynligvis ha nådd ut også til de som ikke besøkte teateret, fordi det ble lagt merke til i avisene. Gleditsch selv var også en meget populær og godt likt person av

mange i Trondheim, og henrettelsen må ha gjort inntrykk på befolkningen. De som satt igjen etter han, både teaterets personale og publikum fikk nok ikke mindre lyst til å drive motstandsarbeid etter dette. Publikumsboikott av teateret under nazistyre, gjorde at Trøndelag Teater i 1944 måtte stenge. Dette er nok et konkret eksempel på at motstand fra teateret og dets publikum fungerte. Det er nok heller ikke tvil om at Gleditsch påvirkning, fremdeles var tilstedeværende blant personalet og publikummet etter hans død, noe denne boikotten viser. Teatrene og skuespillerne var den første yrkesgruppen som viste en felles motstand mot nazismen, noe skuespillerstreiken viste. Rollen skuespillerne og teaterbransjen hadde under andre verdenskrig er likevel sjeldent nevnt andre steder enn i teaterhistoriens fagfelt. I litteratur som omhandler motstandsarbeid under andre verdenskrig, står det svært lite om det som foregikk på landets teater. Kanskje kan også dette vise til teateret som marginalisert i dag.

Trøndelag Teater under andre verdenskrig er et eksempel på hvilken stemme og innvirkning teateret kan ha i et samfunn og hvordan det kan benyttes i politiske debatter. Her ønsker jeg å trekke frem *The Freedom Theater,* som i dag benytter teateret for å vise motstand til den okkuperte Vestbredden. Teateret sitt arbeid for å støtte den palestinske siden sin frihetskamp, har hatt lignende følger som det motstandsarbeidet på Trøndelag Teater møtte under andre verdenskrig. De, i likhet med Gleditsch og Trøndelag Teater under krigen, fortsetter likevel arbeidet med en overbevisning om at det har betydning. Dette viser at teateret som motstandsarbeid kan være like relevant i dag.

Teateret under krigen, ikke bare på Trøndelag Teater, men generelt, viser ikke bare til den politiske kraften en slik institusjon kan ha. Det viser også til teateret og mennesker som jobber i feltet som en gruppe som velger å ta opp samfunnstemaer og er villige til å vise sine meninger offentlig. Selv om Norge i dag ikke er okkupert eller i krig ser jeg likheter i dagens teater i form av dets påvirkning og engasjement i samfunnsdebatter, og det er ingen tvil om at teateret også i dag kan brukes som en arena for politisk motstand. Teateret i dag prøver ofte å gjøre eldre teaterstykker relevante til dagens samfunn, og i det arbeidet er det viktig å være samfunnsengasjert og vite hvilke debatter som blir tatt opp. Det finnes flere eksempler hvor teateret har vært igangsettende for debatter og diskusjoner, og *Ways of Seeing* er et av eksemplene. Hva dette engasjementet kommer av er vanskelig å plassere, men at teateret gir en plattform hvor man med kreativitet og kunstnerisk frihet kan ta opp problemstillinger og tematikker i samfunnet kan være noe av grunnen. For å gjøre stykkene relevante for publikum

må man nok ofte reflektere en del over samfunnet i dag, slik at man kan engasjere publikum med forestillingen. I dette arbeidet kan man kanskje selv finne grunner til at man ønsker å bidra i en debatt.

Ways of Seeing ønsket å undersøke blant annet overvåkning, innvandring, og høyreorienterte miljøer. I etterkant av *Ways of Seeing* er det flere paralleller man kan trekke til teateret under andre verdenskrig. De som sto bak forestillingen ble møtt med trusler og trakassering, og ble siktet av politiet. Selv om utfallet under krigen ble det verst tenkelige, er det likevel umulig å ikke se likhetene. Mennesker som bruker teateret som en plattform for politisk motstand møter alvorlige følger, også i dag. Frp ønsket å benytte denne muligheten til å trekke Black Box sin økonomiske støtte. Trusler om dette møtte teatrene også under andre verdenskrig, hvis de ikke overholdt NS sin sensur. Black Box så på dette som fratatt ytringsfrihet, og under krigen var det ingen tvil om at sensuren ga nettopp det. Selv om følgene fra Ways of seeing ikke var like fatale som under krigen, møtte de altså mye motstand, blant annet fra noen av landets makthavere. Reaksjonene og diskusjonene som oppsto i etterkant av forestillingen, viser også til et engasjement som når lengre enn teaterets fire vegger. Her viser teateret seg som en viktig politisk arena i samfunnet, i form av at det settes i gang debatter og tas opp kontroversielle tema. De involverte sitt møte med rettslig forfølgelse, politisk sensur og forslag om kutt i den økonomiske støtte viser også til det som kan være frykt for teaterets makt. Hvis man hadde oppfattet teateret som ubetydelig, hadde man sannsynligvis reagert annerledes, og det ville ikke sett på som nødvendig med følgene som fant sted. Forestillingen viser at det heller ikke i dagens Norge er fri ytringsfrihet innen kunsten, selv om landet verken er okkupert eller i krig. Det var også dette debattene i etterkant handlet om, for hvem skal bestemme hva som kan bli sagt og vist på teaterscenen?

Det er nok enklere å konkretisere teateret sin rolle under andre verdenskrig, og vise hvordan teateret da fungerte som en samfunnsressurs i form av å skape et felleskap og vise politisk motstand. Eksempelet om *Ways of Seeing* er likevel et eksempel på at teateret har en viktig stemme i dagens samfunnsdebatt og kan brukes for å sette lys på kontroversielle tematikker. Selv om motivene kan ha vært forskjellige er det flere likhetstrekk mellom motstanden Trøndelag Teater og Gleditsch førte under andre verdenskrig, og *Ways of Seeing* i dag som kan knyttes opp mot ytringsfrihet, rasisme og kunstnerisk sensur. Selv om virkemidlene i *Ways of Seeing* kan bli oppfattet som ekstreme for noen, er det muligens nettopp disse virkemidlene som når ut og setter i gang debatter i dagens samfunn. Under andre verdenskrig

var spenningen stor, og det var derfor enklere å skape reaksjoner. I dag, når situasjonen er roligere, må det kanskje sterkere virkemidler til for at det skal bli lagt merke til. I det kunsten mister sin ytringsfrihet, mister den også sin mulighet som igangsetter for samfunnsdebatter og sin rolle i politisk motstand.

Avslutning

I denne oppgaven har jeg gjort rede for Trøndelag Teater som arena for politisk motstand, under krigen. Fokuset har vært på hendelser og eksempler som viser til teateret som motstand mot okkupasjonsmakten, og Gleditsch sin rolle i dette. Teorien viser at teatrene i Norge var svært aktive i motstandsarbeidet, og at dette fikk konsekvenser i form av arrestasjoner og henrettelser. Skuespillerne var den første yrkesgruppen som sammen protesterte mot nazismen, i form av skuespillerstreiken. Denne aksjonen er en viktig del av teateret sin krigshistorie, blant annet fordi den viser til teateret sin posisjon og motstanden bransjen viste under krigen. Motstanden kom til syne ved repertoarvalget, og i form av stilvalg. Valg av stykker som skulle spilles viste tydelig hvilken posisjon teateret hadde, og kunne i mange tilfeller sees i sammenheng med den dagsaktuelle situasjonen.

I mitt arbeid med problemstillingen «Hvilken rolle hadde Trøndelag Teater under andre verdenskrig, og hva kan det fortelle oss om teateret som en plattform og arena for politisk motstand», har jeg lært mye om teateret under krigen, samt hva det kan bety for teateret som samfunnsressurs i dag. Dette ved å se teateret sin rolle under krigen i sammenheng med mitt eksempel fra i dag, *Ways of Seeing.* I dag kan man se noe av det samme engasjementet i form av teateret sin rolle i samfunnsdebatter og som igangsetter av diskusjoner. Teateret kan altså være en viktig samfunnsressurs i form av at man kan bruke det som en plattform for å fremme, ta opp, og engasjere seg for problematikker og tematikker som er relevante i samfunnet. Dette kan starte debatter også utenfor teaterets felt, og dermed også engasjere resten av samfunnet. I tillegg kan det skape et samhold og et fellesskap, slik som teateret gjorde i Gleditsch sitt styre under krigen.

Referanseliste

Bakken, C. Ø. (2011). *The Freedom Theatre – frihetskamp mot all okkupasjon: En studie av en kulturinstitusjon i en flyktningleir på den okkuperte Vestbredden.*

Berg, T. (1992). *Teatersjef Henry Gleditsch og Trøndelag Teaters krigshistorie (1940-1942).* Trondheim: Trøndelag Teater.

Berg, T. (2007). *Henry Gleditch: Skuespiller. Teatergründer. Motstandsmann.* Trondheim: Communicato Forlag.

Berg, T., Jensen, J., Solberg, H., Nilsen, I., & Schønberg, G. (2012). *Sceneskifte: Trøndelag teater 75 år*. Trondheim: Akademika forl.

Bjørneboe, S., Platou, P., Vo, H. L., Moberg, K., Berg, I. T., & Lindsjørn, K. E. (2019, 17. mars). Ways of Seeing- Rettslig forfølgelse og politisk sensur. Hentet fra https://www.blackbox.no/artikkel/refleksjoner-rundt-etterdonningene-av-ways-of-seeing/

Black Box. (2018). Ways of Seeing. Hentet 22. mai 2020 fra https://www.blackbox.no/tittel/ways-of-seeing/

Brekke, Erik. (1945). *Henry Gleditsch : 9.november 1902- 6.oktober 1942.* Oslo: Halvorsen.

Færøy, F. (2017). Jøssing. I *Store Norske Leksikon.* Hentet 5. mai 2020 fra https://snl.no/jøssing

Sibué- Brikeland, A-C. (2018, 17. desember). Ytringsfrihet bør finne sted. Hentet fra https://www.blackbox.no/wp-content/uploads/2019/05/WoS_Statement_NO.pdf

Øisang, O., & Trøndelag Teater. (1962). *Trøndelag Teater gjennom 25 år.* Trondheim: I kommisjon hos Brun.

NTNU

Kunnskap for en bedre verden