

ISCENESATT STED OG GJENSKAPT TID

”Caspar”, - et historisk spill på Gjøvik Gård

Eva Sevaldson



Mastergradsoppgave i sosialantropologi ved
Det Samfunnsvitenskapelige Fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Mai 2007

Innhold

Innhold	2
1. "Vi ska hylle deg du Gjøvik, før di stia du har gått". Stedet og spillet.	3
2. "Å være er å ha vært". Viktigheten av å formidle historien.	19
3. "Du får ta vare på historien og minnene du, mor". Spillet og historien. ...	23
4. "Det var en gang..." Hvordan historien fortelles.	32
5. ""Dype spill": teater som prosess i gresk offentlighet". En komparasjon. 41	
6. "Ola Nordmann er ingen homo ludens" Om lek og det å spille teater.	53
7. "...under prosjekter som dette blir man som en eneste stor familie". Om communitas.	66
8. "...som om det ligg ei historie og ein identitet under jorda og ventar på dei". Om identiteter.	72
9. "Det blir nye tider, mye av det gamle blir borte". Om tid og sted i senmoderniteten.	83
10. "...å bringe teatret tilbake til, eller gjøre det til, en del av livspraksis..." Premiere og møte med publikum.	96
11. "...et glimt av menneskehetens ubrukte utviklingspotensial..." Teater som refleksivt rom.	108
12. "Amatørteatret må leve, for det holder liv i folk"	116

1. "Vi ska hylle deg du Gjøvik, før di stia du har gått".¹ Stedet og spillet.

Det er tjukk tåke når jeg kjører til Gjøvik for første gang i november 2005. Jeg skal følge produksjonen av forestillingen "Caspar" som skal ha premiere på selveste 17. mai 2006. Når jeg nærmer meg byen begynner det å skumre, så det er begrenset hva jeg ser av stedet som jeg er på vei mot. De siste kilometerne inn mot sentrum snor veien seg rundt den ene rundkjøringen etter den andre. Selv om sikten er dårlig kan jeg ikke unngå å legge merke til de store industriområdene som omkranser byen, ei heller kan jeg unngå å merke meg en omfattende byggevirksomhet.

Idet jeg skal kjøre inn mot sentrum får jeg øye på et skilt. Egentlig er det fire skilt satt over hverandre. Vanlige, hvite skilt i metall, med sorte tegn. Det er bokstaver, naturligvis, men også tegn for parkeringshus og piler som viser hvilken retning en skal kjøre. På skiltene står det, ovenfra og ned: Hunton Fiber, Fjellhallen, (tegn for parkeringshus), og Gjøvik Gård. Disse fire anleggene er helt sentrale i Gjøvik. Hunton Fiber forteller om industrihistorie og at Gjøviks identitet er nært knyttet til opplevelsen av å være en industriby. Fjellhallen forteller eventyret om De Olympiske Leker i 1994. Den sagaen er også historien om overgang til tjenesteytende virksomhet, underholdningsindustriens fremvekst og etableringen av informasjonssamfunnet. Parkerings-huset sier noe om kommunikasjonsveier, om velstand, om individualisme på den ene siden, - alle eier sin egen bil, og kollektive løsninger på den andre siden, - samfunnet tar ansvar for veier og parkering. Gjøvik Gård er bærer av byens historie, den er Gjøviks grønne lunge og byens samlingspunkt på merkedager som 17. mai. Ved å være arena for ulike

¹ Fra sluttsangen i manuskriptet.

kulturuttrykk som bildende kunst og musikk, er det stedet hvor befolkningen uttrykker sine kollektive identiteter.

Etter å ha parkert, rusler jeg litt rundt og leter etter en kiosk hvor jeg kan få kjøpt lokalavisen og en kafé hvor jeg kan spise middag. Jeg kommer forbi Rådhuset, en relativt høy bygning i 1970-tallsstil. I tilknytning til Rådhuset ligger kino og bibliotek. Det er anlagt et grøntområde mellom disse moderne bygningene og den 200 år gamle fredede Kauffeldtgården vis a vis. Gangstier krysser en liten plen, noen høye løvtrær brer grenene sine over et par skulpturer og en fontene. Nå i november er trærne nakne og fontenen tørr.

Noen hundre meter lenger frem, på den andre siden av en firefelts lysregulert gate, ligger jernbanestasjonen og bussterminalen. Førstnevnte er en eldre bygning i murstein, - den ligner utallige jernbanestasjoner i kongeriket Norge. Bussterminalen ligner også til forveksling andre bussterminaler, men er av langt nyere dato. Den består av et stort asfaltert område med trafikkøyer og leskur som for øyeblikket ligger i tussmørke. Reklameskiltene på en Narvesenkiosk brer glorete lys utover den grå plassen.

Jeg velger motsatt retning av jernbanestasjonen og kommer til Storgaten. Her ligger butikker, banker, eiendomsmeglerkontorer og kafeer. Den øverste delen er gågate mens biler er tillatt i nederste delen. De fleste forretningene har juledekorasjoner i vinduene. Langs hele gaten er det hengt opp girlandere og annen julepynt. Men enn så lenge er julegaten i Gjøvik ikke tent. Det er nesten ikke et menneske se, gatene er bortimot tomme. De er forresten veldig rene også, - her ligger verken søppel eller høstløv. En god del biler står parkert både i selve Storgaten og i tverrgatene. De ser dyre, rene og velholdte ut.

Enkelte er likevel ute og går. En tenåringsgutt har en Østerdalslue på hodet. Skyggen er forskjøvet 45 grader i forhold til tradisjonell luebæring som innebærer skyggen rett frem over ansiktet. En flokk jentefjortiser klarer å nå et bemerkelsesverdig desibelnivå med fniseskrikene sine. En afrikansk

utseende kvinne sent i 20-årene er kledd i et mørkebrunt, chadorlignende plagg. Hun har snowjoggers på føttene. I den ene hånden en Nillepose, i den andre en pose fra Rimi.

Dette er altså en vanlig norsk by, - velholdt, velstående, gjennomregulert og ren. Den har både gamle og nye bygninger, den er i stadig utvikling samtidig som den holder på tradisjonene sine, filialer av internasjonale og nasjonale virksomheter ligger side om side med lokale bedrifter, og den er befolket med etniske nordmenn og mennesker som har sitt fødested helt andre steder på kloden.

Gjøvik ligger på vestsiden av Mjøsa. Tettbebyggelsen er konsentrert rundt utløpet av Hunnselva, mens byens omegn er preget av skog og kulturlandskaper. Store Norske Leksikon hevder at "Gjøvik" kommer av gårdsnavnet Djupvik, som altså betyr vik med dypt vann. Byhistorien som ble utgitt ved Gjøviks 125 års jubileum i 1986, kan imidlertid fortelle en annen historie. Det var nemlig et

...fermt og flinkt kvinnfolk, ved navn Gjøa. Noen sier det var en fruktbarhetsgudinne. Hun var eier av Gjøvik gård og så dyktig at man trodde hun stod i ledtog med den onde. Hun ble derfor brent som heks i 1670 – forteller sagnet. Noen sier hun ble halshugget. (1986:20)

Det første skriftlige sporet vi har etter Djupvik gård er fra 1432. På 1600-tallet har den fått navnet nedre Gjøvik gård og blir karakterisert som ødegård. I løpet av 1800-tallet etableres det flere industribedrifter i området, som Gjøvik Glassverk, O. Mustad & Søn og Hunton Bruk. Byen får sitt preg av industriby. I 1861 får den kjøpstadsrettigheter. Og i 1964 blir den slått sammen med nabokommunene Vardal, Biri og Snertingdal. I 2006 er det ca. 27.300 innbyggere i kommunen. (gjovik.kommune.no)

I tillegg til industri og jordbruk/skogbruk, er Gjøvik et viktig administrasjons- og utdanningscenter. Byhistorien som ble skrevet til jubileet i 1986 forteller videre om dramatiske endringer fra 1970-tallet og fremover. De består i dyptgripende forandringer i handelsstrukturen hvor de lokale bedriftene må

vike plass til fordel for supermarkeder og butikkjeder. På det ytre plan viser endringen seg i form av ruvende nybygg som til dels fortrenger den tradisjonelle trehusbebyggelsen. (1986:63)

I en hovedfagsoppgave i teatervitenskap, *Framveksten av historiske spel i Noreg* fra 1997, lager Kari Vågen følgende definisjon:

Med historiske historiske (sic) spel meiner eg nyskrivne regionale eller lokale teaterstykkje, med eller utan musikk, som tek utgangspunkt i fortida. Tema til dei historiske spela blir henta frå anten myter, segner, eller i ei kjend historisk hending. Staden der spelet blir oppført har ofte tilknytting til den historiske hendinga spelet byggjer på, eller har ein meir indirekte historisk relevans. Oppsetningane er ofte eit samarbeid mellom profesjonelle og amatørar. (1997:9)

Denne definisjonen avgrensar spillet mot annan type dramatikk som blir spilt utendørs, for eksempel Peer Gynt på Gålå. Den avgrensar dessuten mot institusjonsteatrene og mot andre genre i amatørteatret som revy. Ikke minst knytter den sammen historien og stedet, hvilket er et av spillenes mest markante trekk. Den legger også vekt på at manuskriptene som oftest er nyskrevet, hvilket indikerer at spillet er et moderne fenomen, altså at manusene blir til ut fra nåtidige behov.

Den siste større undersøkelsen som ble gjort angående teaterinteressen i Norge ble gjort i forbindelse med Kulturdepartementets scenekunstutredning *Etter alle kunstens regler*, i 2002. Den viser at antallet personer som oppgir å ha hatt en eller annen form for teateropplevelse har økt kraftig siden 1983. Imidlertid har antallet solgte billetter til såkalte profesjonelle forestillinger vært relativt stabilt i perioden. Utredningen antyder to forklaringer: at antallet personer som engasjerer seg i amatørteater har hatt en formidabel vekst de siste 20 årene, og at publikum synes å utviske skillet mellom profesjonelt teater og amatørteaterforestillinger. Tallene for 2001 viser at 32.000 personer medvirket i amatørteaterforestillinger og at disse ble sett av rundt 679.000 mennesker. (2002:34) Den gjennomgående oppfatningen blant både kulturbyråkrater, såkalte profesjonelle teaterarbeidere og amatører er at store

delar av denne aktivitetsveksten er kommet som følge av de historiske spillene.

Så vidt jeg vet er det ingen som har den fulle og hele oversikten over hva som produseres av historiske spill i Norge til enhver tid. Så et forsøk på å få oversikt over utbredelse, initiativtakere og ikke minst hva spillene handler om, må hente informasjon fra mange ulike kilder. Den tidligste undersøkelsen jeg har funnet er en oppgave fra Telemark Distriktshøgskole i 1992 av Britt Lill R. Gunnerud, Signar Kristoffersen og Øyvind Bendt Aas: *Historiske spel*. Vågens hovedoppgave er allerede nevnt. En annen hovedoppgave fra samme år er Maria Danielsens *Historiske spill i Norge. Struktur og dramaturgi i spillenes tekstgrunnlag*. På nettstedet Spelhandboka.no ligger det en del artikler av blant annet Jon Nygaard og Anne-Britt Gran som gir interessante analyser. I 2005 kom boken *Spillet om stedet* av Sigurd Ohrem. Felles for alle arbeidene er fokuset på den enorme økningen i antallet spill. Vågen peker på at Stiklestadspelet var det eneste i sitt slag da det hadde urpremiere i 1954. Mellom 1960 og 1982 ble det produsert mellom et og åtte spill per år. Og så, - plutselig eksploderer det: Fra slutten av 1980-tallet og frem til 1995 øker antallet fra 27 til 79. (www.spelhandboka.no) I Danielsens hovedoppgave (1997) er en liste over 95 titler inkludert som vedlegg. I Ohrems oversikt er det 110 aktive spill i 2005. I tillegg kommer listen over spill som enten er nedlagt eller av ulike grunner ikke har produsert forestilling på noen tid. Dette er i overkant av 220. Som nevnt, tallene gjør ikke krav på å være fullstendige. Likevel mener jeg at de gir et overbevisende bilde av veksten i antall spill, - fra Stiklestadspelet stod som det eneste på midten av 1950-tallet til ca. 110 spill i 2005. Ohrem anslår at 5.000 personer var involvert i oppsetningene og at rundt 150.000 mennesker så et eller flere spill sommeren 2005. (2005:14/15) Dette viser den store interessen for spillene og sier noe om den formidable dugnadsinnsatsen som legges ned i disse oppsetningene hvert eneste år.

Våren og sommeren 2005 satte jeg opp "Festningsspillet" på Kongsvinger. I programmet til forestillingen skrev jeg bl.a.:

(Hva får) ... mer enn hundre mennesker til å bruke brorparten av sin fritid en hel vår på noe så totalt unyttig som en teaterforestilling? (...) Det er på alle måter fullstendig ulønnsomt målt etter vår tids gjengse målestokker. Det bringer verken penger eller prestisje. Og likevel holder de på! Hva er det som driver dem? Fellesskapet? Gleden over å skape noe sammen? Tilfredsstillelsen ved å se noe bli til av intet? Nervene foran premieren som gir en opplevelse av å være fullt og helt i live? Følelsen av seier når applausen skyller over festningsplassen? Den deilige utmattelsen etterpå? Lysten til å uttrykke seg i et annet språk enn det formelt logiske? Lengselen etter noe som er større enn en selv? Begjær etter skjønnhet? Er det lov å bruke slike ord i vår tid? (2005:3)

I denne oppgaven vil jeg forsøke å svare på spørsmålene jeg stilte i programmet, nemlig:

Hvorfor bruker så mange mennesker så mye tid og ressurser på et prosjekt som ikke gir materiell gevinst eller har materiell varighet, men tvert i mot forsvinner i det øyeblikket det er skapt? Og:

Hva slags sosiokulturelle prosesser blir gjort virksomme i prosjektet som forsvinner? Er dette produksjon av lokalitet, nasjonal/etnisk identitet og/eller historie? Er det alt på en gang? Hvis så, er noen av trekkene mer fremtredende enn andre?

Jeg er utdannet ved Statens Teaterhøgskole og arbeidet som skuespiller fra 1980 til slutten av 80-tallet. Deretter fulgte noen år som dramatiker hvor jeg skrev primært for scene og fjernsyn. Fra midten av 90-tallet ble jeg involvert i organisasjonslivet på scenekunstheltet og satt to perioder som leder av Norske Dramatikeres Forbund. De par siste årene har jeg jobbet med historiske spill, - som skuespiller, dramaturg og regissør. Jeg har altså en bred teatererfaring, som utøvende og skapende kunstner, og som kulturpolitisk engasjert. Og like lenge som jeg har holdt på med teater, like lenge har jeg undret meg over hva teateret egentlig er og hva det egentlig

gjør. I denne oppgaven forsøker jeg å finne svar på nettopp det. Det historiske spillet har vist seg å være særlig egnet som empirisk grunnlag for å si noe om teaterets vesen idet dette er prosjekter hvor "det sivile samfunn", altså sosiale grupperinger som ikke har teater som inntektskilde eller driver med teater til daglig, tar teatret i bruk av grunner som må oppleves meningsfullt og viktig for de titusener som bruker fritid og ressurser på det.

I det store og det hele har jeg opplevd det å ha fagkunnskap på det feltet som er underkastet analyse, som en ressurs. Men det er klart at jeg har måttet tenke grundig igjennom på hvilke måter jeg har tatt den i bruk. Det gjelder for det første det å bruke den som antropologisk redskap, altså som briller å se med. For det andre det å bruke egen fagkunnskap som kilde for generering av data, i form av kunnskaper og erfaringer jeg kan bruke som empirisk materiale. Sist, men ikke minst har det ligget en etisk utfordring i forhold til mine informanters yrkesutøvelse, idet jeg har måttet være varsom med både ytringer og handlinger som på noen måte kunne oppfattes som kritikk eller kommentar til det kunstneriske arbeidet.

Ut fra en tanke om å gå inn i arbeidet med et så rent antropologisk blikk som mulig, valgte jeg å ikke bruke kontakter jeg har i egenskap av teaterperson da jeg skulle lete etter et prosjekt hvor jeg kunne gjøre feltarbeid. Tvert imot forsøkte jeg å finne kanaler som jeg antok at en masterstudent uten teaterfaglig kompetanse ville benytte seg av. Blant annet la jeg ut en etterlysning i form av løpeseddel under Teaterdagene på Lillehammer i september 2005. Teaterdagene er et årlig arrangement og er et av de viktigste samlingspunktene for amatørteaterbevegelsen på Østlandet. Arrangementet går over en helg og består av kurs, seminarer, forestillinger og ellers sosialt samvær. I etterlysningen skisserte jeg noen ønsker med hensyn til hva slags prosjekt jeg så etter. Av de gruppene som tok kontakt, falt valget på foreningen "Spillene på Gjøvik Gård"s oppsetning av "Caspar". Denne gruppen gjennomførte et historisk spill for første gang, så erindringer om hvordan ideen oppstod, var relativt fersk. En gruppe som ikke hadde

opparbeidet rutine på å gjennomføre produksjonen ville dessuten gi meg anledning til å observere både hva slags problemer som oppstod og hvordan gruppen løste disse. I den grad det finnes gjennomsnittsstørrelser her i verden, var det også et poeng å studere noe som lå nært dette. Både de aller minste og de aller største spillene vil ha utfordringer og utforminger som er et resultat av størrelsen. Med rundt 100 informanter ville det på den ene siden være praktisk gjørbart å kartlegge hver enkelt medvirkende og på den andre siden være såpass mange at jeg kunne få tak i ulike posisjoner, synspunkter og opplevelser.

Jeg ble mottatt med åpne armer fra alle hold i prosjektet og har overhodet ikke hatt problemer med å få tilgang der hvor jeg har ønsket det. Alle involverte har vært ytterst imøtekommende med hensyn til å gi meg opplysninger og la seg intervju, også om mer personlige anliggender. De problemene jeg har hatt med tilgang til feltet har vært praktiske og økonomiske. Delvis har møter i sygruppen kollidert tidsmessig med prøver slik at jeg har måttet velge hvilken del av arbeidet jeg har villet observere, og delvis har den lange reiseveien og det generelle kostnadsnivået i Norge begrenset hvor ofte og hvor lenge av gangen jeg har kunnet være i Gjøvik. Når dette er sagt vil jeg likevel konkludere med at jeg hadde full klaff med hensyn til valg av prosjekt. Oppsetningen og prosessen frem mot forestillingen har budt på alle de elementene som er typiske for historiske spill. Jeg mener altså at kvaliteten på materialet oppveier det at jeg ikke har kunnet få den kvantiteten jeg gjerne skulle ønsket.

I tråd med målsettingen om å tone ned teaterkompetansen, meldte jeg meg til tjeneste som kostymesyerske. Jeg har alltid vært glad i å sy, men jeg har ikke noen utdanning som syerske, ei heller har jeg noensinne hatt sying som jobb. På dette området er jeg altså amatør i ordets beste betydning, - "en som elsker". Dermed var jeg klar til å dra i feltet. Det vil si, jeg hadde allerede vært på besøk og hatt en del mail- og telefonkontakt utover høsten 2005. Den konsentrerte delen feltarbeidet ble gjort mellom prøvestart i begynnelsen av

januar og siste forestilling 21. mai 2006. I etterkant har jeg også vært tilbake på et par besøk. Så både inngangen i feltet og avslutningen av arbeidet har altså vært gradvis. Men endelig var jeg altså i gang med feltarbeidet. Et arbeid som ifølge Howell og Melhuus kan beskrives som:

"...en nitid registrering av hendelser, observasjoner, samtaler og inntrykk, samtidig som det er inneforstått at forståelse oppnås gjennom mindre eksplisitte kanaler. (...) Gjennom deltagelse og innlevelse innskriveres kunnskapen som en særegen form for kroppslig erfaring, noe mer og annet enn boklig lærdom og et alternativ til kvantitative tilnærminger". (2001:16)

Antropologen er nemlig, som Smedal formulerer det:

"...vårt eget forskingsinstrument (...) perfekt tilpasset det det skal registrere: nemlig – for å si det helt generelt – andres måte å være menneske på." (2001:131)

Og snart er jeg på mitt første symøte. Det er forresten en av de første gangene gruppen er samlet overhodet. Vi er fire, fem damer (folk kommer og går) med May-Britt i spissen. May-Britt er i slutten av 40-årene, gift og har to hjemmeboende barn sent i tenårene. Hun har en 50 % stilling i informasjonsskranken på kjøpesenteret. Det var barna som i sin tid begynte med teater, og May-Britt fulgte opp med kostymesyng og kulissesnekring. Siden har barna sluttet, men May-Britt fortsatt. Hun har aldri hatt lyst til å stå på scenen selv, - det synes hun virker kjempeskummelt. Men hun opplever prosessen og fellesskapet som veldig givende. Under en røykepause i løpet av møtet sier hun:

Det er prosessen som gjør teater så spennende. Man starter med ingen ting, - det er bare blanke ark. Og så kommer et og et element på plass. Og til slutt er det en forestilling. Etterpå er det tomhet. Under forestillingene er det spenningen, alt som skal klaffe. Hvordan vil publikum ta det? Det er ikke bare skuespillerne som er nervøse. Spenningen deles av alle. Og så er man ferdig og kan begynne på noe nytt. Det er egentlig ikke så farlig om det ikke blir så veldig bra. Man kan legge det bak seg. Snart er man i gang med noe nytt.

Før pausen har vi båret stoffruller og annet utstyr opp i "systuen". Når May-Britt og jeg kommer tilbake, er damene opptatt med å pakke ut og sortere sysaker som sakser, knappenåler og trådsneller. Egentlig har vi møttes for å fordele oppgaver, men enn så lenge går hver og en rundt og pusler med sitt. En rydder opp i en brun kartong som er full av blonder og bånd innkjøpt på loppemarked. Et par andre diskuterer hvilke stoffer som skal brukes til hvilke kostymer og hva slags mønstre en skal klippe etter. En av damene leter etter en kjole som også er kjøpt på loppemarked og som skal syes om til amtmanninnen. Etter en stund blir kjolen funnet, og damen og May-Britt utveksler noen synspunkter om hva som bør gjøres med den. Vi andre kommenterer fargen, stoffet og snittet, - det er en fin kjole og vi skulle alle sammen ønske at vi hadde levd i en tid da en gikk i sånne kjoler. Deretter samler et par stykker seg rundt bunken med mønstre. Det ytres allmenne betraktninger om vanskelighetsgrad og om hvilke mønstre som kanskje kan brukes til hvilke roller, - uten at det kommer til noen konklusjon. May-Britt finner et gammelt kostyme som er sydd etter et mønster som hun allerede har klippet i alle størrelser. Hun sier at det er dette mønsteret som skal brukes til de fleste kjolene. Ytringene er stadig formulert som spørsmål som sendes litt uadressert ut i luften. Og som bare unntaksvis blir svart direkte på. Det er mulig at May-Britt og damen med amtmanninnekjolen gjør ting som er nyttige, men for oss andre tre bærer handlingene våre preg av skinnhandlinger, - personlig vet jeg jo at det jeg holder på, for eksempel at jeg kjenner på stoffkvaliteter og plukker på blonder, ikke har noen egentlig hensikt utover at jeg melder meg inn i gjengen. Alle er velvillig oppmerksomme på hverandre, ingen forfølger sine egne utsagn, men forsøker heller å følge opp de andres. Hvilket har som konsekvens at ingen diskusjoner blir fulgt opp eller dratt til konklusjon. "Samtalen" får preg av en rekke, ikke innbyrdes sammenhengende utsagn som ligger etter hverandre tidsmessig, men som ikke har noen retning.

Jeg blir sittende litt på bordkanten og prøver å følge med i hva som skjer. Men det er naturligvis vanskelig sette fingeren på hva dette egentlig går ut på, medmindre jeg er vitne til hvordan en liten gruppe kvinner, - som i og for seg har en oppgave å løse, men som ikke har etablert noen felles forståelse for hvordan oppgaven skal gripes an, - forsøker å finne frem til en sosial struktur. All samhandling og alt snakk er velvillig, fokusert på de andre, og ytterst prøvende. Det er påfallende at ingen tar ledelsen. Skal jeg tolke dette på grunnlag av annen norsk etnografi, er det vi holder på med en ekstrem form for signalisering av likhet. Personlig blir jeg ganske frustrert av dette... Etter mine begreper har vi surret rundt i over en time uten at vi har fått gjort noe som helst.

Jeg vet at jeg burde holdt munn, men dersom jeg skal få med meg noe arbeid hjem, er vi nødt til å begynne snart. Så jeg foreslår at vi skal begynne å klippe. Det blir en famlende affære. Tre damer som ikke kjenner hverandre står bøyd over samme tøyestykke. Det er masse frem og tilbake om hvilke størrelse som skal klippes: fire damer leter i mønstrene etter tabeller som omsetter mål til størrelse. For mitt vedkommende blir vi enige om at jeg skal sy en 48. Vi finner gråpapirmønster til 48. Tre damer over tøyrollen. To av oss begynner å nåle mønsteret på stoffet. En tredje lurer på hva som er retten. Føling på stoffet: Hva med jarekanten? - ok, vi må brette om stoffet. Ny nåling. Ops! Overføring av linjene for løpegangen. Hvor finnes karbonpapiret? Og hvilken side er det som avgir merke på stoffet? En av damene er tydeligvis mer nøye enn oss andre. Ikke det at hun på noen måte gir instruksjoner, det er mer små drypp av typen: "Jeg tror jeg ville laget en fall her..." Mine kolleger og jeg tar hintene og følger opp etter beste evne. Det er hele tiden et uuttalt, ytterst velvillig og svært klønete samarbeid.

Det er ikke bare som kostymesyerske jeg er amatør. I etterkant av dette møtet må jeg konstatere at jeg fremdeles er amatør som antropolog i felt. Jeg har ikke klart å nøye meg med å delta og å observere. Jeg har intervenert i situasjonen og påvirket den, jeg tillatt meg å ha mine egne private

preferanser for hvordan en oppgave bør løses og jeg har ovenikjøpet blitt frustrert over at ting har tatt tid. De første ukene av feltarbeidet blir preget av at jeg bruker mye tid på å reflektere rundt min nye rolle som antropolog, og mye energi på å korrigere egen atferd.

Jeg nevnte over at jeg registrerte mine egne skinnhandlinger, eller "liksom-arbeide", om en vil. I *Vårt rollespill til daglig* (1992) viser Erving Goffman hvordan

...vanlig sosialt samkvem i seg selv er bygget opp på samme måte som en scene, ved utveksling av dramatisk oppblåste handlinger, mothandlinger og avsluttende replikker. (...) Verden er selvsagt ikke et teater, men det er ikke så lett å påpeke på nøyaktig hvilke måter den ikke er det. (1992:65)

Så, - hva slags "skuespill" var det vi oppførte? Fremdeles i følge Goffman et viktig kjennetegn ved sosial interaksjon at:

Alle tilstedeværende yter sitt bidrag til en samlet, generell definisjon av situasjonen som egentlig ikke er noen reell enighet om hva det er som foreligger, men snarer en reell enighet om hvilke påstander vedrørende hvilke spørsmål som foreløpig blir akseptert. (1992:18)

Ambisjonen i essaysamlingen *Likhetens paradokser* fra 2001 (Lien, Lidén & Vike) var å vise at det på tross av et kulturelt mangfold i Norge finnes visse grunnleggende måter å organisere virkeligheten på. Forfatterne hevder at disse strategiene springer ut fra samme kilde eller "kulturelle omdreiningspunkt". Disse defineres som:

tolkningsmodeller eller begrepsfelt som kjennetegnes ved at de gjør seg gjeldende på mange ulike arenaer, og ved at de rommer atskillig retorisk kraft idet de gjøres relevante". (2001:11)

Et slikt omdreiningspunkt betegnes også som et "portvaktbegrep" – det vil si en merkelapp på visse geografisk avgrensede kulturområder, i form av temaer som det har vist seg vanskelig å unngå. Eksempler på portvaktbegreper er "renhet/urenhet" og "kaste" i det hinduistiske India og "ære/skam" i Middelhavsområdet. For Nordens del er begrepet "likhet" et slikt kulturelt

omdreiningspunkt. Likhet er her forstått som makenhet heller enn likeverd. Og det vi holdt på med, da vi kretset rundt klippebordene, var sannsynligvis nettopp å bidra til samlet, generell definisjon av hverandre som like og dermed legge grunnlaget for videre samhandling. At interaksjonen var preget av forsiktighet og utprøvende atferd, kan forklares ut fra en observasjon som Marianne Gullestad beskriver i "Skandinavisk likhetstankegang: Hvorfor er det så viktig å "passe sammen"":

På grunn av likhetsidealene (...) er det spesielt dilemmafylt å skulle forholde seg til ukjente mennesker i flytende sosiale situasjoner med få felles regler (1989:120).

En viktig årsak til at dette handlingsforløpet likevel var vellykket, er selvfølgelig at alle de tilstedeværende hadde internalisert samme kulturelle kode. I samme artikkel skriver Gullestad om overordnede kulturelle temaer at de

kan sies å utgjøre en slags briller eller redskaper som vi bygger opp vårt bilde av verden med. Disse redskapene er det vanskelig å sette ord på. Kultur er lært, men vanskelig å lære bort... (...) Vi "kan" kulturen vår uten å kunne gjøre rede for hvorfor vi forstår ting på bestemte måter. (1989:115/116)

Dette siste poenget har forresten også vært fremført som argument mot "hjemmeantropologi", altså antropologer som gjør feltarbeid i eget samfunn. Motforestillingen har gått ut på at man ikke kan klare å etablere den nødvendige avstand til den kulturen eller det samfunnet en skal studere og at en dermed går glipp av vesentlig informasjon, - at en er "hjemmeblind" (Frøystad, 2003). Personlig vil jeg hevde at feltet likevel blir eksotisk, ikke fordi det er fremmed i seg selv, men fordi antropologen må forholde seg til det på en måte som former hennes atferd på spesielle måter, for eksempel at hun må tone ned sine personlige initiativ til fordel for å følge opp andres. Eksotifiseringen ligger etter min mening like mye i utformingen av den antropologiske rollen, - på sett og vis blir feltet eksotisk gjennom den antropologiske aktiviteten.

Dessuten skal en ikke se bort fra at det å være bærer av den samme kulturen, altså ha internalisert de kulturelle kodene, kan hjelpe antropologen til å forstå hva som foregår. Gullestad skriver videre:

Til de ulike formene for kontakt og samvær hører også ulike uformelle regler. Slike regler for livsførsel og samvær vil ofte ha moralske overtoner, idet de sier hva som sømmer seg eller hva "folk flest" gjør. (...) ...et typisk trekk ved regler for utvekslinger og samvær i Norge (er) at mye foregår underforstått. Dette gjør at det er helt avgjørende å kjenne koden. (1989:114)

Det var kan hende derfor jeg på den ene siden kunne gli nokså ubesværet inn i gjengen og på den annen side forstå hva dette handlet om.

Det er i underkant av 100 personer involvert i teaterprosjektet "Caspar". De aller fleste som skuespillere, men et betydelig antall har oppgaver utenfor scenen og/eller med administrering av det hele. Det er folk i alle aldre, fra åtte-ti år og opp til nærmere åtti. I "det sivile liv" er folk alt fra eiendoms-meklere og bankansatte, lærere og sykepleiere, til skoleelever og trygdede. De aller fleste er oppvokst i Gjøvik, men det er også en god del som opprinnelig er fra andre deler av landet, som Trøndelag og Vestlandet. Et par stykker kommer også fra andre vestlige land. På mange måter kan en si at deltagerne i spillet representerer et gjennomsnitt av Gjøviks befolkning hvis en ser på parametrene kjønn, alder og klasse. Imidlertid er innflyttere fra ikkevestlige kulturer fraværende i prosjektet. Alle involverte tilhører den vestlige kultursfære og alle er lyse i huden. Dette spillet er altså et nokså rendyrket etnisk norsk fenomen.

Historiske spill er på alle måter en offentlig affære. Teater består jo nettopp i at enkelte individer stiller seg selv til skue, - som skuespillere. Det betyr at mine informanter aktivt har valgt å bli synlige i det offentlige rom. Så i egenskap av forfatter, instruktør og skuespillere virker det søkt å gi dem en anonymisering som strider mot den aktiviteten som er oppgavens tema.

I følge åndsverkloven er det jo også slik at idet et verk er gjort tilgjengelig for allmennheten, står det enhver annen fritt til å bygge nye verk på grunnlag av det. Forutsatt, naturligvis, at det opprinnelige verkets ideelle rettigheter ivaretas. Dette innebærer at når forestillingen er spilt, tilhører den på sett og vis vårt felles offentlige rom. Også på dette grunnlag virker det unaturlig å anonymisere.

Imidlertid vil jo en del av empirien jeg har samlet inn ha fremkommet i mer private sammenhenger, hvor informantene ikke primært har opptrådt som skuespillere, men heller som privatpersoner. I de sammenhengene føles det naturlig å anonymisere informanten. Jeg har løst disse motstridende hensynene ved å velge å la dramatiker og regissøren opptre i oppgaven under egne navn. Siden disse to naturligvis er navngitt i alle trykksaker, pressemeldinger, avisartikler osv. som har nådd offentligheten, mener jeg det er meningsløst å forsøke å anonymisere dem. Leif Anders Wentzel og Harald Heide Steen jr. ble engasjert av styret i foreningen på grunnlag av lokal og nasjonal kjendisstatus. Disse virker det også unaturlig å anonymisere.

Bjørn Rognstad er i 40-årene. Han er initiativtaker, stykkets forfatter, primus motor i prosjektet og ikke minst ansvarlig for sponsor- og annonseinntekter. Han har bakgrunn fra næringslivet og ser på seg selv som en gründer type. Blant annet startet han Gjøvik Glassverk i 1992 og drev dette frem til ca. 2000. Bjørn har alltid vært interessert i historie. Det har vært lokalhistorien og ikke minst glass og det opprinnelige Gjøvik Glassverk som har stått i fokus. I utgangspunktet hadde han en relativt beskjeden teatererfaring. Han ble rekruttert som skuespiller til St.Hansspillene for tre, fire år siden og takket ja fordi han alltid har hatt vanskelig for å lære utenat, - dette var en lur ting å gjøre. Så oppdaget han naturligvis at det dessuten var veldig morsomt å spille teater. I løpet av produksjonen er Bjørn allesteds nærværende, han ordner opp med alt fra målebånd og pappkrus til sponsorinntekter i hundretusenkronersklassen.

Marianne Steinsrud er instruktør for forestillingen. Hun er i 30-årene og utdannet gjennom kurs og workshops i Canada og Chicago. For tiden er hun fast ansatt som teaterlærer ved Kulturskolen Mjølkefabrikken. Ved siden av lærergjeringen jobber hun som skuespiller og instruktør. Dessuten driver hun med teatersport i teatergruppa Norsk Sceneskrek. Marianne er et menneske med store utslag. Hun overdriver gjerne når hun forteller anekdoter for å illustrere hva hun mener, - kroppsspråk, gester og mimikk har like store utslag. Hun oppleves som et meget engasjert og levende menneske.

De andre informantene som blir introdusert er imidlertid ikke mennesker en vil finne igjen i Gjøvik. Men det er heller ikke folk som er diktet opp fra min side. Jeg etablerer fiktive karakterer som hver bærer empiri knyttet til et antall reelle informanter. Dermed vil det være vanskelig for utenforstående å identifisere hvem som har sagt eller gjort hva.

2. "Å være er å ha vært"². Viktigheten av å formidle historien.

Når en stiller spørsmålet om hvorfor det oppleves som så viktig å sette opp historiske spill, svarer så godt som alle informantene at det er det å vite hvor en kommer fra, som er beveggrunnen. Få, - om noen, gir svar som indikerer at en primært gjør det for sin egen del. Spurt på denne måten vil folk ikke legge vekt på at det er gøy eller at det gir en særegen fellesskapsfølelse. Ei heller vil noen snakke om kunst, eller teater som uttrykksform. Det er og blir viktigheten av å formidle historien på en effektiv måte som angis som den viktigste grunnen til å lage historiske spill.

I en prat rundt arbeidet med å skaffe sponsorer til prosjektet sier Bjørn:

Det vektla vi veldig på presentasjonen, at vi skal skape en historisk identitetsbevissthet i befolkningen her på Gjøvik. Vi skal vite hvor vi kommer fra, vi skal vite grunnen til at Gjøvik ble by, grunnen til at det blomstret opp med industri i Gjøvik. Vi er kjent som innlandets industrihovedstad, og det har alltid vært veldig mye industri her. Og det nettopp fordi Caspar Kauffeldt grunnla glassverket. Og denne historiske bevisstheten vil vi forankre i byens næringsliv. Og det var det mange som tente på. Man trengte noe å samles om.

Senere dreier samtalen seg mer direkte om Bjørns eget engasjement i spillet:

...vi har et veldig behov for å fortelle historien videre. I hvert fall når vi begynner å bli voksne. Vi vil gjerne fortelle historien og holde den i hevd. Det var jo det historiefortellerne før i tiden drev med, ikke sant? (...) ...dette ønsket om å fortelle historien videre, - som vi alltid har hatt, tror jeg, men da som historiefortellere tidligere, så er dette i moderne form en måte å vise historien på.

Marianne er også opptatt av fortellerglede:

Du har en del veldig lokale tråder som du kan spille på og som er... Jeg tror det blir veldig tett på et vis. Vi liker å vise vår egen lokale... Å være litt lokalt stolte da, av vår lokale forankring. Det vet vi jo at folk liker.

² "To be is to have been", Lowenthal: The Past is a Foreign Country, 2005:XXV

Dorthe spiller en middels stor rolle i forestillingen. Hun er i slutten av 30-årene og opprinnelig fra Vestlandet. Hun har bodd i Gjøvik de siste 15 årene etter at hun giftet seg med en mann herfra. Hun har to barn i ungdoms-skolealder. Dorthe jobber med regnskap i en middels stor transportbedrift. Egentlig har hun ikke tid til dette i det hele tatt. Men hun synes teater er så moro, - og helt fra første gang hun fikk høre om ideen, har hun vært overbevist om at dette kom til å bli noe helt spesielt, - så dette vil hun absolutt være en del av. Det er langt fra første gang hun er involvert i amatørteater-prosjekter. Tvert imot har hun drevet med teater i alle år og er etter hvert blitt en dyktig skuespiller. Men selv om hun har skuespiller-ambisjoner er hun vel så opptatt av det sosiale. Til tross for at hun ikke har sine "røtter" i byen, mener hun at det er veldig viktig å formidle historien og styrke Gjøviks lokale identitet, - en identitet hun selv deler.

Dette har jeg brent for fra første stund! Vi visste ikke at det skulle bli så stort, men jeg visste at dette kom til å bli... at dette ville bli noe vi kom til å få med oss folk på. For dette er byhistorien til Gjøvik.

Hvorfor oppleves historien som så viktig?

For å svare på dette, vil jeg gå noe tilbake i tid for å se på når og på hvilken måte historie ble skilt ut som et eget felt for menneskelig erkjennelse. I innledningen til *The Past is a Foreign Country* (2005) skriver David Lowenthal at opp gjennom historien har mennesket ikke skilt fortiden fra nåtiden. Det var først på slutten av 1800-tallet at europeerne begynte å oppfatte fortiden som noe forskjellig fra den tiden en selv levde i. En må altså se på fortiden som et fenomen som tilhører nåtiden. Det har slått ham at nasjonale og regionale anstrengelser for å gjenskape en stolt fortid ligner på individets behov for å konstruere en levedyktig og troverdig livshistorie: "To be is to have been..." (2005:XXV).

Annen halvdel av 1800-tallet var preget av den industrielle revolusjon og modernitetens fremvekst. Det tradisjonelle samfunnets enhetspreg med dets begrensede spesialisering og store grad av tilskrevne statuser, erstattes

gradvis av et samfunn preget av høy grad av spesialisering og ervervede statuser. Utviklingen fører til at ulike sektorer skilles ut fra samfunnet som helhet og utvikler sine egne logikker. Eksempler på dette er de økonomiske, politiske, vitenskapelige og religiøse felt som etter hvert opererer mer isolert fra hverandre. Som resultat er moderniteten kjennetegnet ved en pluralisering, differensiering og individualisering av det sosiale liv. Det er denne livsopplevelsen som gir impulser til å søke noe som er enhetlig og trygt. Lowenthal skriver for eksempel om Storbritannia på slutten av 1800-tallet:

To secure themselves against the evils of rampant change and the dangers posed by the new industrial order, Victorians took refuge in one or another past... (2005:102)

Det er altså først når samfunnet er i endring, og ikke minst når denne endringen når en takt som oppleves truende, at historien skilles ut som eget felt, eller om en vil, blir ansett som et fremmed land.

Et annet utviklingstrekk som også styrker interessen for fortiden er utviklingen av ideen om et indre selv. Ideen oppstår riktignok tidligere, men den får gjennomgripende betydning mot slutten av 1800-tallet. I *Identity. Cultural Change and the Struggle for Self* (1986) viser Roy F. Baumeister at individets identitet var den samme som vedkommendes sosiale posisjon i den kristne middelalder, men at en stadig større sosial differensiering, og med det større sosial mobilitet, medførte at: "People came to believe in an inner self separate from the social self" (1986:253). Det er denne utviklingen som når et foreløpig høydepunkt i Freuds psykoanalyse. Og her er jo også forestillingen om at det foreligger en historie som er av avgjørende betydning for individets selv, helt sentral. Det er ved å avdekke individets skjulte fortid at sinnet heles.

Et tredje trekk som jeg mener er viktig er at historien objektiviseres som følge av det positivistiske vitensregimet. Dette paradigmet utviklet seg også i løpet av 1800-tallet. I dette perspektivet er det den mekaniske fysikk som er:

...idealbillede af videnskabelighed, som andre videnskaber stræbte efter at realisere. Idealerne om årsagsbeskrivelser og forklaringer, udledning af hypoteser fra observationer og efterprøvning af dem ved eksperimenter, matematikken som sproget for naturens lovmæssigheder... (Gregersen og Køppe, 1994:100)

Positivismen står altså for en tro på at den rasjonelle fornuft kan finne alle svar og at vitenskapen er objektiv og verdifri. Denne overbevisningen medvirker til at historien blir et fast punkt i en verden som endrer seg i et stadig økende tempo. Følgelig blir den også brukt som stabiliserende faktor i kollektive og individuelle identiteter.

Historie som eget felt oppstår altså i en tid med store sosiale omveltninger og får preg av objektiv vitenskap. Min påstand er at den nye oppblomstringen av historieinteresse er en følge av den nye omdreiningen på endringsspiralen som senmoderniteten innebærer.

Nå har det jo vært en del debatt om hvorvidt den tiden vi nå lever i er en radikalisering av moderniteten eller representerer et brudd, slik postmodernistene vil hevde. Personlig kan jeg ikke se at det foreligger et uttalt brudd, men at det heller er snakk om en akselerering av prosesser fra moderniteten. Følgelig mener jeg at senmodernitet er et mer dekkende begrep enn postmodernitet. Pluraliseringen blir ekstrem og oppleves til slutt forvirrende, differensieringen går over i total fragmentering og individualiseringen føres til et punkt hvor identiteten blir stadig mer problematisk. Og det er dette som ligger i bakgrunnen for at historien oppleves som viktig.

The airy and insubstantial future may never arrive; man or nature may destroy humanity; time as we know it may end. By contrast, the past is tangible and secure; people think of it as fixed, unalterable, indelibly recorded. (Lowenthal 2005:4)

3. "Du får ta vare på historien og minnene du, mor".³ Spillet og historien.

Grovt sett kan en si at "Caspar" handler om etableringen, livsløpet og avviklingen av "Gjøvig Glasværk" i første halvdel av 1800-tallet. Dessuten peker manuskriptet frem mot andre industrietableringer, som for eksempel Mustad Fabrikker. Stykket er bygget på den måten at det i løpet av en samtale mellom Ingeborg Kauffeldt, grunnleggeren Caspar Kauffeldts kone, og deres sønn, Wexel, spilles retrospektive scener som viser de hendelsene mor og sønn referer til i dialogen. Denne samtalen er lagt til 1857. På dette tidspunktet er Caspar død, Ingeborg er en eldre kvinne og Wexel er 56 år gammel. Manuskriptet er i to akter. Første akt består av 6 scener og annen akt av ytterligere 6. Noen ganger kommer de retrospektive scenene inne i dialogen mellom Ingeborg og Wexel, andre ganger er hele scenen retrospektiv.

I første scene samtaler Ingeborg og Wexel om de viktigste hendelsene fra Ingeborg traff Caspar i kramboden på Biri Glassverk, - til han kjøpte Gjøvik Gård og anla glassverket. Wexel minnes at det ofte var selskaperligheter på gården:

Wexel: (...) Jeg kan engang huske at....

Og dermed begynner scene 2 som viser mange av stykkets karakterer, både de historisk autentiske og de oppdiktete. I første del av scenen samtaler stedets prominente menn om anlegget og driften av glassverket. Presten Peter Lund minner om at 1812 ser ut til å "gå over i historien som det værste nødsår vi vil oppleve", hvorpå Caspar samler inn penger blant gjestene.

Den tredje scenen begynner med Ingeborg og Wexel som har en dialog rundt begivenhetene på Eidsvoll. Samtalen dreier deretter inn på et besøk prins

³ Fra manuskriptet, Wexels replikk på side 65

Christian Fredrik avla på Gjøvik Gård. Dermed kommer tjenestejentene og døtrene ut fra huset, opprømte på grunn av prinsens besøk. Mens Caspar viser prinsen rundt på anlegget, flørter soldatene med tjenestepikene, - og vice versa. Caspar benytter anledningen til å snakke om at Gjøvik bør få kjøpstadsrettigheter, mens prinsen nytter høvet til å argumentere for sitt kandidatur som Norges nye konge.

I begynnelsen av 4. scene snakker Ingeborg og Wexel om at Caspar hadde det med å komme i konflikt med folk. Etter at Caspars temperament er bevist gjennom en kraftig utblåsning, overrekker hjulmaker Anders en hovedstadsavis til ham. I denne kan Caspar lese at Gjøvik er nevnt som mulig kjøpstad.

Dialogen i 1857 fortsetter med at Wexel forteller at han har testamentert alt han eier til en arbeidsanstalt under den forutsetning at byen blir kjøpstad. Dette bringer mor og sønn inn på personlige forhold. Det kommer frem at Wexel har barn utenfor ekteskap. Hvilket Caspar også hadde. Denne opplysningen gir inngang til en dialog mellom Caspar og hans elskerinne Johanne hvor hun forteller at hun er gravid.

Scene 5 åpner med at Ingeborg og Wexel samtaler om at Caspar reiste mye, særlig til Tyskland hvor han kom fra. Og at det ble mye på Ingeborg som måtte ta seg av styre og stell på gården i mellomtiden. Særlig var døtrene vanskelige å holde styr på til tider. Noen barn kommer inn på tunet og like etter kommer glasspusterne Johan og Hans. Det utvikler seg en flørt mellom Johan og Bertha og mellom Hans og Thea. Parene blir enige om å møtes igjen om kvelden. Om kvelden kommer jentene ut i bare serken. Og de to parene blir tatt på fersk gjerning av Caspar som kommer hjem fra sine egne eventyr. Han bestemmer seg for at det beste er å sende døtrene til Christiania.

I scene 6 forteller Ingeborg at problemene tårnet seg opp for glassverket. Forpaktningstiden utløp og Caspar klarte ikke å komme til enighet med staten. I 1818 kom Carsten Anker til Gjøvik Gård på vegne av staten. Ifølge

forpaktningsavtalen skulle verkene tilbakeføres til staten i og med at det ikke var blitt enighet om fornyelse. Etter at Anker har forlatt gården i sinne, forteller Caspar sin sønn Wexel hva han vil gjøre for å redde verket. Siden han regner med å tape saken mot staten, planlegger han å stenge glassverket for en periode og selge eiendommene til sin bror Hans og til Wexel slik at staten ikke kan ta pant i dem. Tjenestejenta Klara har overhørt samtalen mellom far og sønn og bryter sammen i gråt. Imidlertid har ingen tid til å ta sorgene på forskudd. Her skal nemlig holdes bryllup for begge døtrene dagen etter.

Vi er kommet til annen akt og scene 7 som åpner med at brudefolket kommer kjørende inn på tunet med hest og vogn. I løpet av festelighetene dukker de forsmådde beilere Hans og Johan opp. Døtrenes ektemenn, Falk Muus og Møller, havner i slåsskamp med inntrengerne.

Scene 8 foregår fire dager senere og begynner med at det kommer bud fra Christiania om at Falk Muus er blitt utnevnt til Expeditionssecretair i Departementet. Det høres bråk inne fra huset og tjenestepikene kommer løpende ut. Bråket skyldes at gjestene kjører slede ned trappen og kaster møbler og dekketøy ut gjennom vinduene, - i fylla. Johanne dukker opp. Scenen forteller at hun og Caspar har fått ytterligere en datter. Caspar bestemmer at denne datteren skal kalles opp etter hans mor.

I begynnelsen av scene 9 tas dialogen mellom Ingeborg og Wexel i 1857 opp igjen. Caspar kommer ut på trappen sammen med Hans Skikkelstad og Haagen Berg og forteller at verket skal starte opp på nytt etter å ha vært stengt i en periode i 1819.

I den neste scenen kommer en mengde mennesker inn på tunet. Det er de kondisjonerte samt husets tjenestefolk, men i tillegg en del folk fra allmuen som vi ikke er blitt introdusert for tidligere. Det viser seg at dette er personer verket har hatt pensjonsforpliktelser overfor og som nå skal auksjoneres bort. I løpet av scenen blir tre fattiglemmer auksjonert bort til bønder i omegn.

Ingeborg tar opp historien om at Wexel skal ha fått sparken i Departementet etter å ha laget bråk på Strømberg teater i Christiania sammen med Henrik Wergeland. Etter dette var han ved Interessentselskapets kontor i Christiania og opparbeidet seg kunnskaper om glassverksdrift. Dette leder til å fortelle om etablering av ny industri i begynnelsen av 1830-årene. Hans Skikkelstad, Ole Hund og Caspar kommer ut og samtaler om førstnevntes planer om å etablere Brusveen Spiger- og Staaltraadfabrik.

Så er vi fremme ved sluttscenen, scene 12. Den begynner med at Ingeborg og Wexel oppsummerer hva som skjedde etter at "...avtalen med de fire interessenter gikk ut i fireogtredve." Caspar og Wexel drev videre sammen inntil 1938, hvorpå Wexel tok over. Etter dette ble driften trappet ned. 17. mai 1843 sa Wexel opp avtalen med sin far. Og scenen fortsetter med at Wexel (i en yngre utgave) kommer ut på tunet hvor han møtes av arbeidere, bønder og tjenestefolk. Han holder en tale:

***Wexel:** Dere vet nok alle hvorfor jeg har bedt dere komme hit i dag. Jeg har nå sagt opp avtalen med min far og bestemt å legge ned Gjøvik Glasværk. Min far og jeg takker dere alle for det dere har gjort for oss. Deres arbeidsinnsats og lojalitet har vært stor. Jeg håper de kommende generasjoner her på Gjøvik vil ta lærdom av dere. Det er dere som har dannet grunnlaget her på Gjøvik, og jeg er sikker på at vi snart skal bli kjøpstad. En gang i fremtiden vil Gjøvik kjøpstad være så stolte over dere at det vil reises en bauta om dere. Kanskje kan den plasseres foran ett av våre bygg som måtte bli stående i generasjoner som vitnesbyrd på den håndverksmessige kvalitet som er utvist. Kanskje kan også de vakreste av de produkter som er formet fra deres pust og nennsomme hender bli beundret av gjøvikfolk i generasjoner. (...) Selv om dette er en trist dag for mange, finnes det lyspunkter. Det er nå flere virksomheter her på Gjøvik som trenger folk. En av disse bedriftene som er under utvidelse trenger arbeidere. Vær så god, Ole Mustad.*

***Ole Mustad:** Jeg skjønner at det er en trist dag for mange av dere. En epoke i Gjøviks historie er over, men dere kan være stolte over at deres innsats vil stå som et eksempel til etterfølgelse i generasjoner. Glass og jern er beslektede materialer. Som dere har smeltet glassmassen og skapt skjønne og nyttige produkter, smelter vi i vår beskjedne bedrift jern som vi omskaper til, om ikke så skjønne, så i hvert fall nyttige produkter. Produkter som landet vårt skal bygges med.*

Den retrospektive delen av scenen avrundes med at Anne, som har et uekte barn med en av soldatene som var i prinsens følge, og Johan blir etablert som par.

Dermed tømmer scenen for folk og Ingeborg og Wexel fortsetter sin dialog som foregår i 1857. Wexel skal reise til Tyskland på et kuropphold. Hans Bernhard Falk, Ingeborgs barnebarn og Wexels nevø, kommer ut på trappen. Man snakker blant annet om dagens skipsanløp: Jernbarden, Dronningen og Skibladner. Dialogen kretser likevel mest rundt Falks etablering av en forretning på en av onkelens tomter, - denne blir hetende "Falkehjørnet". Dermed er Wexel klar til å reise:

Wexel: Da overlater jeg Gjøvik til dere. Du får ta vare på historien og minnene du, mor, så får Hans Bernhard ta seg av fremtiden. Far vel, begge to.

Manuskriptet avsluttes med en sang som hyller Gjøvik som by og de generasjonene som har gått foran i byggingen av byen.

Når man skriver historiske spill, hva er det da en egentlig skriver om? Hvor henter en materialet til fortellingene? Hva kjennetegner manuskriptenes grunnlag?

Selv om forfatteren av det historiske spillet skriver dramatikk og ikke en faghistorisk tekst om Caspar Kauffeldt, er det like fullt produksjon av historie. Bjørn forteller at han begynte arbeidet med manuskriptet med å gjøre reseach. Han har alltid vært interessert i glass og i historie, så han kjente glassverkenes historie godt fra før av. Men siden han var opptatt av at manuset skulle være historisk korrekt, brukte han mye tid på å lese norsk glassverkhistorie på nytt. Om forholdet til annet kildemateriale forteller han:

For det første trodde man lenge at alt arkivmaterialet var gått tapt. Det fortelles at når Mjønfamilien, nei Caspars sønn Wexel, testamenterte alt til Gjøvik kommune, så ble alt solgt. Og kildene sier at blant annet fulgte det med to kister med dokumenter som en gård på Hedemark kjøpte og den gården brant. Og dermed trodde man at alt arkivmateriale fra Gjøvik Gård forsvant. Så har Lissie Norland, museumsbestyreren her, hun har skrevet en hovedoppgave om Gjøvik Gård og i det arbeidet gjennomførte hun hele gården og fant noen kister med dokumenter. Jeg har fått tilbud om å gå igjennom materialet, men det å lese brev fra begynnelsen av 1800-tallet er møysommelig og vanskelig fordi skriften er rimelig vanskelig å tyde, så jeg har kikket på originaldokumenter, men har ikke hatt tid til å gå ordentlig inn i det. Det jeg har måttet gjøre er å lese rettsdokumenter, og dem er det mange av fordi han stadig var involvert i konflikter. Hans elskerinne og de forholdene der oppe skaper et bilde av ham som person. Kirkebøkene forteller at hans to døtre fra dette forholdet stod som nummer to og tre på kirkegulvet ved konfirmasjonen. Det forteller at han hadde så stor makt og renommé at hans uekte barn fikk komme som nummer to og tre. Det forteller også om forholdet til moren, at han vedkjente seg dem. Han kalte dem også opp etter egen slekt.

I forrige kapittel viste jeg at historien som eget fagfelt og ikke minst som erkjennelsesfelt atskilt fra for eksempel religion og tradisjon, var et resultat av dyptgripende endringsprosesser under modernitetens fremvekst. I dette kapitlet skal jeg blant annet se på hvordan vi i det hele tatt kan vite noe om fortiden og hvordan den nåtidige beretningen om fortiden, nødvendigvis endrer den.

Lowenthal (2005) peker på tre ulike måter vi kan vite noe om historien på. For det første har vi personlige minner om fortidige begivenheter, for det andre hører, leser og ser vi fremstillinger av fortidige handlingsrekker, og for det tredje lever vi våre liv blant levningene fra fortiden. Han mener altså at det finnes tre kilder til vår viten om fortiden: hukommelsen, historien og fornminnene.

Jeg kommer tilbake til forholdet mellom spillet og de personlige minnene i kapittel 8 (om identiteter) og til fornminnet Gjøvik Gård i kapittel 10 (om konstruksjonen av sted). Her vil jeg fokusere på historien som vitensobjekt,

eller akademisk fagfelt. Men først må jeg redegjøre for skillet mellom den personlige erindringen og historien som kollektiv aktivitet.

Lowenthal bygger på David Hume når han hevder at skillet mellom erindring og nåtid er iboende i menneskets mentale utrustning:

As memory alone acquaints us with the (...) successions of perceptions", Hume reasoned, "tis to be consider'd (...) as the source of personal identity. Had we no memory, we never shou'd have any notion (...) of that chain of causes and effects, which constitute our self or person. (Hume i Lowenthal, 2005:197, strykninger hos Lowenthal)

Det er historiens kollektive natur som skiller den fra den personlige erindringen. Historie er, - og må studeres som, en sosial aktivitet. Den borger for koherens, stabilitet og varighet av kollektivets identitet på samme måte som erindringen borger for individets. Historien bevirker altså kollektivets selvbevissthets utstrekning i tid. Et annet skille mellom erindringen og historien er at sistnevnte forteller oss ting som ikke var kjent for dem som erfarte hendelsen. Dette blir særlig tydelig når vi ser på narrativets strukturerende effekt senere i dette kapitlet.

Ingen historisk redegjørelse kan noensinne korrespondere nøyaktig med den faktiske fortiden, det er ikke mulig å redegjøre for mer enn et lite utsnitt av det som fant sted. Begrensingene ligger naturligvis i mengden fortid i seg selv, men også i det at den fortidige hendelsen og redegjørelsen for hendelsen er to vidt forskjellige ting. Fortiden var et sett av hendelser og situasjoner, ikke fortellingen om dem.

Dessuten er det også slik at vi aldri kan være helt sikre på at erindringen vår, historien og fornminnene som omgir oss, virkelig gir et riktig inntrykk av hva som faktisk skjedde. Fortiden lar seg ikke verifisere ved verken observasjon eller eksperiment. Å tenke på fortiden ser ut til å forutsette dens eksistens, men den eksisterer ikke, alt vi har er nåtidige beviser for fortidige forhold. Vi står utenfor fortiden og ser på den som en avsluttet operasjon.

Dobious owing to its very absence, inaccessible yet intimately known, the character of the past depends on how – and how much – it is consciously apprehended. (Lowenthal, 2005:192)

Historie som fag eller akademisk disiplin er etter Lowenthals mening en aktivitet som utvider og videreutvikler den personlige erindringen ved å tolke fortidslevninger og sette sammen tilgjengelig informasjon fra fortidige øyenvitner (som oftest i form av skriftstykker produsert i fortiden). Og det er dette alle de involverte i spillet må forholde seg til, - fra forfatter, via instruktør og kostymeansvarlig, til hver enkelt utøver.

Antropologer som arbeider i komplekse samfunn må også forholde seg til skriftstykker av ulikt slag. Det er jo nettopp et kjennetegn ved moderne samfunn at de er gjennomsyret av skrift. I introduksjonen til *Exploring the Written. Anthropology and the Multiplicity of Writing* (1994) skriver Eduardo P. Archetti om viktigheten av å være bevisst ikke bare hvordan litterære produkter er en substansiell del av den virkelige verden, men også et nøkkelelement i konfigurasjonen av verden i seg selv (1994:13). Verden, og med den de kollektive og individuelle identitetene skapes for en stor del gjennom litterære uttrykk i moderne samfunn:

Identity is reshaped by the impact of literary products, but these products are also deployed in the service of a local and oral culture. (Archetti, 1994:14)

Ut fra en tanke om å finne ut hvordan foreningene som produserer spill fremstiller seg selv i det offentlige og dermed kunne peke på hva slags argumentasjon som oppleves relevant, leste jeg søknadene til de spillene som fikk økonomisk støtte fra Norsk Kulturråd i 2005. Det var i overkant av 20 spill. Jeg antok at dette materiale ville fortelle noe om hvordan foreningene argumenterte for sin eksistensberettigelse. Ved å lese de søknadene som faktisk fikk støtte, mente jeg å kunne identifisere hvilke prosjekter som staten, ved Kulturrådet, oppfattet som støtteverdige og dermed hvilke argumenter som hadde størst legitimitet. I tillegg samlet jeg inn manuskriptene til spill som er produsert på Østlandet de par siste årene. Dette materiale kunne fortelle

hva slags manuskripter som faktisk ble realisert, uavhengig av det kunstneriske skjønn som ble utøvet i Kulturrådet, og dermed avdekke en mulig diskrepans mellom vurderingene sentralt og lokalt. Dessuten fikk jeg et enda videre tilfang av hva slags historier som blir fortalt, i tillegg til å få vite mer om hvilke måter historiene blir fortalt på, altså hva slags dramaturgiske strukturer manuskriptene bygges over.

En grovmasket klassifikasjon av materialet kan beskrive søknadene som faktalitteratur, mens manusene kan sies å være fiksjon. De førstnevnte kan dermed anses å være antropologiske rådata, mens sistnevnte må behandles på en noe annen måte idet: "They are symbolic constructs that draw upon their author's perceptions of the real world" (Banks 1990:532, sitert i Archetti 1994:17). Jeg har dessverre ikke plass til å presentere eller analysere dette materialet, men det ligger naturligvis implisitt i de generaliseringer jeg gjør ut fra produksjonen av "Caspar". En ting vil jeg imidlertid trekke frem, og det er hvilke temaer som går igjen både i søknadene og i manuskriptene. Dersom en sammenholder mitt materiale med oversiktene i Danielsens hovedoppgave og Ohrems *Spillet om Stedet*, ser en at det er tre temaer som stadig går igjen. Det er for det første kristningen av Norge, eller alternativt reformasjonen. For det andre er krig et stadig tilbakevendende tema, og her er det særlig Napoleonskrigene og begivenhetene rundt 1814 som er sentrale. Sist, men ikke minst er etableringen av industribedrifter som glass- og jernverk hyppige temaer. Rent generelt kan en si at dette er fortellinger om hendelser som foregår på et nasjonalt eller globalt plan, men som oppleves å ha store konsekvenser for folk lokalt.

4. "Det var en gang..." Hvordan historien fortelles.

Det var en gang to tomater som gikk bortover en vei. Så kom det en lastebil kjørende forbi. Da sa den ene tomaten til den andre: Hei, ketchup!

Dette er grunnformen i aristotelisk dramaturgi. Det første leddet, eksposisjonen, forteller oss hvem vi har med å gjøre (to tomater), hvilket forhold disse karakterene har innbyrdes (vennlig, men nøytralt), hvor de befinner seg hen (på en vei), og sist, men ikke minst: hva slags prosjekt de har (å komme seg fra et sted til et annet), altså: hvordan forsøker disse karakterene å forme livet sitt, hvilke verdier vil de realisere. I de aller fleste tilfeller vil vi bli presentert for protagonisten her i åpningen av manuskriptet. Protagonisten, "den første", vår helt, - det er denne karakteren dramaet struktureres rundt. Det er denne personen publikum føler sympati for og identifiserer seg med.

Så bringes antagonisten inn i historien. Det er en karakter/institusjon/kraft av et eller annet slag, som bokstavelig talt er anti-protagonist. Det er et element som er på kollisjonskurs med helten. Antagonisten utgjør således det som tvinger protagonisten inn i en konflikt. Og her er vi ved dramaets kjerne: drama er konflikt. Og det som interesserer oss som publikum er hvordan vår helt eller heltinne løser de hindringene som blir lagt i veien for at protagonisten skal nå sitt mål.

Det som er helt vesentlig for den dramatiske genre er en forventning hos publikum om at helten må seire eller dø. En fortelling som slutter der den begynte, er ingen fortelling. Etter den obligatoriske scenen, hvor verdiene som er under undersøkelse i det enkelte manuskriptet, trer tydeligst frem, - må vår helt befinne seg i en annen situasjon enn han/hun gjorde i eksposisjonen.

Fortellingen om de to tomatene har bare en vending. Et velformet drama skal imidlertid ha to. Det første vendepunktet er den hendelsen som krever at

protagonisten handler på en måte vedkommende ikke hadde forutsett nødvendigheten av. Det andre er den hendelsen som åpner for en løsning av protagonistens problem. Mellom disse to punktene er fortellingen delt i to ledd; komplikasjonen, - hvor protagonistens problemer blir stadig verre, og konfrontasjonen, hvor han/hun forsøker å løse problemet på ulike måter.

Grunnformen i det aristoteliske dramaet er altså som følger:

- 1) Eksposisjon
- 2) Første vendepunkt
- 3) Midtdel, komplikasjon og konfrontasjon
- 4) Andre vendepunkt
- 5) Uttoning

"Antigone" av Sofokles kan for eksempel fortettes til: Det var en gang en ung pike som begravet sine døde brødre. Kongen oppdaget hva hun hadde gjort på tross av hans forbud. Han forsøkte å få henne til å lyde ordre, men den unge piken nektet. Kongen dømte henne til å bli sperret inne i en hule. Der tok hun sitt eget liv. "Hamlet" av Shakespeare kunne få følgende kortform: Det var engang en prins som sørget over sin døde far. Så fikk han mistanke om at faren var blitt myrdet. Han oppdaget at hans onkel, som nå var gift med hans mor, hadde myrdet hans far. Onkelen iscenesatte et komplott for å få ryddet prinsen av veien. Prinsen overlistet kongen, men døde selv i konfrontasjonen. Mens "Et Dukkehjem" av Ibsen kan fortelles på denne måten: Det var en gang en kvinne som var lykkelig gift. Så ble hun krevet for gammel gjeld. Hun tok for gitt at hennes ektemann ville stille seg solidarisk med henne, men det viste seg at han ikke ville det. Da forlot kvinnen ekteskapet.

I sin hovedoppgave beskriver Danielsen en analysemodell som er utviklet av A. J. Greimas. Han bygger i sin tur på V. Propps. Greimas etablerer en narrativ grammatikk og hevder at alle fortellinger er manifestasjoner av et

felles, universelt system (1997:10). Det grunnleggende elementet i denne grammatikken anses å være seks rolletyper, kalt aktanter. Disse blir så stilt opp i binære opposisjoner:

Subjekt – Objekt

Avsender – Mottaker

Hjelper – Motstander

Modellen går ut på at helten eller hovedpersonen representerer subjektet. Dennes prosjekt er å bemektige seg objektet. Helten har en hjelper, men også en motstander. Dessuten finnes det en avsender som utgjør den som må gi fra seg objektet (1997:11).

Over redegjorde jeg for grunntrekkene i aristotelisk dramaturgi hvor det viktigste prinsippet er at protagonisten (subjektet) streber etter et mål (objektet), og at dramaet oppstår når antagonist (motstanderen) hindrer protagonisten i dennes prosjekt. For meg ser det ut som at den aristoteliske dramaturgi ligger under Greimas' modell, og at det er såpass stor grad av sammenfall mellom dem at valg av modell er mer snakk om smak enn om vesentlige forskjeller i teoretisk perspektiv. Når det er viktig for meg å avklare dette, er det fordi Danielsen gjør en interessant observasjon når det gjelder tablåspillene. Og Caspar er nettopp et tablåspill, - "...historiske spill uten intrige".

*Tross tablåspillenes form som en rekke små scenebilder uten særlig intrige, finnes det likevel klare linjer til Greimas'modellstrukturer. Tablåspillene forteller, som intrigespillene, historien om helten og dennes strabaser. Forskjellen er at **i tablåspillene er det stedet/bygda selv som er helten. Helten kjemper seg fram gjennom historien, som representerer motstanderen. Bygdas innbyggere fungerer som heltens hjelpere.** (Danielsen, 1997:38, min uthevelse)*

Dette avsnittet har handlet om det sceniske dramaets interne struktur. For de historiske spillene vil det være ytterligere en strukturering av fortellingen som

finner sted. I og med at de begivenhetene det fortelles om ligger i fortiden, vil selve fortelleraktiviteten strukturere beretningen på visse måter.

Lowenthal peker på at fortiden blir filtrert gjennom det en har lært i etterkant, altså at selve det å fortelle noe, endrer det. "To communicate a coherent narrative, we must not only reshape the old but create a new past" (2005:209). Kjennskap til fortidens fremtid tvinger historikeren til å forme redegjørelsen slik tingene ble. Og beretningene får uunngåelig preg av å være "stories", - fortellinger i familiære mønstre av begynnelse, midtdel og slutt.

The contingent and discontinuous facts of the past become intelligible only when woven together as stories. Even the most empirical chroniclers invent narrative structure to give a shape to time (2005:218).

Vi er så vant til å tenke på historien som en kronologisk ordnet rekkefølge at vi har en tendens til å anta at dette er en iboende attributt ved fortiden i seg selv. Men det er det ikke, det er vi som står for kronologien. For å gjøre historien begripelig, må historikeren avsløre en retrospektiv immanent struktur i de fortidige begivenhetene, - skape en illusjon av at ting skjedde fordi de måtte skje på akkurat den måten (2005:224). Gjennom vår rekonstruksjon av historien tilfører vi altså fortiden kvaliteter den objektivt ikke besitter. Vi opplever fortiden som konkret, noe som faktisk har hendt på akkurat den eller den måten med nøyaktig det eller det resultatet. Vi tenker på den som fiksert en gang for alle, uforanderlig og uomtvistelig dokumentert. Vi ser på fortiden som noe som lar seg avdekke bare en behersker de adekvate metoder, og som kan rekonstrueres som en objektiv sannhet.

Ut fra dette vil jeg gi Geertz rett i at det er en iboende egenskap ved mennesket at det alltid lager modeller av virkeligheten, modeller av virkelighetens beskaffenhet og modeller for hvordan en skal håndtere den:

...culture patterns have an intrinsic double aspect: they give meaning, that is, objective conceptual form, to social and psychological reality both by shaping themselves into it and by shaping it to themselves (1973:93).

I de to foregående avsnittene har jeg vist to ulike, men beslektede strukturerende prosesser: det aristoteliske dramaets interne oppbygging og hvordan selve fortelleraktiviteten endrer de begivenhetene det fortelles om. Begge disse angår fortellingen om begivenhetsrekken, altså gjengivelsen av det som allerede har skjedd.

V. Turner mener at det eksisterer en iboende utviklingsstruktur i alle sosiale endringsprosesser, og at denne strukturen kan gjenfinnes uansett skala og omfang. Det sosiale dramaet finner han igjen både i det små, - som for eksempel en splittelse av en familiegruppe, i større sammenhenger som voldelige oppgjør mellom landsbyer eller stater, og i enorme prosesser som spenner over tidsintervaller og geografiske avstander som langt overskrider det individet kan håndtere.

Turner hevder altså at det sosiale dramaet er prosessuelt "strukturert" før noen historier om dem er blitt fortalt overhodet. Når han sier at sosiale dramaer er "prosessuelt strukturert", mener han at de utviser en regelmessig begivenhetsrekke som kan bli gruppert i suksessive faser av offentlige handlinger. Disse er:

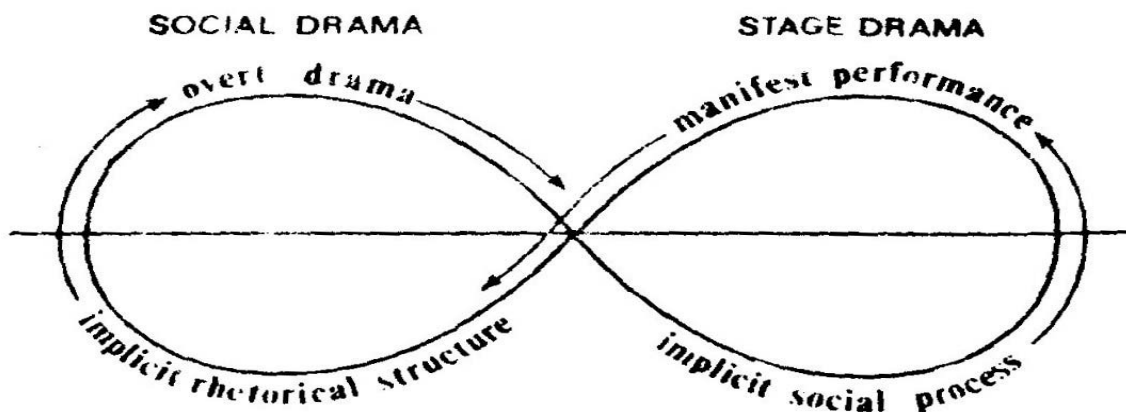
- 1) *Brudd* på vanlige regelbundne sosiale relasjoner, gjort offentlig synlige.
- 2) *Krise*, - inntreffer når folk tar side i konflikten. Denne fasen har urene og smittsomme egenskaper. Krisen kan, - men må ikke, avstedkomme fysisk vold. Den er dessuten preget av ikke-rasjonelle overveielser. I tillegg har den har liminale kvaliteter. (1988:34)
- 3) *Reparasjon (redress or remedial procedures)* Denne fasen kan bestå av alt fra personlig veiledning og uformell megling, via formelle juridiske prosesser, til offentlige seremonier og ritualer. Gjennom sine representanter søker fellesskapet å beskrive og bearbeide den krisen

en eller flere av dets medlemmer har forårsaket. I denne oppgavens sammenheng er det viktig å trekke frem at Turner definerer denne fasen som "...perhaps the most reflexive of the social drama." (1988:34)

- 4) "*Reintegration or recognition and legitimation of irreparable schism between the contending parties*" (1988:35). Resultatet må være enten reintegrasjon av de stridende partene eller en kontrollert, legitim splittelse av gruppen.

Helten må seire eller dø...

I *From Ritual to Theatre* (1982) viser Turner hvordan det sceniske dramaet er en kulturell mekanisme for bearbeiding av 3. fase i det sosiale dramaet. Dette er jo også i tråd med premisset i *Greek Tragedy* (Easterling (red.), 2005): "...the Athenian tragedies all enact the outbreak and resolution of a crises..." (Hall i Easterling, 2005:94/95). Turner viser også at det sceniske dramaet har samme struktur som det sosiale dramaet. Turner bruker en modell som er utviklet av R. Schechner:



Social dramas affect aesthetic dramas, aesthetic dramas affect social dramas. The visible actions of a given social drama are informed – shaped, conditioned, guided – by underlying aesthetic principles and specific theatrical/rhetorical techniques. Reciprocally, a culture’s visible aesthetic theater is informed - shaped, conditioned, guided – by underlying processes of social interaction (Schechner, 2005:215).

Det sosiale og det sceniske dramaet er altså speilbilder av hverandre og står i et innbyrdes dialektisk forhold. Turner hevder videre at de sosiale dramaene er råstoffet for utviklingen av teatret. Jeg kommer tilbake til forholdet mellom ritualet og teatret i kapittel 11, her vil jeg bare legge til at Turner ser utviklingen av teatret som et resultat av at samfunnet blir stadig mer komplekst og får et stadig høyere skalanivå.

I følge Turner kan en altså se de sosiale dramaene som materialet teatret er bygget av og samtidig se teatret som en sosiokulturell prosedyre knyttet til de sosiale dramaenes 3. fase. Når vi her snakker om skuespill med historisk innhold, trer også narrativets strukturerende effekt i kraft og bidrar på sin måte til en velordnet fortelling.

Jeg har skrevet at historie skiller seg fra personlig erindring idet den er en sosial aktivitet. De historiske spillene er i tillegg nødvendigvis også en offentlig affære. I *How Societies Remember* (2003) utvikler Paul Connerton begrepet ”commemorative ceremonies” for å kretse inn hvilke sosiale praksiser som bidrar til å bevare en kollektiv hukommelse. (I dette avsnittet ligger vekten på minneseremonien, - aspektet med ”habit memory” tas opp i kapittel 4) Connerton mener at det har vært en tendens til å overse den gjennomtrengende viktighet i mange kulturer av handlinger som er eksplisitt representert som ”re-enactments” av tidligere, prototypiske handlinger.

Commemorative ceremonies share two features of all other rituals, formalism and performativity (...) But commemorative ceremonies are distinguishable from all other rituals by the fact that they explicitly refer to prototypical persons and events (2003:61).

I Connertons perspektiv er performativiteten den kulturelle mekanismen som beforder overføring av samfunnets felles minner. På spørsmålet om hva som

minnes i seremonien, svarer han at samfunnet blir minnet om sin identitet slik den er representert av og fortalt i en nøkkelfortelling ("master narrative"). Et viktig trekk er seremonienes emosjonelle aspirasjoner:

Its master narrative is more than a story told and reflected on; it is a cult enacted. An image of the past, even in the form of a master narrative, is conveyed and sustained by ritual performances (2003:71).

Ut fra det jeg har skrevet til nå, vil jeg trekke noen konklusjoner som deretter blir liggende som premisser under resten av diskusjonen i oppgaven.

Det utspiller seg et sosialt drama i Gjøvik i første halvdel av 1800-tallet. Dette dramaet går ut på et brudd med landbrukssamfunnet og etableringen av Gjøvik som industriby. Dette er en utvikling som foregår i hele den vestlige verden på samme tid. På sett og vis kan en si at etableringen av Gjøvig Glasværk er den lokale manifestasjonen av en global prosess, nemlig den industrielle revolusjon og utviklingen av moderniteten. Viktige trekk ved perioden var endring i produksjonssystemet (den industrielle revolusjon), endring i ontologien (det positivistiske vitensregimet), utvikling av nye ideer om selvet (det indre selv), fremveksten av nye kollektive identiteter (særlig den nasjonale) og utskillelsen og objektiviseringen av historien som eget erkjennelsesfelt.

"Caspar" er naturligvis fortellingen om Caspar Kauffeldt og glassverket. Sånn sett er den en minneseremoni i Connertons forstand. Men det er også mye som taler for at spillet har flere lag og at det er flere ting som minnes i forestillingen. Under fortellingen om Caspar ligger jo et gjennomgripende sosialt drama. Og det kan like gjerne hende at det er dette vi dypest sett "re-enacts".

Hvis det forholder seg slik, kan en si at fortellingen om det store dramaet er trefoldig strukturert. Først gjennom det sosiale dramaets firefasede forløp, dernest gjennom historieproduksjonens strukturerende effekt, og så gjennom utformingen av den sceniske fortellingen.

I kapittel 2 sa jeg at historien utskilles som eget erkjennelsesfelt når samfunnets endringstakt er kommet opp i et tempo som oppleves truende. Omtrent på samme tid utvikles det borgerlige teateret, altså det realistiske teatret slik det fikk sin skriftlige form hos Ibsen, Strindberg og Tjekov, og ikke minst den realistiske spillestilen som ble utviklet av Stanislavskij i form av "Metoden". Det er mye som tyder på at teater er en særdeles effektiv kulturell mekanisme for bearbeiding av endringsprosesser.

Videre utover i oppgaven vil jeg vise at de fortidige sosiale dramaene blir brukt som symbolske uttrykk for senmodernitetens dramaer og at disse behandles refleksivt gjennom å gis scenisk form i de historiske spillene.

5. ””Dype spill”: teater som prosess i gresk offentlighet”.⁴ En komparasjon.

Denne overskriften er hentet fra introduksjonskapitlet i *The Cambridge companion to Greek Tragedy* (P.E.Easterling (red), 2005). Den henspiller på det fruktbare i å legge et antropologisk perspektiv på teater, også innenfor andre akademiske fag som for eksempel teatervitenskap. I dette kapitlet vil jeg gjøre en komparasjon mellom fremveksten av den greske tragedien i Athen for 2.500 år siden og oppsetningen av ”Caspar” i Gjøvik. Ved siden av å redegjøre for prosjektets planleggingsfase, vil dette avsnittet også peke mot sammen-henger mellom sosiale endringsprosesser og teatret. Dessuten vil jeg vise at de historiske spillene har mer til felles med antikkens teaterform enn med dagens norske institusjonsteater.

I oktober 2006 er et halvt hundre spillentusiaster samlet til seminar på Blaker Skanse hvor vi blant annet lytter til et foredrag av professor i teatervitenskap, Jon Nygaard. Han legger vekt på at teatret oppstår samtidig med fremveksten av bystatene i Hellas for 2.500 år siden. I det hele tatt kan en følge historien oppover og finne at det er sammenfall mellom sosiale endringer og utvikling av teateret :

Og dette er typisk, hver gang man ser i et samfunn, stort eller lite, at det skjer dramatiske endringer, da lager man teater. Jeg sier ikke at det er sånn bevisst satsning, men det er en eller annen ubevisst satsning. Når man utsetter noen for endringer, så vil man på en eller annen måte få den inn i systemet, og den måten man som regel har ordnet det på, er å lage teater.

I artikkelen ”Lokale spel – egenart, kvalitet og betydning” (www.spelhandboka.no) stiller Nygaard spørsmål om hvorvidt lokale utendørsspill er et nytt uttrykk for et rituellet opphav, og antyder at:

⁴ ”Deep plays”: theatre as process in Greec civic life (2005:3)

Kanskje er det lokale spelet et uttrykk for en kollektiv tradisjon som man ikke lengre bevisst husker, men den er nedfelt i stedet, det lokale landskapet, stedets historie, kultur, skikker, fortellinger eller generelt i måten å gjøre ting på, tenke på og vurdere på.

Nygaard hevder at ikke bare stedet, men også tidspunktet for oppføringen, for eksempel ved olsok for Stiklestadspelets del, - kan knytte teaterforestillingen til tidligere ritualer. I den forbindelse peker han på mulige sammenhenger mellom teatret og kosmologiske forestillinger som fruktbarhetsmyter og trixter-skikkelser som teatret og vinens gud, Dionysos.

Og det var jo som del av Dionysosfeiringen i antikken at teatret slik vi kjenner det i vesten, oppstod.

Den Athenske bystaten stod utvilsomt i en radikal og gjennomgripende endringsprosess da det aristoteliske dramaet ble utviklet på 400-tallet f.Kr. Og mange av dem som har skrevet om historiske spill har pekt på den åpenbare likheten mellom de greske tragediene og de historiske spillene idet begge bruker historie- og mytestoff som hovedingrediens. Imidlertid lodder likhetene enda dypere, både hvis en ser nærmere på hvilke historier og myter som velges og på mer prosaiske aspekter som organisering og finansiering.

Flere av essayene i den overnevnte samlingen legger vekt på at dramatikerne valgte historier og myter som var egnet til å sette samtidens sosiale utfordringer under debatt, og da særlig utfordringer knyttet til den politiske organiseringen av bystaten Athen:

...the play-festivals of Dionysus (...) served further as a device for defining Athenian civic identity, which meant exploring and confirming but also questioning what it was to be a citizen of a democracy, this brand-new form... (Cartledge i Easterling (red), 2005:6).

Stadig tilbakevendende temaer i "Caspar" er spørsmålene om kjøpstadsrettigheter og etablering og drift av ulike industriforetak. Hva slags sted Gjøvik skal være og hva slags næringsgrunnlag den skal bygge på, er spørsmål som er minst like påtrengende i dag.

At forfatterne valgte historiske temaer ut fra deres samtidige relevans utdypes av Edith Hall i "The sociology of Athenian tragedy". Tragediene bekreftet tilskuernes forestillingsverden gjennom de stadig tilbakevendende temaene. Hun skriver videre at:

...the very plot-pattern of the genre itself, shaped by and shapening the Athenians' collective thought-world, testify to their social and emotional preoccupations (2005:100).

I Norge ved årtusenskiftet kan vi anta at spillene som handler om innføringen av kristendommen har med endring i kosmologier å gjøre, at de som har kriger og 1814 som tema handler om nasjonal identitet og at de manusene som forteller om etablering av ny industri, er allegorier over innføring av nye produksjonsteknologier.

Men også med hensyn til selve produksjonen finner vi likheter mellom Athen og Gjøvik. En solid organisering og en grundig planlegging stod i fokus helt fra begynnelsen av og dette fokuset omfattet også økonomien i prosjektet. Bjørn mente at man trengte penger helt fra starten. Det kom opp en idé om å lage en kulturavis:

...vi gjøv løs med dødsforakt. Vi fikk noen frilansskribenter til å bidra med noe stoff. Og skrev veldig mye selv. Jeg tok annonsesalget selv. Ikke noe problem! Snart hadde vi 200.000 og det var netto 80.000, og langt mer enn vi hadde budsjettert med.

Den første avisen ble utgitt tidlig på sommeren 2005. Ved premieren 17. mai 2006, kom den tredje utgaven ut. Avisen kommer i 18.500 eksemplarer og distribueres som vedlegg til Oppland Arbeiderblad. Avisen når husstander i Gjøvik, Østre og Vestre Toten. I sommerutgaven 2005 kan en lese:

Høsten 2004 ble det innrykket en annonse hvor vi etterlyste interesserte personer som kunne tenke seg å bli med på et slikt prosjekt. Mange møtte opp på Kauffeldtgården, og prosjektet var i gang. Det ble så jobbet med å få med enda flere engasjerte, og vi gikk ut i avisene og inviterte til et åpent møte på Gjøvik Gård. Her møtte det enda flere frem og det ble dannet et interimsstyre. Styret ble supplert med ytterligere noen og består i dag av til sammen 10 personer.

Bjørn forteller at han var opptatt av at interimsstyret måtte settes sammen slik at man fikk kompetente personer som til sammen dekket de ulike funksjonene som prosjektet var avhengig av. Styremedlemmene som ble valgt tilhørte også nettverk som prosjektet kunne hente ressurser fra, ikke først og fremst av pekuniær art, men administrativt, kompetansemessig og legitimeringsmessig. Interimsstyret bestod etter hvert av 10 personer og var internt organisert slik at hvert enkelt styremedlem hadde ansvar for ulike deler av prosjektet. Det ble innkalt til konstituerende generalforsamling lørdag 18. juni 2005. Foreningen fikk navnet "Spillene på Gjøvik Gård".

Som nevnt har Bjørn bakgrunn fra næringslivet og mente at han kunne skaffe foreningen betydelige inntekter ved sponsing. Og det ble etter hvert store summer. Noen måneder før premieren forteller Bjørn:

Sponsor ble nedjustert av styret til 450.000, men nå er jeg oppe i 774.000. Og da har jeg flere interesserte. Kommer opp i over 800. Men 50% går tilbake til sponsorene pluss provisjonen min. I form av billetter, arrangementer og så videre.

Det var særlig to ting Bjørn la vekt på i forhold til næringslivet, - historisk identitetsbevissthet og det å tilby et møtepunkt mellom bedrifter som ønsket å etablere kontakt:

Noe jeg kaller kulturbørs. Dette er ikke blitt gjort i innlandet før, jeg vet at det er blitt gjort i Oslo-området, i idretten. De inviterer samarbeidspartnerne på lunsjseminar, så får bedriftene sette opp hvem de ønsker å samtale med eksklusivt, så setter vi av 15 minutter. Vi styrer møtetider og hver bedrift plikter å stille med to fra toppledelsen.

Både styreleder og økonomiansvarlig i styret satte som betingelse at budsjettet skulle settes opp uten billettinntekter. Oppsetningen skulle altså gå i økonomisk balanse uten en eneste publikummer. I og med inntektene fra Kulturavisen og sponsormidlene var det mulig å få til dette. Den offentlige støtten til prosjektet var på i alt 104.000,- kroner, mens driftsinntektene totalt kom opp i over 1.800.000,-.

Avstanden mellom Athen ca. 500 f.Kr. og Gjøvik i 2006 er lang i både tid og rom. Dessuten er dimensjonene på Dionysosfestivalen og "Caspar" av svært ulik størrelsesorden. Arrangementet i Athen involverte et høyt antall personer, bestod av minst tre triologier etterfulgt av hvert sitt satyrspill og var del av en omfattende festival som strakte seg over flere døgn. Evenementet i Gjøvik involverer i overkant av 100 personer og består av en enkelt forestilling. Likevel, når vi ser nærmere etter viser det seg at det er interessante likheter mellom de to begivenhetene.

I Athen var brorparten av det kunstneriske personalet amatører i den forstand at de ikke hadde teater som levevei, - det ble ansett som er plikt og en ære å delta i skuespillet. I Gjøvik er det også amatørerne som er i absolutt flertall. I Athen var forfatter og instruktør en og samme funksjon, i Gjøvik er disse funksjonene delt, men i begge tilfeller blir disse oppgavene ivaretatt av personer som har teater som yrke og som får betalt for jobben. Det samme gjelder den ledende skuespilleren.

Oppførelsene i Athen ble organisert av et råd bestående av 9 personer, såkalte arkonter (eng. Archons) som ble valgt for et år av gangen. I Gjøvik består styret av 10 personer. I begge tilfeller er det byens egne borgere som bekler vervene. De er fristilt i forhold til andre samfunnsinstitusjoner som politisk administrasjon, næringsliv, religiøse institusjoner osv. selv om de begge opererer i nært samarbeid med disse. Og begge har som oppgave på den ene siden å organisere evenementet og på den annen side å finansiere det. Det Athenske rådet utpekte dramatikerne og seks såkalte *chorégoi* hvis ansvar det var å finansiere hver sin oppsetning, rekruttere folk til koret, og å kontraktfeste den ledende skuespilleren i hver oppsetning. Styret i Gjøvik har det samme ansvaret for å kontraktfeste dramatiker/instruktør, rekruttere amatør-skuespillere og leie inn profesjonelle skuespillere.

I Gjøvik er imidlertid *chorégoi*/sponsorfunksjonen skilt ut fra det kunstneriske som eget felt, selv om det er dramatikeren (Bjørn) som også er ansvarlig for å

trekke inn økonomiske midler fra næringslivet. Finansieringen i Athen var delvis privat gjennom *the chorégos* og delvis offentlig. En må jo tro at motivasjonen for å gå inn i prosjektene er nokså like i Athen og Gjøvik selv om det er enkeltpersoner som donerer i det første tilfellet og bedrifter, for eksempel Eidsiva, som sponser oppsetningen i det andre: "...being a *chorégos* offered a special chance to glory in the full light of the citizens' gaze" (Goldhill i Easterling (red), 2005:57). Og som i Athen, bidrar også det offentlige til finansieringen av "Caspar".

Som nevnt er dimensjonene på prosjektene svært ulike. Det er to andre områder hvor Athen anno 500 f.Kr. skiller seg radikalt fra Gjøvik anno 2006 e.Kr. Den ene er at oppsetningen i Athen var en ren mannlig affære. Kvinner var overhodet ikke involvert i noen del av prosessen. Det er også tvilsomt om kvinner hadde adgang som publikum. "The presence of women at the Great Dionysia is a hotly contested subject..." (Goldhill i Easterling (red), 2005:62). Det andre området hvor forskjellene er grunnleggende er den religiøse dimensjonen. Arrangementet i Athen var udiskutabelt en del av Dionysosfeiringen og en viktig del av byens religiøse og rituelle årssyklus, mens de aller fleste vil anse at de historiske spillene i Norge er en sekulær affære.

Det vil føre for langt å redegjøre i detalj for organiseringen og finansieringen av det såkalt profesjonelle teatret i Norge. Men de historiske spillene har langt mer til felles med antikkens teater enn med for eksempel Nationalteatret. Manuskriptenes bruk av historiske begivenheter er åpenbar. I motsetning til teaterproduksjonen ved institusjonsteatrene, er store deler av lokalsamfunnet involvert i de historiske spillene. Det er den jevne borger av byen som organiserer det hele og legger ned alt arbeidet som skal til for å få arrangementet av stabelen. I de historiske spillene er alle involvert i å spille fortellingen om seg selv for seg selv.

Og endelig underbygger denne komparasjonen også denne oppgavens hovedpåstand om at spillene både er minnehøytideligheter og samtidige refleksive rom for bearbeiding av nåtidige sosiale og kulturelle utfordringer.

Det var Dorthe som hadde hovedansvaret for rekruttering av skuespillere i samarbeid med Bjørn og Marianne. Ved siden av å gjøre prosjektet kjent gjennom Kulturavisen og Oppland Arbeiderblad og å invitere til åpne møter, skrev styret til alle teatergruppene i og rundt Gjøvik. I tillegg hadde Dorthe, Bjørn og Marianne en del møter hvor de kom opp med forslag til skuespillere til bestemte roller. I dette arbeidet trakk alle sammen på sine etablerte nettverk både jobbmessig, privat og fra ulike fritidsaktiviteter. Dorthe rekrutterte for eksempel kolleger fra arbeidsplassen sin og Bjørn ga bort en rolle i bursdagspresang til Bibbi under en ferietur på Sørlandet. Man rekrutterte folk som hadde teatererfaring fra før, men også mennesker som ikke hadde drevet med teater tidligere eller som ikke hadde stått på scenen på mange år. Dorthe var tidlig klar på at de måtte ta kontakt med folk direkte og ikke nøye seg med å sende forespørsler på generelt grunnlag. Hun begrunner dette med at det for mange er en bøyg å skulle "...komme der og si: Hei! Her er jeg! Får jeg være med, 'a!" Hun mener at folk tenker at de kanskje ikke er bra nok:

Kanskje de (i foreningen) egentlig ikke synes jeg er noe flink og egentlig ikke har noe lyst til å ha meg med. Og det tror jeg faktisk at det er fryktelig mange folk som sitter og føler hvis de ikke blir kontaktet direkte. Så det tror jeg var en lur ting å gjøre. At du går på personer og spør: Har du lyst til å spille den rollen der? For du er så flink!

I likhet med Bjørn, Marianne og flere andre informanter, legger Dorthe vekt på at dette prosjektet skulle være inkluderende. Flere peker på at det vanligvis er liten utveksling mellom de ulike teatergruppene, at alle driver med sitt. "Men vi har gjort motsatt og vært veldig åpne og sagt heller: kom hit."

I "Class and Committees in a Norwegian Island Parish" identifiserer John Barnes fire sosiale nettverk som organiserende prinsipper i moderne samfunn, nemlig nettverk basert på kolleger, slekt, venner og bekjente. Han

hevder at: "When two people meet for the first time, it is rare in modern society to discover that they have a large number of common friends..." (Barnes,1990:73). I dette prosjektet blir de ulike nettverkene koplet sammen ved at initiativtakerne aktivt tar i bruk alle sine ulike nettverk for å rekruttere folk til oppsetningen. Dermed involveres mennesker som ellers aldri ville ha truffet hverandre i samme prosjekt. Dette siste vektlegges forresten også av mange informanter:

Jeg liker å bli kjent med nye folk. Så er det jo litt det der å bli kjent med folk som du ellers aldri ville ha blitt kjent med.

Jeg synes det er artig å treffe litt sånn andre folk enn de en treffer i den vanlige settingen til hverdags.

Det er jo det at du kommer blant en helt annen gjeng, helt andre folk som ikke kjenner deg og du kjenner ikke dem.

Et par måneder før premieren svarer Dorthe "både og" på spørsmålet om det har vært vanskelig å rekruttere folk:

Vi har mistet noen, så har det kommet noen til og... Vi driver fortsatt, vi mangler jo menn ennå. Men ellers begynner ting å gå i boks.

Flere forfattere peker på det spesielle preget av autentisitet som oppstår fordi skuespillerne er lokale. For eksempel peker Jon Nygaard på at: "Selv om de er amatører som skuespillere, er de profesjonelle i andre sammenhenger" (www.spelhandboka.no). Som eksempel nevner han at dersom en karakter i stykket utfører oppgaver som å slå gresset med en ljå, er det ikke en profesjonell skuespiller som har lært seg kunsten på rekordtid, men en profesjonell bonde som har deltatt i slåttene siden han var smågutt. I *Stiklestadspelet. Slaget som formet Norge* (2003) skriver Yngve Kvistad:

Lokale skuespillere vil også kunne tilføre en ny dimensjon av autentisitet, de er fra stedet hvor det historiske som stykket handler om fant sted, og de er naturlige i sin spillestil. Dette er det for øvrig teaterhistoriske linjer i; alt fra det greske teatret i antikken til bruken av amatører i den franske naturalismen på 1890-tallet og frem til vår tids spel (2003:118).

Sigurd Ohrem sier det slik:

Et typisk trekk som kan bidra til realismen i historiespelene er at mange av de lokale amatørerne i spelene ”spiller seg selv”. Gjennom sin nærhet til det lokale og det typiske i rollene, sin dialekt og sin naturlige framferd er det ut fra et naturalistisk teatersyn meningen at amatørerne skal bidra til å gjøre teateret mer autentisk og ekte” (2005:18).

Og dette var i høyeste grad viktig for styret da de skulle besette rollene. Et annet aspekt som ble vektlagt var det å finne direkte etterkommere etter de historiske personene. Leif Anders Wentzel er lokal kjendis i Gjøvik som ved siden av lokale opptredener også er kjent for deltagelse i riksdekkende fjernsyn i programmer som ”Beat for Beat” og ”Grand Prix”: ”Han ”gru-gleder” seg til å spille en av sine aner i slekta Wentzel som kom til Norge som glasspustere. Dette er noe han har visst om og: ”Je bruker å si at slækta mi kom tæ Norge i kasser, je. Smugle inn!”, sier han” (Kulturavisen, våren 2006:21).

Bjørn forteller:

Jeg kjenner jo til Wentzelfamilien, jeg vet hvem de er, det var jo mengder av Wentzel: det kom sikkert en 6-7 Wentzelbrødre fra Tyskland og bosatte seg rundt omkring i Norge på forskjellige glassverk. Mens jeg satt og skrev den scenen hvor en av Wentzelene kommer inn på tunet og er forelsket i en av døtrene til Caspar Kauffeldt, da: pang: han må synge, han må spilles av Leif Anders Wentzel. Når jeg skrev inn den scenen og så for meg at Wentzel måtte synge og da måtte vi selvfølgelig få Leif Anders Wentzel som er en direkte etterkommer av han som han spiller. Da fikk jeg også ideen om at Hans Bernhard Falck skal spille Hans Bernard Falck... Og trekke disse parallellene direkte i historien. Og vi har jo med oss flere glasspusterslekter, Linn Langraff som er med og friserer hun er direkte etterkommer etter glasspusterslekta på Gjøvik. Så vi har masse sånne...

Det faktum at rollene besettes med lokale aktører medvirker altså til autentisitet på mange plan. Egenskaper den enkelte har som medlem av det eller det nettverket veves inn i prosjektet, dessuten trekkes folks ”private” kompetanser inn i forestillingen. Skuespillerne er i all hovedsak fra det stedet hvor forestillingen spilles, og de aller fleste snakker stedets dialekt. I tillegg

etableres det flere slektslinjer mellom den historiske hendelsen og dagens forestilling. Alt dette bidrar til at oppsetningen oppleves som ekte og autentisk.

I intervjuer jeg gjør på et senere tidspunkt sier flere informanter at et vesentlig kjennetegn ved vår tid er at folk ikke gidder å bidra til fellesskapet lenger. For eksempel sier Nils:

Synes det er mye sløve folk, da. Som ikke gidder å stille opp. Jeg vet jo at de sliter mange, enten det er idrettssiden eller det er andre humanitære eller hva det er, med å få folk til å bli med og stille opp på noe. (...) Jeg blir drittsur for å si det rett ut, når jeg får som motspørsmål: Hva får jeg for det? Altså, du kan ikke måle alt i penger...

Nils har ikke stått på scenen siden en opptreden i russerevynen for 25 år siden. Han er blitt rekruttert til "Caspar" gjennom en arbeidskollega som sitter i styret for foreningen. Nils jobber som kunderådgiver i den lokale filialen av en landsdekkende bank. Han er friluftsmann og aktiv i Røde Kors Hjelpekorps, og det er gjennom dette siste at han stadig forsøker å få folk til å stille opp på frivillig arbeid.

Likevel, denne utbredte oppfatningen av at folk ikke gidder, stemmer ikke med det faktum at en ikke har hatt nevneverdige problemer med å rekruttere folk til oppsetningen. Det stemmer heller ikke med tallene fra scenekunstmeldingen som angir at 32.000 personer medvirket i amatørteaterforestillinger i 2001 (2002:34). Ei heller stemmer det med det flere forfattere har skrevet om dugnadsånden som et særnorsk fenomen. I Innledingen til *Likhetens Paradokser* skriver for eksempel Lien, Lidén og Vike at:

Norske lokalsamfunn synes å være sterkt preget av at folk gjør krav på hverandre, ved å understreke deres forpliktelse overfor "fellesskapet" eller overfor hverandre (2001:27).

I "Kake eller konfekt" beskriver Hans Chr. Sørhaug noen typiske trekk ved norsk foreningsliv som han avdekket da hans familie satte seg selv i "...en blodig moralsk og eksistensiell klemme (...) ved å la sine barn delta i musikkorps" (1989:114). Her analyserer han kakelotteriet som en egen økonomisk sfære hvor hjemmebakte kaker har høy moralsk verdi, mens konfekt er suspekt, og kjøpekaker er sosialt umulig, i hvertfall for mødre. Han viser at dugnadens hensikt ikke er å utføre et visst stykke arbeid mest mulig effektivt, men å ha sosialt samvær, - man prioriterer "...hverandres synlighet for hverandre" (1989:118). Dersom man gjør verdier fra andre sfærer gjeldende innenfor dugnadssfæren, for eksempel ved å foreslå at en kan kjøpe seg ut av forpliktelsen, begår man moralsk selvmord i dugnadsnorge:

Ikke å delta i det hyggelige og det trivelige blir lett fortolket som avvisning av det hyggelige, og som en fornektelse av fellesskapets verdier og hierarki (1989:118).

Det er tid og ikke penger som er den økonomiske enheten i foreningslivet, og Sørhaug trekker på Mauss og Bourdieu når han definerer investering av tid i frivillig arbeid som opparbeiding av moralsk kapital. Og siden:

...moralisk kapitalverdi er bundet til et avgrenset fellesskaps levende og konkrete hukommelse, blir alle forhold som forandrer dette fellesskapet fort oppfattet som truende (1989:117).

På sett og vis er det nøkkelverdien "likhet" som ser ut til å ligge i bunnen av det moralske verdisystemet som kommer til uttrykk gjennom dugnadene. At det handler om en moralsk forpliktende gjensidighet mellom like individer. Dette ser ut til å være et gjennomgangstema, både når det gjelder gavebytte i Båtsfjord hvor "...anerkjennelse, velvilje og ikke minst en sterk sosial forankring lokalt" er sentrale gevinster (Lien, Lidén & Vike 2001:28), og når det gjelder legitimering av makt:

I arbeiderbevegelsen synes det (...) å være en tradisjon for å velge ledere som representerer fellesskapet, heller enn å være ledestjerner som drar fellesskapet med seg... (2001:28/29).

Eller som Larsen sier idet han omformulerer janteloven: "Du kan godt tro at du er noe, så lenge du gjør det klart hva du er noe på vegne av". (1984:32)

I dette prosjektet ser det ut til at mange finner det meningsfylt å "være noen på vegne av" Gjøvik. Og dette bringer oss inn i det som kan kalles det nordiske paradokset, nemlig at autonomi er en like grunnleggende verdi som likhet.

Norsk kultur er fundamentalt sett individualistisk, men vår form for individualisme sameksisterer med en sterk likhetstankegang. Det er et kulturelt spenningsfelt mellom likhet på den ene siden og individualitet definert som det å være fremstående og enestående på den andre siden (Gullestad, 1989:116).

I *Fjern og Nær* (Howell & Melhuus (red), 2001) viser Vike til sammenhengen mellom autonomi og sted i Norden:

Den nordiske versjonen av sosial autonomi og autentisitet synes å henge nært sammen med sted. (...) Flere antropologer har festet seg ved den store praktiske og symbolske betydningen stedsnavn har på Færøyene (Margolin og Wylie 1981, Gaffin 1993). Ved siden av å konstituere et geografisk orienteringssystem, binder de personer, slektskapsrelasjoner, tid, moral og økologi til en konkret lokal identitet. Med andre ord henter de sin kommunikative og emosjonelle effekt fra sin funksjon som metonymiske uttrykk for sentrale verdier og lokalkunnskap (2001:549).

I dette prosjektet realiseres altså en rekke norske nøkkelverdier: likhet, dugnadsånd, autonomi og stedstilknytning.

6. "Ola Nordmann er ingen homo ludens"⁵ Om lek og det å spille teater.

"Legen som kategori kunne se ud til at være et af de allermest fundamentale livselementer" (Huizinga 1963:36).

Torsdag 5. januar 2006 begynner prøvene på Mustad. Siden området er avsperrert, samles folk ved resepsjonsbua utenfor porten. Når en antar at alle er på plass, kjører den som har adgangskort og kode først, mens vi andre følger i kortesje bak. Prøvelokalet ligger i en bygning ganske langt inne på området og i 3. etasje. Siden det er omfattende ombyggingsarbeid i gang, må vi ta ulike ruter utover senvinteren.

Prøvene disse første ukene følger stort sett samme mal og det er i hovedsak de samme temaene som dukker opp. Denne dagen begynner prøven med praktiske beskjeder og annen informasjon. Blant annet forteller Marianne om problemer med å rekruttere nok menn mens Bjørn forteller at styret er i kontakt med en mannlig, profesjonell skuespiller med tanke på rollen som Wexel.

Klokken nærmer seg 18.30 før prøven kommer i gang for alvor. Vi skal lese gjennom scene 3. Siden en del roller ikke er besatt og på grunn av forfall blant de skuespillerne som har blitt tildelt roller, leser Marianne og Dorthe noen av rollene. Etterpå snakker Marianne om at fokuset i scenen skifter flere ganger og at det fortelles flere historier på en gang. Hun mener at dette kommer til å bli en kjempeutfordring idet det sceniske fokuset (det punktet en henleder publikums oppmerksomhet mot) må flyttes flere ganger i løpet av scenen. Hun forteller dessuten at alle kommer til å bli mygget (få trådløse mikrofoner) hvilket innebærer at man ikke får noe hjelp av lyden til å flytte fokus.

⁵ Tord Larsen i "Bønder i byen – på jakt etter den norske konfigurasjonen" (1984:21).

Deretter ber Marianne oss gå ut på gulvet, danne en ring og varme opp litt. Hun legger vekt på at teater er en fysisk kunst. Etter litt ber hun skuespillerne om å mingle og tiltale hverandre med replikker fra scene 3. At det blir "God dag mann, økseskaft"-dialoger spiller ingen rolle. Poenget er å trene på å legge følelser i replikken. Når Marianne sier "glad", skal replikkene uttrykke gladhet, når hun sier "sur", skal de formilde surhet osv.

Etter kaffepausen har vi en ny introduksjonsrunde. Folk presenterer seg med navn, rollenavn og hvor de kommer fra. Når vi har lest scenen en gang til blir det en diskusjon om historiske fakta, både litt generelt om datidens moralske oppfatninger og om fakta knyttet til historiske personers fødselsår og slektskapsforhold. Denne diskusjonen glir over i en snakk rundt hvilke problemer en kan regne med å få med hensyn til at det skal være hester på scenen.

Så vil Marianne i gang med neste oppgave. Hver og en skal skrive ned en positiv og en negativ egenskap som skuespilleren mener at rollefiguren er i besittelse av. Når det er gjort, blir skuespillerne bedt om å gå ut på gulvet igjen. Nå skal de hilse på hverandre i karakter. Neste trinn i øvelsen er å ta opp igjen replikkene, men denne gangen skal de leveres slik at henholdsvis den positive og negative egenskapen skinner igjennom. Under oppsummeringen stresser Marianne at en egenskap ikke er en relasjon, men noe karakteren er i besittelse av uavhengig av andre mennesker.

På senere prøver videreutvikles rollefigurenes indre egenskaper samt at en arbeider med karakterenes innbyrdes forhold enten de er av slektskapskarakter, klassemessig eller emosjonelle. I slutten av januar begynner vi å ta biter av dialogene på gulvet. Etter at skuespillerne har forberedt seg litt, går gruppe etter gruppe "on stage" og viser hva de har kommet frem til. Alle opptredener belønnes med applaus fra oss som sitter og ser på. Marianne kommer med innspill på hvordan ting kan gjøres, men det legges ikke noen faste arrangementer. Hun mener at avstandene nede på

Gjøvik Gård er så mye større enn det en har plass til å gjøre her på Mustad, at det er bortkastet arbeid å legge arrangementer på dette tidspunktet.

Forfall blant skuespillerne fortsetter å være et stort problem helt frem til de avsluttende prøvene. Temaer som kommer opp regelmessig er forholdet til de historiske fakta, hvordan det kommer til å gå med hestene, fortelling av teateranekdoter, bekymring for at forestillingen skal bli for lang og bekymring for været under utepøver og forestillinger. Men først og fremst prøves det naturligvis, - på karakterer, dialoger og mindre fellesscener.

Utgangspunktet for denne oppgaven er som nevnt at jeg har vært involvert i fem oppsetninger av historiske spill i løpet av de siste årene. Hver gang har jeg blitt slått av den enorme entusiasmen som vises gjennom de titusenvise av dugnadstimer som legges ned i hver eneste oppsetning. Som nevnt i kapittel 2 har folk klare oppfatninger om hvorfor historiske spill er viktige. I utgangspunktet vil mange si at det er derfor de er med. Men når en går folk nærmere inn på klingen og legger vekk spørsmålet om hva som er viktig og heller spør direkte hvorfor folk orker å bruke brorparten av fritiden en hel vår på dette, er det ikke lenger historie eller identitet som trekkes frem, men det enkle faktum at dette er kjempegøy.

Vilde spiller en middels stor rolle. Hun er 16 år og elev ved dramalinjen på videregående skole. Moren hennes deltar også i spillet. Vilde har gått på barneteatret fra hun var 10 år gammel. Selv om hun synes det ville vært moro å bli skuespiller er hun realistisk nok til å innse at muligheten til å lykkes med det, er små. Men hun er ivrig opptatt av å gjøre en god figur i "Caspar".

Jeg er helt oppslukt av teater. Det er kjempemoro fordi en får lov til å være en man egentlig ikke er. Teater er bare kjempeinteressant og supermorsomt. Merker jo... det er dager der du bare: ohhh! (orke-ikke-lyd): "Åh, jeg er så sliten..." Men så fort du kommer deg dit, så er jo hijjj (jeg-blir-full-av-energi-lyd): "Nå er vi i gang igjen og sprer glede foran folket og blir glade folk."

I enqueteer i Kulturavisen blir det også spurt om hva som motiverer folk til å være med. Her kommer et lite knippe uttalelser:

Teater er noe vi driver med fordi vi har lyst, derfor blir det en ubetinget positiv glede.

...man blir rik på så mange andre ting enn penger. Først og fremst handler det som å skape noe, og å få til noe.

Jeg har alltid hatt et hjerte for teater...

Jeg synes det er veldig morsomt å få være med på noe som er så stort på Gjøvik.

Fordi jeg blir så glad av å være med å spille teater.

Det disse menneskene sier, er at de driver med historiske spill fordi det er moro, det er gøy, det har en verdi i seg selv.

I innledningen til *The Anthropological Study of Human Play* (1974) foreslår Edward Norbeck følgende definisjon av lek:

...play is voluntary, somehow pleasurable, distinct temporally from other behaviour, and distinct in having a make-believe or transcendent quality (1974:1).

Han hevder at lekeimpulsen er biologisk nedarvet og karakteristisk for alle pattedyr. Og blant pattedyrene er det primater og i særlig grad mennesket som er kjennetegnet ved leken atferd. For menneskets del er leken selvfølgelig kulturelt utformet og til dels avhengig av symboler. Norbeck medgir at betydningen av lek har vært neglisjert av antropologien og antyder at vestens holding til lek som noe frivolt, og ovenikjøpet syndig, har gjort leken uverdigg vitenskapelig oppmerksomhet med mindre målet har vært av praktisk karakter. Forfatterne i denne essaysamlingen, - hvor blant annet Victor Turner er en av bidragsyterne, vil tvert imot hevde at antropologiske studier av lek kan gi dype innsikter. Eksempelvis kan lek ses som et speil for gjennomgripende verdier og holdninger i et samfunn: "...the study of the forms of play specific to each society serves as a key to the character of the society" (1974:5). Lek kan også være en nøkkel til å forstå bruk av språk,

nonverbal kommunikasjon, kognisjon og symbolisme. Norbeck ser dessuten sammenhenger mellom religiøse ritualer og lek, formmessig, men også i den grad spill, sport, teater osv. er del av den religiøse konteksten. Sist, men ikke minst, peker Norbeck på viktigheten av antropologiske studier rundt emnet lek og kreativitet eller kulturell innovasjon i den hensikt å forstå mer om endringsprosesser. Og han henviser til Johann Huizinga som går så langt som å hevde at "...play is the wellspring of culture and civilization" (1974:8).

Lek ser altså ut til å være helt fundamentalt når det gjelder teater generelt, og dermed også vesentlig for å forstå de historiske spillene. Aktiviteten er i aller høyeste grad er frivillig og det er gleden ved aktiviteten som motiverer. At det å holde på med teater skiller seg fra annen aktivitet, blir særlig synlig når resultatet, nemlig forestillingen, går av stabelen. Men også under prøvetiden er aktiviteten klart atskilt fra hverdagslivet. Teater har dessuten en særskilt "make-belive quality".

Huizinga peker på at lek ikke kan forklares ved hjelp av biologisk analyse fordi det er i intensiteten, "...i evnen til at begejstre og rive med, at legens inderste væsen er at finde" (1963:11). Leken kan heller ikke være en funksjon av fornuften. Det er jo nettopp det at en morer seg, at en har det gøy, som er lekens fremste kjennetegn, og den kvaliteten unndrar seg enhver analyse og logisk tolkning. "Vi leger og veed, at vi leger, altså er vi mer end blotte fornuftsvæsener, for legen står hinsides fornuften" (1963:12). Han fastholder at leken må ses som et særegent livsaspekt i forhold til biologi og fornuft på den ene siden og kultur og samfunn på den andre siden, og at det er dette som gir leken en svært viktig funksjon som kilde for kultur og sivilisasjon.

Leken har med andre ord en helt bestemt kvalitet som skiller den fra hverdagslivet og kravene om målrettethet og instrumentell rasjonalitet. Den bygger på en symbolisering av det virkelige liv og er strukturert av sine særegne regler. Dette fører Huizinga frem til følgende definisjon av lek:

Leg er en frivillig handling eller virksomhed, der udspilles indenfor visse fastsatte rumlige og tidsmessige grænser. Trods frivilligheten udføres den efter ufravigeligt bindende regler, har sit mål i sig selv og ledsages af en følelse af spænding og glæde og fornemmelse af, at den er noget andet end det "almindelige" liv (1963:36).

Denne definisjonen skiller seg fra Nordbecks "...play is voluntary, somehow pleasurable, distinct temporally from other behaviour, and distinct in having a make-believe or transcendental quality" (1974:1) i Huizingas krav til at lek også kjennetegnes ved bindende regler. På den annen side peker Norbeck på lekens late-som-kvalitet.

For teatrets del er det utvilsomt slik at de agerende må holde seg til reglene, - dersom en skuespiller for eksempel plutselig "blir seg selv" eller begynner å spille en annen rolle, blir teaterleken brutt.⁶ Og late-som-kvaliteten er naturligvis avgjørende for skuespillet.

Evnen til lek må altså sies å være en iboende egenskap ved mennesket. Og det ser ut til at leken har en helt særegen posisjon i kulturskapende virksomhet, fordi "Kultur begynner ikke *som* leg, ej heller fremgår den *af* leg; den skabes *i* leg..." (1963:81, uthevelser i original)

Det blev til at begynde med sagt, at legen var til før kulturen. På en vis måde bliver den ved med at svæve over al kultur, eller holder sig i det minste fri af den (1963:27).

De siste ukene har vi prøvet ute på Gjøvik Gård. Nå er det noen ganske få dager igjen til premiere. Denne lørdagen er været ustabilt, det er antydning til regn uten at det blir til noe. Innimellom er himmelen skyfri og blå, fuglene synger og løvverket spruter ut nå som våren omsider har fått tak. Men det er kaldt, - bikkjekaldt.

⁶ Enkelte teaterfolk mener at en kan bruke et slikt brudd som kunstnerisk virkemiddel. Min påstand vil likevel være at en i bunn og grunn ikke har brutt regelen fordi en skuespiller som "plutselig blir seg selv" ikke kan gjøre annet enn å spille følgende (planlagte) sekvens: en skuespiller blir plutselig seg selv. Hvilket er og blir avtalt spill...

Etter hvert er jeg blitt integrert i gruppen og det er naturlig at jeg gjør nytte for meg der det trengs. Det vil si at jeg markerer for skuespillere som er fraværende på prøven, sufflerer når det er behov for det og prøver med noen av skuespillerne parallelt med at Marianne prøver på en annen scene. Jeg har altså fått rollen som et altnuligmenneske. Siden dette har oppstått over tid og etter både Marianne og Bjørns ønsker, mener jeg at det ikke påvirker prosessen i nevneverdig grad.

Denne rollen ga meg nærhet til mange aspekter ved arbeidet i tillegg til at jeg vant folks tillit. Jeg ble godtatt og bidro som et likeverdig medlem av gjengen, hvilket jeg anser som grunnleggende i all deltagende observasjon. Når det er sagt, er det på den annen side innlysende at mine egne erfaringer som skuespiller, dramatiker og instruktør har styrt blikket mitt i den forstand at det har vært bestemmende for hva jeg har sett og at det har farget måten jeg har sett ting på. Og dette har selvfølgelig sine fordeler og ulemper.

Henrietta Moore peker i innledningen til *Anthropological Theory Today* på den stadige fragmenteringen av faget i stadig flere "specialist subfields" som for eksempel teater og performance-antropologi. Hun viser til at disse spesialfeltene i utstrakt grad låner både teorier og vokabular fra andre fagdisipliner. Dessuten er det også slik at selve utforskningen av et spesialfelt kan profittere på annen fagkompetanse:

...the study of various "topics" in anthropology also requires specialist theoretical knowledge and typically involves borrowing from other disciplines... (2005:4).

I forrige avsnitt redegjorde jeg for Huizingas oppfatning av lek som kjennetegnet ved det at en morer seg, at en har det gøy, og at den kvaliteten unndrar seg enhver analyse og logisk tolkning. På sett og vis er det altså slik at enkelte data er lettest tilgjengelig gjennom egen erfaring og at noe empiri er best beskrevet "innenfra". I "The Problem of Belief" trekker Matthew Engelke frem Evans Pritchard og Victor Turnes katolske overbevisning som antropologisk metode i studiet av religion. Selv om ærendet hans er å

diskutere hvordan en best kan beskrive og forstå fenomener som "...belief in the supernatural", peker han på en generell holdning til fenomener som ikke umiddelbart er dekket gjennom en såkalt objektiv beskrivelse:

In the study of religion, one's own "inner life" provides a privileged position from which to view the social world (2002:6).

Det kan altså være mye som taler for at beskrivelser av egne opplevelser kan utgjøre et verdifullt supplement til observasjonsdata. Paul Stoller argumenterer for nødvendigheten av å "...transform ourselves from ethnographic "spectators into seers"" (1989:40). Med dette mener han ikke bare at antropologen skal tillate seg å fylles av sanseopplevelser og gjennomstrømmes av emosjoner, men at vi også må lete etter et språk som kan formidle en gjennomlevet virkelighet:

To know nature is to know the texture of inner space, for, as Merleau-Ponty wrote, "quality, light, color, and depth which are there before us are there only because they awaken an echo in our body and because the body welcomes them (1989:37).

Etter å ha blitt innhyllet i tåke på et Islandske fjellplatå i selskap med en sau, opplever Kirsten Hastrup å skimte en *huldumadur* like ved. En *huldumadur* er "...en mand af "det skulte folk", som siden middelalderen havde haft det med i tåge og i fjerne fjelde at forlokke kvindfolk" (1988:13). Nå kan leseren naturligvis ikke kontrollere hvorvidt Hastrup virkelig har sett en *huldumadur* eller ikke. Hastrups poeng er at:

Hendes (altså fårehyrdens) erfaring, bliver en nøgle i min (altså videnskabsmandens) fremstilling af den etnografiske virkelighed (1988:13).

Et par dager før premieren oppstår den situasjonen at Marianne må overta en av rollene. Hun er ganske stressa når hun ankommer. Det er gjort styrevedtak om at vedkommende som spilte Caspars elskerinne Johanne, likevel ikke skal spille rollen. Vedtaket er gjort fordi vedkommende var borte fra en god del prøver, og: "Det nytter ikke å ha folk i såpass store roller når de ikke møter på prøve." Siden vi er så tett oppunder premiere er den enkleste

løsningen at Marianne overtar rollen. Johanne opptrer i to scener, og nå ber Marianne meg om å legge regi på disse. Hun gir meg noen stikkord for hva hun vil at scenene skal formidle. For det første vil hun at forholdet mellom Caspar og Johanne skal fremstilles som kjærlig og varmt, for det andre mener hun at Johanne godt kan fremstå som naiv, men ikke som dum.

Idet jeg går inn i arbeidet merker jeg at oppmerksomhetsfeltet mitt innsnevres og intensiveres. Jeg legger knapt merke til hva som foregår utenfor det som er definert som scenen. All min oppmerksomhet er nå rettet mot det jeg holder på med. Jeg får snart en fornemmelse av hvilken rytme handlingsforløpet i scenen har og bruker fagkunnskapene mine til å bygge denne rytmen med sceniske arrangementer, orkestrering av dialogen og bruk av pauser. Selv om jeg har sagt til meg selv at jeg må forsøke å registrere hva jeg selv foretar meg og hvorfor jeg gjør det, varer det ikke lenge før forsettet er brutt. I etterkant må jeg konstatere at jeg bare delvis kan gjøre rede for det som foregikk. Det må være bevissthetstilstander som denne som Mihaly Csikszentmihaly har kalt "flow". Han har identifisert ni ulike kjennetegn ved tilstanden. Dersom disse er mer eller mindre oppfylt vil personen oppleve aktiviteten som gledesbringende. Her vil jeg bare kort peke på noen av elementene. Flow oppstår når det er en balanse mellom utfordringer og ferdigheter, når handling og bevissthet smelter sammen, når selvbevisstheten forsvinner, følelsen av tid opphører og aktiviteten blir sitt eget mål (Csikszentmihaly, 1996:111-113). Det er dette som er "enjoyment" og som motiverer folk til aktiviteter som ikke gir uttelling med hensyn til penger eller berømmelse, men som har sin belønning i seg selv.

Førrige scene sluttet med at de svært beduggede herrene Caspar, Schwach og Falk Muus stod med ryggen mot publikum og tisset inn mot hovedhuset. Schwach og Falk Muus gjør sorti, - Caspar er alene igjen på scenen.

Buksene på tidlig 1800-tall hadde en ganske spesiell lukkeanordning i fronten: en ca. 30 cm bred klaff som kunne brettes ned ved behov. Den var festet med knapper i bukselinningen og tilsvarende knapphull på hver side av

klaffen. Og jeg finner ut at den kan vi ha det ganske morsomt med. Caspar snur seg en face mot publikum og begynner arbeidet med å få kneppet klaffen tilbake på plass, hvilket ikke er noen enkel sak, påseilet som han er. For det første er det vanskeligheten med å holde balansen når en skal ha tak i noe som henger ned foran knærne, for det andre er det å bestemme seg for hvilket knapphull som hører til hvilken knapp, og for det tredje er det å kneppe i en knapp noe som krever koordinert finmotorikk. Mens Caspar strever med dette, dukker Johanne frem bak hjørnet av hovedhuset. Idet Caspar får øye på henne, overveldes han av en slik gjensynsglede at han slipper klaffen for å strekke armene frem mot henne. Klaffen faller naturligvis ned og undertøyet er like blottstilt som for et øyeblikk siden. Dermed har han to ting han må handskes med: å få klaffen på plass og å ønske Johanne velkommen. Han klarer å kneppe den ene knappen, - men selvfølgelig er det feil knapp til feil knapphull. Dermed blir klaffen stående ut som en trekantet vimpel fra underlivet hans. Johanne benytter anledningen og hjelper ham med bukseklaffen. Hennes intensjon er å få ham anstendig kledd, mens han er mest opptatt av hva hendene hennes gjør med ham.

Det vi har gjort er å leke med et foreliggende element (bukseklaffen) og undersøkt hvor mange ulike måter vi kan behandle det elementet på. Dessuten har vi bestemt oss for at bukseklaffen skal utgjøre en hindring for Caspar, - i denne lille sekvensen er klaffen Caspars antagonist. Det er selvfølgelig ikke tilfeldig at det er en bukseklaff med alle dens erotiske assosiasjoner, ei heller at vi lager buskis av den. Dette vet vi jo at publikum setter pris på. Sist, men ikke minst, bruker vi den til å fortelle noe om forholdet mellom Caspar og Johanne.

*"...restored behavior is the main characteristic of performance"
(Schechner, 1985:35).*

I *Between Theatre and Anthropology*" (1985) forklarer Richard Schechner begrepet "gjenskapt atferd" som eksisterende atferd anvendt slik en

filmregissør bruker en filmstripe.⁷ Disse stripene, eller kanskje rettere: disse brokkene av eksisterende atferd kan bli omarrangert og/eller rekonstruert. Brokkene i seg selv er uavhengige av de årsakssammenhengene som frembrakte dem, selv om de opprinnelig var deler av sosiale, psykologiske eller teknologiske sammenhenger:

Originating as a process, used in the process of rehearsal to make a new process, a performance, the strips of behavior are not themselves process but things, items, "material" (1985:35).

Schechner peker dessuten på at vi henter aferdsbrokker ikke bare fra våre levede liv, men også fra minner om tidligere teaterforestillinger vi har sett eller medvirket i. Han viser videre hvordan prøvetiden brukes til å arrangere stadig lengre "stripes of restored behavior" for å skape et nytt, enhetlig hele: forestillingen (1985:99).

"Restored behavior is symbolic and reflexive: not empty but loaded behavior multivocally broadcasting significance" (1985:36). Sett i sammenheng med det overstående, er det nærliggende også å tenke på teaterproduksjonen som en bricolageprosess. Når jeg trekker inn Lévi-Strauss' perspektiv er det ikke minst på grunn av hans påstand om at virkeligheten er tilgjengelig for mennesket på to ulike nivåer og at disse nivåene kan forstås som to ulike strategier. Den ene strategien er tilpasset mentale prosesser tuftet på det sansede, eller empirisk foreliggende om man vil. Den andre er tenkning uavhengig av persepsjon:

It is as if the necessary connections which are the object of all science, neolithic or modern, could be arrived at by two different routes, one very close to, and the other more remote from, sensible intuition (Lévi-Strauss, 1966:15).

Teorien skiller altså mellom to ulike måter å håndtere virkeligheten på rent mentalt. Der den moderne mentaliteten, - ingeniøren, møter teknologiske eller

⁷ Websters Dictionary: Living behavior, - the action of existing or of passing one's life in a specified manner.

teoretiske problemer analytisk, nærmer bricoleuren seg de samme på en praktisk måte. Sistnevnte løser problemet "konkret", han benytter seg av "rester av tidligere hendelser", hvilket innebærer at elementene bærer med seg tidligere implisitt mening samtidig som de tilføres ny mening gjennom den nye sammenstillingen. Tidligere "ends" (mål) er blitt nåtidige "means" (midler).

En annet aspekt ved teater som gjenskapt atferd, er at selv om brokkene er blitt løsrevet fra de sammenhengene der de opprinnelig oppstod, vil de likevel bære med seg ikke bare implisitt mening, men også en fysisk utforming som nødvendigvis også er bærer av mening, i denne sammenhengen bærer av samfunnets felles hukommelse.

I kapittel 3 viste jeg til Paul Connertons perspektiver på minnehøytideligheter som mekanismer for overføring av samfunnets felles hukommelse. I dette avsnittet vil jeg trekke frem hvordan vaneminnet (habit memory) bevarer historien gjennom kroppslig praksis. Connerton peker på at kroppene våre, som gjensker et stilistisk bilde av fortiden gjennom minnehøytidelighetene, også bevarer fortiden gjennom kroppenes evne til å utføre trenede handlinger. "In habitual memory the past is, as it were, sedimented in the body" (2003:72). Connerton viser hvordan kulturell kontroll av naturlige funksjoner som appetitten, altså bordmanerer, disiplinere kroppen inn i et visst bevegelsesmønster ved bruk av kniv, skje og gaffel. Viktige verdier som essensialisering av kjønn overføres gjennom tid på denne måten, både gjennom klesdrakt og kulturelt innskrevet kroppsspråk. Som eksempel på denne prosessen viser han til hva som blir ansett som passende måter å sitte på for henholdsvis kvinner og menn.

Selvfølgelig er en teaterforestilling som et historisk spill primært en performance i Schechners forstand, - altså gjenskapt atferd. Materialet hentes i form av brokker av erfart atferd fra vedvarende livsstrømmer, og disse settes sammen til et nytt meningsbærende hele ut fra en skapende vilje.

I alle former for performance vil imidlertid atferdsbrokkene bære med seg et kulturelt særegent vaneminne i den forstand at en kroppslig praksis alltid vil være lært på individnivå. For de historiske spillenes del betyr det at det ikke bare er forestillingens eksplisitte historiske forelegg som bidrar til å videreføre samfunnets felles minner, men at bevaringen også skjer gjennom performancens kroppslige karakter.

Every group, then, will entrust to bodily automatisms the values and categories which they are most anxious to conserve. They will know how well the past can be kept in mind by habitual memory sedimented in the body (Connerton, 2003:102).

7. ”...under prosjekter som dette blir man som en eneste stor familie”.⁸ Om communitas.

Denne siste søndagen før premiere er jeg veldig tidlig ute. Men selv om det fremdeles er et par timer til prøven skal begynne, er både lydgutta, Nils og May-Britt på plass. Alle disse har praktiske oppgaver som må være utført før resten av skuespillerne kommer. Etter generalprøven i går kveld var vi på puben, og det har satt sine spor på flere enn meg. Nils er tidlig ute fordi han ikke våget å kjøre bil, og busstilbudet krever at han velger mellom å komme altfor tidlig eller litt for seint. May-Britt, stakkar, har det heller ikke helt godt. Likevel er vi enige om at det var verdt det, kvelden i forveien var veldig hyggelig. Ved siden av å oppsummere generalprøven og fortelle anekdoter fra andre produksjoner, snakket vi mye om det fellesskapet som vi alle føler vi er blitt en del av gjennom dette arbeidet. Nils var av dem som lurte på hvordan det kom til å bli neste mandag, når alt dette er over og en verken skal på prøve eller forestilling. Både han og de andre regnet med at det kommer til å føles svært så tomt. I det hele tatt snakket folk mye om den sosiale romsligheten, at det er en takhøyde i dette miljøet som en savner ellers, og at det er en stor grad av toleranse for menneskelig mangfold innen teatret.

Ikke før har jeg pakket ut frokosten min før det begynner å snø! Ikke bare snø, innimellom kommer det haglbyger! Lydgutta skynder seg å bære alt som ikke tåler vann innunder taket i ”Apotekergården”. Selv må jeg bort til bilen etter stillongs og regntøy. Når jeg kommer tilbake, har alle benket seg rundt kaffecontaineren. En deler ut kopper og passer på at alle får, en annen tryller en pose kanelboller opp fra sekken. Så her blir vi sittende, mennesker som nesten ikke kjenner hverandre fra før, innunder taket og dele en kopp kaffe og småprate mens haglet peprer bakken. Asbjørn, lydassistenten, har ikke

⁸ Asbjørn, lydassistenten.

vært med på historiske spill før. Men han har hørt folk si at det er innmari hyggelig. Og nå forstår han hva de mener når de sier: "...under prosjekter som dette blir man som en eneste stor familie."

I det hele tatt er det en spesiell stemning på tunet denne dagen. For det første er det intenst vår, - skarpe, grønne farger, bristeferdige knopper og lukt av våt jord. Himmelen fortsetter å vise hele sitt repertoar, snart skinner solen fra klar, blå himmel og solstrålene varmer i ansiktene. Snart flyter dypgrå skyer over og slipper fra seg en og annen regndråpe, og man kjenner vinterkulden få tak igjen. For det andre er det denne spesielle sammenblandingen av ting som egentlig ikke hører sammen. Hestenes prusting høres gjennom motorduren fra veien. Karjolene som står klare til å spennes for ved siden av van'en til lydmannen og et utall personbiler. Høytalerne er på plass på de stankelbeinlignende stativene sine og kablene ligger som lange, svarte ormer på bakken. Der hvor publikum skal sitte står bord, benker og stoler i organisert uorden med sekker, regntøy, solkrem og termosert utover. Fuglekvitteret er allesteds nærværende og blander seg med småsnakk, latter, lyd av unger som leker og mobiler som ringer. Gjennom høytalerne høres lydprøver av kontentum, - sledekjøring nedover trappene inne i hovedhuset og "brursmellen" i form av en kanonsalutt, og borte ved Drengestua øver musikerne på fløyte og trekkspill. Damer i empirekjoler og med kysehatter på hodet slenger et fleeceteppe fra Nille over skuldrene. En av dem trekker skjørtet helt opp til midjen for å sjekke at sender'n til mikrofonen er skikkelig festet i trusekanten. En ung mann har 1814-frakk, kalvekryss, jeans og joggesko. Han er ikke eldre enn at han må sparke til en ball en av småungene har tatt med seg. Under en høyt oppsatt parykk sitter et par solbriller som ser ut som enorme flueøyne. En to hundre år gammel reiseveske fra Gjøvik Historiske Samlinger står på et bord sammen med nyblåste glass i 1800-tall design. Folk stresser mellom kostymeloftet, tunet og sminketeltet. Enkelte steder er det tilløp til amperhet, ikke av vrangvilje, men fordi en har noe viktig en skulle ha gjort, - helst for flere timer siden. Andre tar

livet med ro, blar i et VG og stikker en Prince Mild inn mellom nysminkede lepper, alt mens vaffelduften siver ut fra kafeen.

I *The Ritual Process, Structure and Anti-Structure* (1969) skriver Turner at det ser ut til at det er to ulike former for menneskelig samspill, eller modeller for sosiale fellesskap om en vil, og at disse alternerer:

It is rather a matter of giving recognition to an essential and generic human bond, without which there could be no society (1969:97).

Han ser sosialt liv som en dialektisk prosess som involverer suksessive erfaringer av høyt og lavt, *communitas* og struktur, homogenitet og differensiering, likhet og ulikhet.

Med sosial struktur menes vanligvis helheten av sosiale institusjoner og statuser. Turner hevder at *communitas* oppstår i sammenhenger hvor den sosiale strukturen av ulike årsaker er satt ut av funksjon. Han trekker frem *communitasmodusets* spontane, umiddelbare og konkrete natur og setter den i motsetning til den sosiale strukturens regelstyrte, institusjonaliserte og abstrakte natur. Likevel, skriver han, blir *communitas* åpenbar og tilgjengelig bare gjennom sidestillelse eller hybridisering med aspekter av sosial struktur. I den videre sammenligningen mellom *communitas* og struktur peker Turner på *communitasmodusets* eksistensielle kvalitet, at det involverer hele mennesket i dets relasjoner til andre. Når han beskriver struktur, trekker han på Lévi-Strauss og hevder at den primært er en kognitiv kvalitet, at struktur i all hovedsak er klassifikasjonsmønstre, modeller for å tenke rundt kultur og natur og er en måte å ordne offentlig liv på. Der struktur er rigid og tilbakeskuende, har *communitas* potensialitet, den er ofte søkende og fremtidsrettet. (1969:127)

Relations between total beings are generative of symbols and metaphors and comparisons; art and religion are their products rather than legal and political structures. (...) In their production we may catch glimpses of that unused evolutionary potential in mankind which has not yet been externalized and fixed in structure (1969:128).

Over en kaffekopp sier Bibbi: "Og amatørteatret det må leve, for det må vi ha." Bibbi spiller en mindre rolle i forestillingen, men er likevel tilstede på de aller fleste prøvene hvor hun venter tålmodig på at det skal bli hennes tur. Hun er pensjonist, i overkant av 70. Bibbi har vært yrkesaktiv i hele sitt voksne liv, for det meste som omsorgsarbeider i offentlig sektor. Hun er gift, har to voksne barn og etter hvert ganske så store barnebarn. Både sønnen og sønne-datteren er med i spillet. Jeg spør henne hvorfor amatørteatret er så viktig?

Jo, det må vi ha for det at det holder liv i folk, det. Gjør dem interessert og... Jeg vet ikke, - blir seg selv. Kutter ut litt og får lov til å leve et annet liv, over en time eller to. og så kommer en tilbake og så er en så glad for det at en har fått det til.

Mens May-Britt sier:

Det er sikkert også derfor vi driver med dette, at vi opplever noe... noe litt stort, litt sånn... ja, en slags lykkefølelse, da... som vi på en måte ikke finner noen andre plasser.

Eva: *Klarer du å konkretisere hva i teatret som gir deg den lykkefølelsen?*

(tenker seg om) Ikke sånn... Jeg vet ikke... Det er sånn udefinert, for det er... det må egentlig bare prøves og oppleves. Men jeg så på disse amatørteater-skuespillerne som ikke har vært på scenen før, - etter premieren, 17. mai, - hvor berusende lykkelige de var, at en har gjort noe som muligens var umulig, - og så skjer det!

Som nevnt er communitasopplevelser ofte knyttet til liminale faser. Dette begrepet henter Turner fra van Genneps perspektiv på overgangsriter, -rite de passage. Van Gennep identifiserer tre faser i rituelle forløp: separasjon, liminalitet og reintegrering. I *The Anthropology of Religion* sammenfatter Fiona Bowie perspektivet slik:

Rites of passage are seen as a movement from structure to anti-structure and back once more to structure. Liminality is anti-structural, "betwixt-and-between" (2003:167).

Og det er vel nettopp dette preget av verken eller, som avstedkommer den spesielle stemningen. Her og nå gjelder ingen av de statusene som hevdes utenfor tunet på Gjøvik Gård og utenom prøvetiden. Det spiller ingen rolle om en er doktor, prest, trygdet eller sitter i kassen på Rimi.

I likhet med Norbeck og Huizingas perspektiver på lek, er grenser et sentralt trekk også ved van Genneps liminalitetsbegrep og Turners *communitas*-begrep. Rent fysiske grenser, som det inngjerdede området oppe på Mustad Fabrikker og det klart avgrensede tunet her på Gjøvik Gård. Men også klare tidsmessige grenser; vi leker, spiller teater og kommer sammen i *communitas*felleskapet innenfor klart avgrensede tidsintervaller. Imidlertid kan mye tyde på at vi har felles mentale grenser som medfører at vi kan gå inn og ut av leken og spillet samtidig.

Innenfor hovedinngangen er det hengt opp sorte inndekninger et par meter innenfor døren for å hindre at publikum har innsyn inn i huset når døren er åpen. Gangen er full av ting som ikke hører hjemme i entreen slik den er til daglig: Teppene på gulvene som ligger over kablene slik at folk ikke skal snuble, et bord med rekvisitter, plakater hvor inspisienten har skrevet hvem som skal inn hvor fra, - noe med svart tusj, noe med rød. Det er ganske mørkt i entreen.

De fem skuespillerne som venter på entrè holder kroppene sine i aktivitet, går litt frem og tilbake, lager grimaser i ansiktene, rister løs. Kommentarene dem imellom er lavmælte. Man har i hovedsak oppmerksomheten rettet mot det som foregår på scenen. I det stikkord faller, rettes ryggene og kroppene blir energiske, samtidig som man begynner å samtale med hverandre som rollekarakterer. Replikkene er nødvendigvis improviserte, man er jo ennå ikke synlige for publikum. Jeg kan ikke høre hva de snakker om, ut over at det er kommentarer knyttet til den sceniske virkeligheten og ikke har noe å gjøre med de fems private verden.

Jeg legger merke til at folk senker sitt private tempo når de nærmer seg døren og at det er en slags rytmisk aksent når terskelen passeres. Denne rytmen tas opp kollektivt av alle som gjør entrè samtidig. I sekundene før entrè står man og kjenner på rytmen i spillet ute på scenen, - idet man selv går inn i spill, går man inn i rytmen.

Alle begynner altså å spille i samme sekund, selv som de ennå ikke er synlige for publikum. Sagt på en annen måte: - når man nonverbalt er blitt internt enige om at nå går vi inn i den sceniske virkeligheten, så begynner alle å spille, både de som går først og de som ikke kommer på scenen før noen sekunder senere. Alle ser altså ut til å være enige i hvor grensen går.

Det virker som det er en ganske bred grense både romlig og tidsmessig. På den ene siden et par meter bred, på den andre siden utstrukket i tid, det virker som man går fra sin private identitet inn i et slags venteintervall før man tar skrittet fullt ut inn i den nye identiteten, - rolleidentiteten, rollefiguren.

8. ”...som om det ligg ei historie og ein identitet under jorda og ventar på dei”.⁹ Om identiteter.

I det aller meste som blir skrevet og sagt om historiske spill, enten det er artikler, søknader til Kulturrådet, programmer til forestillingene eller i festtaler og over kaffekoppen, blir det lagt vekt på viktigheten av å styrke den lokale identiteten. Bjørn forteller at når han legger frem planene for eventuelle sponsorer, blir han ofte møtt med:

Åh, dette har vi savnet på Gjøvik. Vi mangler den historiske identiteten og kjenne historien vår. For det er viktig i en by, - å kjenne historien. (...) Identitetsbevisstheten som ligger i befolkningen og at vi hører til her. Her er vi og vår slekt født og oppvokst.

Mens Nils sier at:

Alle er veldig opptatt av å finne igjen røttene sine. (...) Jeg vet ikke hva det skyldes, men det er inntrykket jeg har, at alle nå liksom skal se bakover, - hva er jeg... hvor er jeg fra, og hvem er jeg. Og da må du bakover for å finne det.

Rasmus mener at det er flere grunner til at ”sånne historiske spill plopper opp”:

Det er at samfunnet begynner å bli så veldig... ikke kommersialisert, men vi begynner å bli så verdensvante, at det er liksom ikke noe som overrasker oss lenger, så det som på en måte overrasker oss nå, det er vår egen historie. At det er der vi prøver å søke oss tilbake, finne ut... Jaha, men hvorfor er vi egentlig her? Jeg tror det har noe med at vi er blitt så... Vi er ikke i den perioden hvor vi søker ut lenger, for vi har jo allerede lagt verden for våre føtter. Så nå er det egentlig bakover i tid at vi prøver å... For liksom å skape vår egen identitet igjen.

Rasmus spiller en av de større rollene i forestillingen. Han er rundt 20 år og befinner seg litt midt mellom alt mulig: ferdig med videregående og militære, men usikker på veien videre, har flyttet hjemmefra, men er stadig på flyttefot. Han har også flere jobber, jobber på bensinstasjon, på bowlingen og tar vakter på skolefritidsordningen. Rasmus ble rekruttert til St.Hans-spillene for

⁹ www.spelhandboka.no: Anne-Britt Gran

et par år siden og har fått smaken på teater. Han er lokalpatriot og finner viktige kvaliteter ved det å bo i Gjøvik, dette fører til at han har interesse for lokalhistorien.

I en artikkel fra www.spelhandboka.no skriver Anne-Britt Gran:

Aktørane i feltet arbeider som om det ligg ei historie og ein identitet under jorda og ventar på dei. I arbeidet med å grava fram historia og rekonstruere ho styrkjer ein den same identiteten. Tanken om at det finst ein slags kontinuitet mellom då og no gjev identitetesprosjektet styrke. (...) Dess sterkare verda blir globalisert, dess meir artikulerte blir dei lokale ønska om tilhørse.

Jeg vil først sirkle inn hva en identitet kan sies å være. Deretter vil jeg vise hvordan den konstrueres i forhold til både historie og sted. Avslutningsvis vil jeg se på forholdet mellom nasjonal og lokal identitet.

I "Om identiteters identitet" fra 1991 forteller Hans Fink at ordet "identitet" ble dannet i middelalderen av de latinske "idem og "-tas", og betyr "sammehet" eller "det å være den samme". Den gangen ble det brukt som et rent filosofisk begrep. Det var først på 1700-tallet at ble ordet brukt i ikke-filosofiske sammenhenger. *Encyclopedia of the Social Sciences* fra begynnelsen av 1930-årene inneholdt ikke "Identity" som oppslagsord. Det var først etter 2. verdenskrig at begrepet ble sentralt i psykologien og samfunnsvitenskapene da den amerikanske psykoanalytiker Erik H. Erikson begynte å bruke begrepet "identity" om:

...a process "located" in the core of the individual and yet also in the core of his communal culture, a process which establishes in fact the identity of those two identities. (Fink 1991:207/208, understrekning i original).

Det er altså snakk om både en følelse av å være fullt og helt seg selv og følelsen av å være en av en gruppe, både den samme som seg selv og den samme som de andre.

I kapittel 2 var jeg så vidt innom den historiske utviklingen av oppfatninger om selvet. I dette kapittelet vil jeg gå litt dypere inn i den tematikken. Jeg henter

fortellingen om selvet fra Roy F. Baumeister *Identity. Cultural Change and the Struggle for Self* (1986).

Det europeiske middelaldersamfunnet var basert på slektskap, kjønn, bosted og sosial klasse, og individet ble tilskrevet sine statuser ut fra disse variablene. Den sosiale posisjonen, - og med det ens identitet, var dermed determinert ved personens fødsel. Man gjennomgikk enkelte statusendringer i løpet av livet, knyttet til ekteskap og/eller aldring, men dette var også sosialt determinert og ikke noe som krevet aktive valg fra individets side. Mot slutten av 1200-tallet begynte dette å forandre seg. Den kristne frelseslære utviklet seg fra en oppfatning av frelsen som et kollektivt anliggende til en oppfatning av den ytterste dag som en dag hvor den individuelle sjel skulle veies og dømmes. Dramatiske sosiale endringer ved utgangen av middelalderen, som spredningen av religiøs dissens og økt sosial mobilitet, førte til at individet ble løsrevet fra sosialt determinerte statuser. Dette ga impulser til utviklingen av et indre selv, som er et vesentlig aspekt ved vår nåtidige, vestlige oppfatning av selvet. Denne nye oppfatningen innebar at konseptet person "...came to include having a kind of internal space and self not directly visible in social actions and roles" (Trilling, 1971, sitert i Baumeister, 1986:36). Jeg minner om at en av oppgavene i rollearbeidet var å finne en positiv og en negativ egenskap ved karakteren og at Marianne stresset at en egenskap ikke er en relasjon, men noe karakteren besitter uavhengig av andre mennesker (s.54). I sin tur ble dette nye selvet gjenstand for både filosofisk, politisk og litterær oppmerksomhet. Baumeister fremhever Machiavellis politiske filosofi og de forkledninger og misforståelser Shakespeares rollefigurer blir viklet inn i, som eksempler på fremveksten av det skjulte, indre selvet. Og: "Indeed, the great rise in popularity of the theatre in England and France reflected the new interest in acting and playing roles" (Trilling,1971, sitert i Baumeister 1986:37). Igjen ser vi altså at dyptgripende sosiale endringer fører til fornyelse av teatrale former.

Den neste omdreiningen på individualiseringsskruen kom med utviklingen av puritanismen på midten av 1700-tallet. En viktig arv fra denne tiden er styrkingen av selvbevisstheten. I og med predestinasjonslærens sentrale plass (individets frelse eller fortapelse er forutbestemt av Gud fra evighet av), ble menneskene intenst opptatt av å overvåke tanker og handlinger i håp om å finne tegn som kunne si noe om ens ytterste bestemmelse. "The puritan thus did face God alone, in the privacy of the individual mind" (1986:47). Sammen med de franske og amerikanske revolusjonenes ideer om menneskenes likeverd, - eller rettere: alle hvite menns likeverd, var grunnen lagt for den moderne oppfatningen av selvet.

Som nevnt i kapittel 3, sammenfaller dette i tid med a) den industrielle revolusjon og modernitens fremvekst, b) utskillelsen av historien som eget erkjennelsesfelt, c) det positivistiske vitensparadigme som objektiviserer historien, d) utviklingen av det borgelige teateret hvor Ibsen, Strindberg og Tsjekhov grunnla det realistiske dramaet og Stanislavskij utviklet den realistiske spillestilen, e) utviklingen av nasjonalismen, og sist, men ikke minst f) at identiteten oppleves som stadig mer problematisk.

Og det er mot denne moderne identiteten at jeg nå vil rette oppmerksomheten. Denne identiteten som altså må forstås som dobbel: individuell og kollektiv på en og samme tid: "...a process "located" *in the core of the individual* and yet also *in the core of his communal culture*, a process which establishes in fact the identity of those two identities" (Fink 1991:207/208, uthevelse i original).

Kollektive identiteter er nødvendigvis kulturelt fundert. Henriksen og Krogseth advarer i "*Pluralisme og Identitet*" (2001) mot å legge det samme i begrepet identitet når det står for et kollektivt fenomen som når det står for et individuelt. De hevder at kollektive identiteter har ikke det refleksive aspektet som anses å være sentralt i dannelsen av moderne, individuelle identiteter. Likevel pekes det på en tett sammenheng mellom individet og kollektivet i det

at: "Kollektiv identitet forstås primært som individets kollektiv-identifikasjon, og all individuell identitet er selvsagt også kollektivt preget" (Henriksen & Krogseth, 2001:138/139). Viktige egenskaper ved kollektive identiteter er at de både virker sosialt integrerende innad i gruppen som deler den kollektive identiteten, samtidig som de virker ekskluderende i forhold til enkeltindivider eller grupper som ikke tilskrives medlemskap. Henriksen & Krogseth siterer fra Gepharts bok *"Hukommelsen og det hellige"* (1999):

Blandingen av historie, identitets-dannelse og hukommelse er et kjerneområde i den "kollektive bevissthet" som periodisk bekreftes gjennom ritualer som representerer og frambringer fellesskapets identitet (ibid. 35) (Henriksen & Krogseth, 2001:135.)

Denne definisjonen av kollektiv identitet kan være fruktbar å legge til grunn fordi den peker både til idémessig innhold og til sosial praksis.

Så la oss se litt på sosiale praksiser som konstituerer kollektive identiteter. Først litt om historier...

Under en av de siste prøvehelgene blir det mye venting for mange av oss. En av seniorenene i ensemblet tar seg tid til å gi meg en eksklusiv omvisning på Gjøvik Gård. Hans far var gårdskar her. Torstein peker ut vinduene i "Drengestua" som hører til de to rommene hvor familien bodde mellom 1936 og 1945.

Torstein: *Nei, så han Jørgen Griskokk, - som han het, - han Jørgen Nilsen ifra Vardal, han bodde jo der, og så fikk vi romma etter han. Husk det var jo under krigen.*

Eva: *Ble hele bygningen brukt til arbeiderboliger?*

Torstein: *Ja. De to neste (rommene) der, der var det gårdsgutta som bodde. Og så var det også noen som stelte med høner, og de bodde i annen etasje. Det var under krigen, og da leide de også ut noen leiligheter i enden der.*

Eva: *Hvor mange mennesker var det som bodde i de rommene?*

Torstein: Åh... (tenker seg om) Altså, vi ble jo fire stykker da, for søstera mi ble født i 39. Men gårdsgutta... Det kunne være 4, 6, 8, ja, opptil en 10 stykker. Ja, så fikk de ei ku, da, på slutten av krigen. Så da ble det fjøs der. Der inne var det bryggerhus, der i "Drengestua". Så der ble det skåldet griser og slakta.

Mest imponert blir jeg likevel når han viser meg Mjøens utedo. Den er nesten en hel etasje over inngangsnivå. Staselige tretrapper i et par meters bredde fører opp mot doen. Det viser seg å være en treseters do, i tillegg til to små barnedoer på hver side av treseter'n. Det henger skinnfeller på veggene, - så vidt jeg kan bedømme elgskinn. Jeg antar at man bredte dem over fanget hvis kulda var skarp og ærendet tok tid. Over doen henger innrammede portretter av både kongelige og familie. Gjennom sprekker i dørene til noen høye skap på den ene siden, skimter jeg remmer og annet tilbehør til hesteutstyr. Denne doen var herskapets private. Arbeidsfolk måtte gå på do på baksiden. Jeg tenker på kong Salomo og Jørgen Hattemaker: "Men det vi gir i fra oss, dit vi i lønndom går..."

Gjøvik Gård ble bygget av Caspar Kauffeldt i forbindelse med byggingen av Gjøvig Glasværk på begynnelsen av 1800-tallet. Hans sønn Wexel testamenterte anlegget til Gjøvik og Vardal kommuner i 1857. I 1861 ble gården solgt til Mjøenfamilien. Alf Mjøen testamenterte anlegget til kommunen i 1956 under forutsetning av at det skulle bli byens kultursentrum. I forbindelse med OL på Lillehammer i 1994, ble gården pusset opp. I dag fungerer Gjøvik Gård som kommunens representasjonsanlegg, og rekreasjonsområde og kulturarena for byens befolkning. (Gjøvik i tekst og bilder, 1986)

Bygningene ligger rundt et tun midt i parken. Hovedhuset er en hvitkalket bindingsverksbygning. Det er to etasjer høyt og har et takstensbelagt skråtak som er nesten like høyt som de to etasjene, - og murstensfarget. Døren er en gedigen tredør med utskjæringer i speilene. Over døren en halvsirkelformet, utskåret avslutning i tre. På venstre side av bygningen et enetasjes tilbygg (kjøkkeninngangen). Tunet danner et rektangulært område. I hjørnene av

plenen står det digre løvtrær. Flaggstangen står nokså midt på tunet ved siden av en naturalistisk utført skulptur av et hingsteføll. Til venstre for hovedhuset ligger en laftet, avlang, rødmalt bygning. Den må være bygget om og bygget på i mange omganger for det er tydelige forskjeller i byggeteknikken på de ulike delene. Dessuten er ikke delene 100% i vater i forhold til hverandre. Denne bygningen går under navnet "Apoteket". Til høyre en hvitmalt bygning. Den virker yngre og er kledd med trebord. Også den i to etasjer og sannsynligvis bygget i flere trinn. Den har tre ulike inngangspartier og vertikale bord som på sett og vis deler opp bygningen. Denne bygningen kalles "Drengestua". Både "Apoteket" og "Drengestua" huser nåtidige bedrifter av typen kunsthåndverk. Vis a vis hovedhuset ligger Gjøvikhallen, et konsert- og festlokale. Denne bygningen var opprinnelig en del av gårdsanlegget og deler er bevart i ombyggingen. Inngangspartiet har tatt opp i seg moderniserte trekk fra hovedbygningen. Det og vestibylen har skiferdekke, ytterveggene i mur er hvitmalt og taket ser ut til å være i noenlunde samme skråvinkel som hovedhuset og dessuten belagt med terrakottafarget takstein. Alle bygningene er plassert slik at det er god avstand mellom dem og dermed vide passasjer ut fra tunet. Når en står midt på tunet kan en altså se viktige deler av byen: Rådhuset, fabrikkbygg, gamle bygårder og nye leilighetskomplekser.

"Alle" har et forhold til Gjøvik Gård, alles livshistorier er på et eller annet vis knyttet sammen med dette stedet. En av de unge mennene forteller at faren hans pleide å komme hit for å bytte til seg egg under krigen. Mens Bjørn har fortalt meg historien om den gamle bygartner'ns eierforhold til gården:

Hvis noen fra Gjøvik spurte om å få komme inn på Gjøvik Gård, var det nei. Som guttunge prøvde jeg mange ganger, for jeg var så fascinert, men ble nektet. Som 17-18 åring restaurerte jeg en gammel bil nede på Gjøvik Gård. Jeg prøvde igjen å komme inn på gården for å se om det kunne finnes noen papirer på den bilen. Ordfører'n fikk beskjed, for vi gikk den veien, at bygartner'n hadde sagt at det var ikke noe, han hadde gått igjennom alt. Ferdig. Vi kom ikke inn. Han var herskesyk. Maktsyk. Han hadde makt over historien. Så arrangerte Aftenposten "Ut i det blå-turer", - to, tre busser kom fra Oslo. Vi snek oss inn i mengden av 350 personer. NN stod i døra, kjente oss igjen og sa: Dere slipper ikke inn. Jeg var ikke inne på Gjøvik Gård før for ca. 5 år siden.

Dessuten er naturligvis "alle" på Gjøvik Gård på 17. mai.

Etter hvert som det er prøver eller forestillinger daglig, flytter jeg inn på Vikodden Camping for å slippe å kjøre frem og tilbake mellom Bærum og Gjøvik. Jeg er pent kledd og har 17.mai-sløyfen på hjertesiden når Krokus, - cocker spanielen min, og jeg går fra campingen litt over 10.00 om morgenen. I likhet med mange andre hunder har Krokus også fått sløyfe i rødt, hvitt og blått knyttet rundt halsbåndet. Ved enkelte campingvogner er små flagg heist på de lave flaggstengene. En del biler er pyntet med bjerkeløv og flagg. Jeg legger turen over kirkegården. Gravene er også pyntet i anledning dagen. Noen steder er norske flagg stukket ned jorden, andre steder er det satt ut vaser med blomster i nasjonalfargene. Etter hvert som jeg nærmer meg sentrum treffer jeg stadig flere festkleddede mennesker, mange trillende på pyntede barnevogner.

Trafikklysene er satt i gulblink, hele samfunnet er "skrudd av" for noen timer. Når jeg nærmer meg Gjøvik Gård, er barnehagetøyet på vei inn.

Inne på tunet er naturligvis det første som slår en at nesten alle kvinnene er kledd i bunad. Mange av mennene har også nasjonaldrakter. Bunadene er fra ulike deler av landet, selv om de aller fleste er lokale. De som ikke har bunader er pent kledd, mennene i dress og damene i kjole eller drakt. Det er litt ulikt hvorvidt bunadsfolket har 17. mai-sløyfer. Men de fleste i vanlig fintøy har sløyfen på. Det er påfallende færre fremmedkulturelle her enn det man kan se en vanlig dag i byen. De få som er, er gjennomgående ikke like fint kledd som etniske nordmenn, det er langt mellom 17. mai-sløyfene, ikke fullt så langt

mellom norske flagg. Folk holder sammen i grupper hvor alle generasjonene er representert, det tas en mengde bilder og tapes metervis av video. Man hilser til høyre og venstre, til venner, bekjente og kolleger.

Jeg har diktafonen med meg og gjør opptak av ordfører Kåre Haugen sin tale. Han sier blant annet dette:

Når vi i dag feirer vår grunnlov fra 1814 som står fast... jeg tuller litt med arkene mine, jeg har over to og da blir det tull... (...) For på denne dagen kanskje mer enn noen annen, står fellesskapet sentralt. Følelse av felles historie, røtter, stolthet og identitet. Og ikke bare det, men også følelse av å høre til i et felles samfunn. Vi hører stadig at verden blir kaldere og mister sin menneskelighet. Men blikket utover her, og se feststemte mennesker, som tross været er blide og prater varmt med familie og venner, viser hvor mye nasjonaldagen betyr for oss.

Benedict Andersons *Imagined Communities* fra 1991 er en standardtekst i forståelsen av nasjonalitet som kollektiv identitet. Han peker på tre paradokser ved "nasjon" som konsept: For det første at nasjonen rent faktisk er en relativt moderne forestilling samtidig som den blir oppfattet å ha et langt historisk forløp. Dernest peker han på konseptets universalitet som et formelt sosiokulturelt konsept på den ene siden, - i en moderne verden kan, skal og vil alle ha en nasjonalitet på samme måte som han eller hun "har" et kjønn. På den andre siden viser han til konseptets iboende partikulariet i sin konkrete manifestasjon som for eksempel i nordmenn versus grekere. Til sist fremhever han den politiske sprengkraften i nasjonalismen på den ene siden og konseptets filosofiske tomhet og mangel på indre koherens på den andre (Anderson, 1991:5).

Anderson tar som utgangspunkt at nasjonen er en kulturell konstruksjon. Han hevder at den ikke må ses som en politisk bevegelse, men at det er mer fruktbart å se på nasjonen på samme måte som religion eller slektskap. Det vil jo også være i tråd med de paradoksene som jeg har pekt på over, særlig i den forstand at det er en universell idé som får ulike lokale utforminger. Dessuten oppfattes den som territorielt avgrenset fordi den nødvendigvis er omsluttet av andre nasjoner som også er kulturelt konstruert.

Når Anderson formulerer nasjonen som et ”*forestilt fellesskap*” er fordi dette fellesskapet oppleves som reelt av medlemmer som aldri vil kunne møtes ansikt til ansikt fordi antallet medlemmer langt overstiger det er fysisk mulig å møte. Likevel er forestillingen om fellesskapet levende tilstede hos hvert enkelt medlem. Blant andre, - *forestilte*, kjennetegn ved nasjonen peker Anderson på at: ”...the nation is always conceived as a deep, horizontal comradship” (1991:6). Til syvende og sist er det denne følelsen av broderskap som har gjort det mulig, over de to siste århundrene, for så mange millioner mennesker, ikke bare å drepe, men å være villig til å bli drept for slike forestilte fellesskap (1991:7).

Men selv om produksjonen av norskhet som kollektiv identitet er åpenbar på ”Caspar”s premieredag, så var det jo likevel dette med de lokale identitetene folk la aller mest vekt på. Hvordan konstrueres den?

I ”Hvor nasjonal er nasjonen?” argumenterer Asle Høgmo for at:

...nasjonal kultur og identitet ikke fins som klart definerbare og avgrensbare størrelser. (...) Vi lever nok i symbolfellesskap med andre mennesker som gir oss fellesopplevelser, men disse symbolfellesskapene har forankring til mindre territorier enn nasjonen. (...) Når vi opplever oss som nasjonale, er det et resultat av en fortolkning ut fra forestillinger forankret i denne gamle, lokale symbolverden (1995:34).

Hvis Høgmo har rett i dette, var det primært lokal identitet som ble konstruert på nasjonaldagen. Enhver kollektiv identitet, enten den er å forstå som lokal, etnisk, nasjonal eller religiøs, er jo uansett avhengig av å konstitueres gjennom sosial praksis. Og denne må nødvendigvis være lokalisert og ha et begrenset omfang i den forstand at den sosiale enheten må oppleves som meningsfull av den enkelte aktør.

Spørsmålet er hvordan en forestiller seg at denne lokale identiteten er konstruert, hva den så å si består av. Et oppslag i Oppland Arbeiderblad 31. januar om kommunesammenslåing, er illustrerende:

Både er og føler oss som totninger.

Mens det diskuteres livlig i Søndre Land, har det hittil vært helt tyst i Gjøvik og Vestre Toten rundt arbeidet med en eventuell sammenslåing av de tre kommunene.

- *Vi føler oss som totninger. En sammenslåing av de to Toten-kommunene ville vært både naturlig og fornuftig, sier Løken, vel vitende om at Østre Toten foreløpig ønsker å bestå som egen kommune. (...) Når Vestre Toten Senterparti går inn for å slå sammen de to Toten-kommunene, er det ut fra flere forhold. Ikke bare ligger kommunene nært hverandre geografisk, men de har også et språklig, kulturelt og historisk fellesskap.*

Her hevdes det altså at Totenkommunene har et geografisk, språklig, kulturelt og historisk fellesskap som gjør at disse innbyggerne føler en naturlig samhörighet med hverandre. En må videre anta at denne identiteten konstitueres ved at den ekskluderer individer og grupper som ikke kan kalle seg totninger. Alle kriteriene som Anderson satte opp for nasjonale identiteter ser altså ut til å være i virksomhet når lokale identiteter blir gjort gjeldende. Sånn sett kan en si at lokale identiteter er den konkrete, territorielt funderte manifestasjonen av nasjonal identitet.

9. "Det blir nye tider, mye av det gamle blir borte".¹⁰ Om tid og sted i senmoderniteten.

Nå i begynnelsen av det 21. århundrede mener de fleste samfunnsvitere at vi er på vei mot en ny slags sosial orden. For eksempel skriver Espen Hammer i essayet "Individualisering og trygghet i det senmoderne samfunn":

Både Beck og Bauman fokuserer spesielt på kontrasten mellom det såkalt klassisk moderne og det "andre" (Beck) eller "flytende" (Bauman) moderne. Det klassisk moderne er i korthet industri-samfunnet... (som) ...kjennetegnes gjennom sitt fokus på produksjon, relativt store grad av langtidstabilitet når det gjelder familie- og yrkesforhold... (2006:35).

Hammer tidfester overgangen til det senmoderne til slutten av forrige århundre: "En hel rekke utviklingstendenser har i løpet av de siste to-tre tiårene løftet de fleste vestlige samfunn ut av dette klassisk moderne..." (2006:36).

Beck hevder at denne utviklingen skyldes at:

...the first modernity have now been undermined by five interlinked processes: globalization, individualization, gender revolution, underemployment and global risks... (Beck, 1999, 2/3 sitert i Macionis & Plummer 2002:659).

Så hva mener man kjennetegner denne nye moderniteten? Macionis & Plummer peker på følgende forhold: For det første at moderniteten har brutt sammen. Ideen fra opplysningstiden om at den instrumentelle fornuft ville bringe menneskeheten fremover i en stadig mer rasjonell verden hvor materiell velstand og individets frihet var mål for fremskrittet, smuldrer opp. Troen på vitenskapen er forsvunnet, i stedet får vitenskapen ansvaret for mange av de påtrengende problemene verden står overfor som atomtrusselen og forurensingsproblemene. For det tredje intensiveres

¹⁰ Bjørn

kulturdebattene. Eksempelvis søker et multikulturelt perspektiv "...to empower minorities long pushed to the margins of social life..." (2002:663). Til slutt pekes det på at sosiale institusjoner er under endring som følge av endringer i produksjons-forholdene.

Industrialisation brought sweeping transformation to social institutions; the rise of a post-industrial society is remaking society once again. (...) ... just as the Industrial Revolution placed material things at the center of productive life, now the Information Revolution has elevated the importance of ideas (2002:663).

Dette er altså en tid som i følge Beck kjennetegnes av avindustrialisering, økonomiens, politikken og kulturens globalisering, - og med det nasjonalstatens minskende betydning, menns og kvinners stadig mer langtrekkende individualisering som gjør familiedannelser vanskeligere, arbeidets minskende betydning og opplevelsenes stadig mer sentrale rolle (Liedman, 1997:526).

Mustad Fabrikkers historie er typisk for mange av bedriftene i Gjøvik. Fabrikken ble etablert på tidspunktet for den industrielle revolusjons begynnelse i Norge og kan således stå som eksempel på utviklingen av moderniteten. I dag er imidlertid mesteparten av produksjonen avviklet og fabrikkområdet er under ombygging til næringspark. Bl.a. skal Telenor inn i store deler av lokalene. Bjørn forteller:

Gjøvik har vært traust industriby i mange, mange år. Vi har levd av industrien og så begynner industrien å bli borte. Det blir nye tider, mye av det gamle blir borte, Mustad, Toten industrier, Hunton, alle disse bedriftene, - Raufoss, som har betydd enormt for innlandet, begynner å smuldre opp. Og med det, blir identiteten til folk... den er i ferd med å forsvinne. Nå er det ny teknologi, - det er ingen eldre folk som kjenner seg igjen i det. Nå er det datafirmaer som skal inn i lokalene her på Mustad, og sitte i telefonen...

Mustad har altså hatt en utvikling de siste årene som er typisk for industri-bedrifter i senmoderniteten. Denne bedriften er innvevet i teaterprosjektet ved å være behandlet i manuset og ved å være stedet hvor en god del av prøvene foregikk.

Den nest siste scenen i manuset handler om Hans Sikkelstad og Ole Hund som oppsøker Caspar Kauffeldt for å be om råd angående planer om å starte opp "Brusveen Spiger- og Staaltraadfabrik", - det som senere skulle bli Mustad Fabrikker. Bedriften skal ligge på området ned til elven fra Brusveen:

Hans Sikkelstad: Om 150 år har vi kanskje fabrikkbygninger på hele den store sletten overfor vannfallet i Hunnselven.

Ole Hund: Dessuten gir strømføringen i elven den kraft vi trenger.

Etter å ha snakket om viktigheten av å lære opp lokal arbeidskraft og bygge egne maskiner, konkluderer Caspar:

Caspar: Dere må tenke stort. Hvis dere skal overleve, må dere holde på bedriftens hemmeligheter og tenke stort. Om 150 år er kanskje fabrikkens verdens største innen et område?

Hans Sikkelstad: Verdens største i sitt slag fra avkroken i Vardal? Ha, ha. Ja, du kan drømme, du Kauffeldt.

Men det var jo nettopp det som skjedde. I 1877 startet produksjonen av fiskekroker, et produkt som gjorde Mustad verdensledende på kroker. I årene mellom 1890 og 1930 ekspanderte bedriften og etablerte fabrikker i en rekke land i Europa (www.mustad-autoline.com).

Som nevnt holdes prøvene på Mustad de første månedene av 2006. Dette er et enormt fabrikkområde hvor svære mursteinsbygninger ligger spredt utover. I og med at bedriften innskrenker er det utallige ledige kvadratmetre inne i anlegget. Området er omkranset av et høyt gjerde og det er to store og solide porter inn. I innkjørselen fra hovedveien står en ca. to meter høy fiskekrok i stål plassert på en stor stein. Det første som møter en er en vaktbu/resepsjonsbu merket Mustad næringspark.

På prøvekveldene møter vi opp på parkeringsplassen litt før klokken 18.00. Det er mørkt og kaldt. Snøen ligger hvit over det hele. Fabrikkområdet er øde, nærmest spøkelsesaktig. Folk begynner å samles på parkeringsplassen. Når alle er kommet, toger vi inn på industriområdet anført av den som har nøkkel

til porten. Det er et lite stykke å kjøre før vi kommer til den bygningen hvor prøvene skal holdes. Området bærer i sannhet preg av å være en byggeplass. Utenfor den bygningen vi skal inn i, står en fire, fem containere for byggeavfall ved siden av noen hauger med istykkerslått murstein, og gjennom vinduene kan jeg se menn som jobber. Gulvene er rå betonggulv, dekket av byggestøv. Lokalene er såpass ribbet at rør og ledninger er blottlagte. Vi går gjennom flere tomme fabrikkhaller før vi kommer til prøvelokalet. Hvorvidt dette har vært produksjonslokale eller servicefasilitet som kantine eller lignende er vanskelig å si. Men det er i hvert fall vesentlig mindre enn hallene, ca. 100 m². Veggene er skittengule, taket hvitt. Rommet er avdelt med en rekke garderobeskap av den høye og grønne sorten, slik at en tredjedel utgjør kostymeavdeling og to tredjedeler utgjør prøvesal.

Ettersom byggearbeidet skrider frem utover vinteren, må vi stadig ta nye ruter fra parkeringsplassen opp til prøvelokalet. En dag må vi ta en heis hvor det henger et håndskrevet oppslag om at heisen tas på eget ansvar, at en er nødt til å ha med seg mobiltelefon inn i heisen samt nummeret en skal ringe dersom den stanser. Oppslaget er blitt fylt ut av en kommentar: "Call'a friend." En talende kommentar, - nå er det jo Telenor som skal inn i bygget.

En ting er å påvise at utviklingen av Mustad Fabrikker sammenfaller med utviklingen av moderniteten. Noe ganske annet er å få tak i data som kan fortelle noe om den klassiske modernitetens avvikling. Riktignok fremstår selve fabrikkområdet som et talende bilde på senmodernitetens livsopplevelse der den skyver mennesket ut i omstillinger det ikke helt vet om det vil ha og som uansett oppleves som kaotisk mens de forgår. Men det er ikke mer enn det; et bilde. På dette tidspunktet i feltarbeidet var jeg overbevist om at prosesser på globalt nivå var sentrale for forståelsen av de historiske spillene. I et forsøk på å lete etter spor som kunne forene aktør og strukturnivå, bestemte jeg meg for å lage, - om ikke livshistorieintervjuer, så i hvert fall utvidede portretter av en del av deltagerne. Jeg laget en intervjuomal hvor jeg spurte etter personlige opplysninger av typen utdanning og jobb,

andre interesser, hvilket forhold vedkommende hadde til Gjøvik som by og om det var spesielle steder i Gjøvik vedkommende var opptatt av. En annen del av samtalen dreide seg om teater. Her spurte jeg hvor lenge vedkommende hadde holdt på med amatørteater, om en mente det var forskjell mellom "vanlig" teater og historiske spill, og til slutt hvorvidt vedkommende mente at denne forestillingen kom til å ha noen vesentlig betydning for andre enn oss som var involvert i produksjonen. I den tredje bolken av samtalen forsøkte jeg å få svar på hva vedkommende tenkte om tiden vi lever i. I et forsøk på å unngå at spørsmålene skulle bli ledende, la jeg vekt på å skape en dialog heller enn et formelt intervju.

Frøystad (2003) peker på at noe av motforestillingene mot antropologi i eget samfunn har gått ut på at en ikke klarer å følge informantene i andre kontekster enn den som angår det aktuelle forskningstemaet. Smedal (2001) er også opptatt av at antropologiens styrke ligger i evnen til å rekontekstualisere, altså følge informantene tett og over lang tid. I mitt feltarbeid var det ikke gjennomførbart å følge informantene i hjemmesituasjoner, på jobb eller skole osv. Intervjuene er et forsøk på likevel å generere data om andre forhold i informantenes liv.

Alle samtalene ble tatt opp på diktafon. Jeg var opptatt av at jeg skulle referere informantene korrekt. Men da jeg satt og skrev ut opptakene, opplevde jeg at det å kunne gjengi ordrett også gir en verdifull nærhet til informanten.

Mustad Fabrikker er naturligvis også vevet inn i mine informanters liv. Bibbi er en av dem som har et livslangt forhold til fabrikken.

Bibbi: Mustad! Jeg har jobbet på Mustad. Nei, det er jo en skam. Det var jo før jeg gikk barnepleien, det. Også a' mor, også søstera mi jobbet på Mustad. Og da skulle jeg begynne der og.

Eva: Hva slags arbeid var det de hadde der?

Bibbi: *Nei, der satt vi å virre kroker, hette det. Fiskekroker, så hadde vi tråd omkring. Nei, det var ikke moro. Og jeg klarte ikke akkorden eller noe som helst jeg så, så jeg fikk beskjed om at hvis du ikke klarer akkorden så må du slutte for du kan ikke sitte på (uhørlig). Nei, det er bra det, sa jeg, for her vil jeg ikke være. Jeg tror jeg var kanskje et år, jeg.*

Eva: *Det høres ut for meg som om Mustad var en bedrift der hele familier jobbet? Kanskje i flere generasjoner?*

Bibbi: *Det gjorde de. Det gjorde de. Og så liksom søstera mi, hun som har tatt over barndomshjemmet, hun også, hun jobbet der til hun gikk av med pensjon, hun er jo 86 år nå. Men hun har jobbet der. Og far jobbet på Toten Cellulose.*

Eva: *Så ved å se på Mustads historie, så kan en nesten følge hele Gjøviks historie?*

Bibbi: *Ja, det kan du faktisk. Og jeg skal si deg det, at den som jobbet på Mustad, det var litt stort, det. For jeg tror de tjente litt bedre enn for eksempel de på Toten Cellulose og sånne ting. Så det å jobbe på Mustad var fint, og de som jobbet der, handlet på Samvirkelaget. Men vi handlet i en sånn annen butikk. (...) De som begynte å handle der (samvirkelaget) var fordi det var litt finere, det var større utvalg og ja, ja, ja, det var litt finere, skjønnere du. Og det var litt finere å jobbe på Mustad enn det var å jobbe i Toten Cellulose. Ja, det følte jeg. Og det tror jeg stemmer og.*

Eva: *Og da snakker vi 50-60-tall?*

Bibbi: *Jo...Nei, ikke så sent som 60. 40–50 åra, ikke noe senere.*

Enkelte av de yngre føler også en tilknytning til Gjøvik som industriby:

Rasmus: *Gjøvik er jo en industriby, først og fremst. Det er jo det Gjøvik er. Så når folk prøver å fronte Gjøvik som en stor kulturby, så er det flott, det, men du ler litt av det, for det er jo ikke egentlig det Gjøvik er. Gjøvik er jo en industriby. Og det er jo... det er jo... synes jeg, da, lage et kultur... som også ivaretar industribyens historie. Noe som jeg da også synes "Caspar" gjør, i og med at det er... viser den tidlige begynnelsen på Gjøvik som by, som da er glassverket og industri. Samme som Mustad og Hunton, de er jo store på Gjøvik.*

Og det er denne industrien som altså er under avvikling.

I *Modernity and Self-Identity* (2005) peker Anthony Giddens på tre kjennetegn som han mener definerer senmoderniteten. Disse er:

- 1) Separasjonen av tid og sted. Muliggjøringen av artikulering av sosiale relasjoner over store tid/rom-avstander, opp til og inkludert globale systemer.
- 2) Løsrivende mekanismer (disembedding mechanisms). Består av symbolske tegn og ekspertsystemer som til sammen utgjør abstrakte systemer. Løsrivende mekanismer skiller sosial interaksjon fra stedets partikularitet.
- 3) Institusjonell refleksivitet. Regelmessig bruk av kunnskap om sosiale forhold som konstituerende element i dens organisasjon og endring.

I dette avsnittet vil jeg se særlig på det første av disse kjennetegnene, nemlig tidens løsrivelse fra stedet. "...the concept of globalisation is best understood as expressing fundamental aspects of time-space distancing" (2005:21).

Giddens tar utgangspunkt i at tid og rom var koplet sammen i førmoderne samfunn og at det som knyttet kategoriene sammen var sosial praksis. Denne praksisen var nødvendigvis situert. Enhver førmoderne sosial praksis knyttet ikke bare "når" sammen med "hvor", men knyttet også tid/rom ("når"/"hvor") til substansen i den sosiale praksisen i seg selv. Grovt sett kan en si at "når", "hvor" og "hva" konstituerte hverandre. Og det er modernitetens teknologier som river denne sammenhengen fra hverandre. Oppfinnelser som det mekaniske uret og ikke minst boktrykkerkunsten gjør det mulig å koordinere mennesker over langt større avstander enn før, - man trenger ikke lenger å befinne seg territorielt i nærheten av hverandre for å kommunisere. Giddens referer til forfatterne Innis og McLuhan som legger vekt på sammenhengen mellom dominerende typer media og tid-rom-transformasjonene. I hvilken grad et medium avstedkommer endringer i tid/rom-relasjonene, avhenger ikke av innholdet, eller beskjednen/meldingen det bærer, men på dets form og reproduksjon-egenskaper (2005:24). Trykksaker kan stå som eksempel på dette. De krysser rom like lett som tid. Og det er deres form, - ikke deres innhold, som bevirker at tid/rom-begrensningene

overskrides. De tidlige avisene spilte en avgjørende rolle i fullføringen av separasjonen mellom tid og sted, men denne prosessen ble global først med integrasjonen av de trykte og elektroniske mediene.

Men selv om vi nå har en global informasjonsflyt, er det ikke dermed sagt at informasjonen tolkes likt på ulike steder på kloden. Hylland Eriksen minner om at globalisering av kultur ikke nødvendigvis betyr at:

...vi blir like alle sammen, men at vi blir forskjellige på andre måter enn tidligere. (...) De siste tiårene har det foregått en intensivt flyt av mennesker, varer, ideer, informasjon og bilder i global skala. Siden jetflyet kom, og siden satelittTV ble vanlig, er de begrensningene som rom og tid representerte i kulturell forstand, betydelig redusert. Moderne kommunikasjonsteknologi er (...) i ferd med å løsrive visse kulturelle fenomener fra rommet (2001:406).

Giddens legger imidlertid vekt på at separasjonen av tid fra sted ikke betyr at tid og rom mister betydning for hvordan vi organiserer oss. Tvert imot: Det utgjør selve fundamentet for deres rekombinasjon på måter som koordinerer sosiale aktiviteter uten noen nødvendig referanse til stedets partikularitet. Moderne sosial organisasjon forutsetter presis koordinasjon av mange handlinger utført av aktører som er fysisk atskilt fra hverandre, "nå-et" for disse handlingene er direkte forbundet med "hvor-et", men ikke, som i førmoderne epoker, via stedets mediering (2005:17). Senmoderniteten medfører altså at det sosiale rommet på mange måter blir omdannet fra å være territorielt mediert til å bli elektronisk mediert.

Fra slutten av januar og noen uker fremover involveres store deler av verden i en tilsynelatende uforsonlig konflikt etter at Jyllandsposten hadde trykket karikaturtegninger av profeten Muhammed høsten 2005.

I Oppland Arbeiderblad står følgende å lese tirsdag 31. januar 2006:

Krever norsk unnskyldning

OSLO (ANB): Et hjemmelaget, norsk flagg med fotavtrykk ble mandag tent på i protest utenfor EU-hovedkvarteret i Gaza. Rasende muslimer krever en unnskyldning fra Norge for støtende Muhammed-tegninger.

(...) Opprørte muslimer krever at Muhammed-tegningene som først ble trykket i den danske avisen Jyllandsposten, og deretter i den norske, kristen-konservative avisen Magazinet, blir unnskyldt av norske og danske myndigheter. (...) Særlig har reaksjonene mot dansker vært sterk; i Saudi-Arabia ble to lokale butikkmedarbeidere banket opp fordi de jobber for den danske matvaregiganten Arla. I Basra i Irak ble en dansk-irakisk militærpatrulje rammet av et bombeangrep. I hele Midtøsten er det boikott mot danske varer. Jyllands-Postens nettside ligger nede etter det tredje hackerangrepet på en uke.

Litt over en uke senere antyder en artikkel i Aftenposten at det kan ha vært ytterliggående danske muslimer som stod bak den internasjonale protesten mot karikaturtegningene. Det hevdes at danske imamer hadde byttet ut enkelte av de Muhammedkarikaturene som opprinnelig var blitt trykket, med andre og sannsynligvis enda mer provoserende bilder. De skal bl.a. ha distribuert et bilde av en mann med grisetryne, visstnok en fransk bilmekaniker som deltok på en lokal grisefest.

Krisen forverres utover i februar. Norske militære styrker i Afghanistan blir angrepet, i Beirut blir Danmarks generalkonsulat satt fyr på, og:

I Danmark luktet det ssvovel av Fredagsbønnen, da imamen Abu Laban kalte sin mer moderate muslimske landsmann Nasser Khader og hans tilhengere for "rotter" (Kristoffersen, Oppland Arbeiderblad 14.02.2006).

Denne historien om Muhammedkarikaturene viser at en begivenhet som i utgangspunktet er stedsbundet, i dette tilfellet til Jylland, kan få konsekvenser for folk over store deler av kloden i løpet av ganske kort tid. I utgangspunktet har vi avisen, Jyllandsposten. Forutsetningen for dette mediet er allmenn alfabetisme og systemer for massedistribusjon. Hadde elektroniske medier ikke vært inne i bildet i denne saken, er det sannsynlig at historien hadde

sluttet der, med at karikaturene ble sett av et lite antall dansker. Men siden bildene ble tilgjengelige på nettet ikke lenge etter at papirutgaven var trykket, var informasjonsflommen blitt global. I løpet av svært kort tid (etter at danske imamer hadde varskudd sine trosfeller i Midtøsten) var hele arsenalet av kommunikasjonskanaler tatt i bruk: Telefon, mobiltelefon med og uten MMS, e-post og internett, radio og fjernsyn. Og bilder, tekst, kommentarer og anklager fløy over enorme avstander. Handlinger utført på gatene i byer langt unna, var plutselig blitt påtrengende relevante for hver og en av oss her i Skandinavia. Og omvendt: Hvordan våre myndigheter håndterte krisen ble fulgt med argusøyne i helt andre deler av verden.

Ved siden av å være et direkte resultat av digital kommunikasjon, var konsekvensene av migrasjon et fremtredende trekk ved konfliktens forløp. Imamer med bakgrunn fra Midtøsten bosatt i Danmark, norske soldater utstasjonert i Afghanistan, vestlige forretningsfolk og NGO-ansatte i Libanon, - alle var vi involvert i samme prosess.

Som sagt, denne krisen var på alle måter global, både på den måten at den involverte mennesker spredt utover enorme avstander, men også på den måten at informasjonen ble tolket lokalt og at reaksjonene fikk sine helt partikulære utforminger.

Krisen kan forstås som et sosialt drama på globalt nivå. Den første fasen besto i at karikaturtegningene ble trykket, hvilket utgjorde et brudd med "vanlige regelbundne sosiale relasjoner, gjort offentlig synlige". For selv om vi i vesten ikke har noe religiøst begrunnet billedforbud, var utgangspunktet for trykkingen at redaktøren ville sette fokus på spenningsforholdet mellom billedforbudet i Islam og det vestlige idealet om ytringsfrihet. At bruddet var offentlig medførte at vi ble tvunget til å ta stilling i konflikten. Som nevnt i kapittel 3 kan krisen i denne fasen avstedkomme fysisk vold, hvilket var et fremtredende trekk ved konflikten. Den var dessuten preget av ikke-rasjonelle overveielser på begge sider. Det var særlig religiøse følelser som ble

fremhevet som viktige argumenter i striden. Dette globale sosiale dramaets tredje fase, hvor fellesskapet søker å beskrive og bearbeide den krisen en eller flere av dets medlemmer har forårsaket, fikk flere former, fra uformell megling til offentlig unnskyldning.

Når jeg har valgt å trekke karikaturstriden inn i denne oppgaven er det på grunn av en vits som blir servert i kaffepausen under en av prøvene i denne tiden. Det er Vilde som kommer med den:

”Vet dere hva som er det siste innen ekstremспорт? 17.mai-tog i Afghanistan.”

En uke senere observerer jeg følgende på toget mellom Oslo og Gjøvik:

Etter en stund kommer det på to damer, relativt pent kledd, - jeg går ut fra at de kommer fra jobb. Den ene er i 40-årene, den andre tidlig i 30-årene. De setter seg og finner frem mobiltelefonene sine. Jeg hører naturligvis ikke alt de sier, men det virker som om de utveksler mobilvitser. Den eldre finner frem meldinger på mobilen sin som hun videresender til den yngre. Ved siden av vitser i skrevet form, er det snakk om bilder. Jeg antar at de fyller opp hverandres mobiler med morsomme ting som så kan sendes videre til venner og bekjente. Og snart overhører jeg vitsen fra forrige uke: Det nyeste innen ekstremспорт er 17.mai-tog i Afghanistan.

Turner legger vekt på at det sosiale dramaets tredje fase er det mest refleksive. Og det slår meg at denne vitsingen må være en måte å reflektere over situasjonen på.

Vitsen setter sammen tre konsepter: Ekstremспорт, 17. mai og Afghanistan. Og det er det at disse i utgangspunktet ikke har noen som helst sammenheng med hverandre, som vekker latteren hos tilhøreren. Man blir rett og slett overrumplet av først èn, så enda en opplysning som ikke passer med den foregående. 17. mai er ikke noen ekstremспорт og Afghanistan har ikke noe med den norske nasjonaldagen å gjøre. Samtidig viser de tre konseptene til

viktige aspekter ved den internasjonale krisen vi står midt oppi: At forholdet mellom Skandinavia og Midtøsten oppleves som ytterst faretruende. Det vitsen gjør er å ta visse avgrensede deler av virkeligheten og sette dem sammen på en ny og oppsiktsvekkende måte. Gjennom denne operasjonen beholder delene noe av sin opprinnelige mening, men tillegges også ny mening gjennom den nye sammenstillingen.

Spørsmålet er om ikke denne vitsen kan stå som eksempel på hvordan det sosiale dramaet mer eller mindre spontant blir undergitt refleksiv behandling i det offentlige rom. Jeg har tidligere sagt at "Caspar" er en minneforestilling over et tidligere sosialt drama samtidig som den er et rom for refleksiv behandling av det dramaet vi står midt oppe i for øyeblikket. I løpet av karikaturstriden ble disse prosessene lettere å få øye på fordi dette dramaet utspilte seg over en kortere periode enn overgangen til moderniteten og senmoderniteten hhv.

Eksempelet setter dessuten fokus på hvordan globale prosesser gjennom-syrer dagens samfunn og på en vesentlig attributt ved globaliteten, nemlig opphevelsen av sammenhengen mellom sted og tid.

Arjun Appadurai argumenterer i *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization* (1996) for å refortolke etnografiske beskrivelser ut fra et perspektiv på overgangsritualer som sosiale teknikker for å skape lokaliserte subjekter:

Ceremonies (...) are ways to embody locality as well as to locate bodies in socially and spatially defined communities. (...) Such rites are not simply mechanical techniques for social aggregation but social techniques for the productions of "natives"... (1996:179).

Han definerer lokalitet som en følelsesmessig struktur, en egenskap ved sosialt liv og et situert fellesskaps ideologi. Det er produksjonen av denne lokaliteten som han mener er truet i en verden preget av deterritorialisering, diasporaer og transnasjonalitet. Han nevner ulike globale prosesser som alle undergraver produksjonen av lokaliserte subjekter: Nasjonalstatenes

nivellering av lokale forskjeller, tvungen og frivillig migrasjon, og utbredelsen av elektroniske massemedier.

Appadurais ærend er blant annet å peke på utfordringene som globaliseringen medfører med hensyn til kulturell reproduksjon idet det tidligere sammenfallet mellom et territorielt definert naboskap og et kulturelt fellesskap mellom lokaliserte subjekter, er blitt opphevet gjennom migrasjon og erstattet av virtuelle fellesskap:

...locality is always emergent from the practices of local subjects in specific neighborhoods. The possibilities for its realization as a structure of feeling are thus as variable and incomplete as the relations among the neighborhoods that constitute its practical instances. The many displaced, deterritorialized, and transient populations that constitute today's ethnoscares are engaged in the production of locality, as a structure of feeling, often in the face of erosion, dispersal and implosion of neighborhoods as coherent social formations (1996:199).

10. ”...å bringe teatret tilbake til, eller gjøre det til, en del av livspraksis...”¹¹ Premiere og møte med publikum.

Så er tiden omsider inne. Gjøvik Gård forvandles fra traust kulturminne til teaterscene, er i ferd med å innta hoverollen i sitt eget drama. Tunet har kledd seg om fra plen og park til orchestra og scene. Selve hovedhuset, den vakre bindingsverksbygningen i hvit empire utgjør scenens fond, mens sidescenene avgrenses av ”Drengestua” på den ene siden og ”Apotekergården” på den andre. I hele dag har vi kikket bekymret opp mot himmelen og bedt om at det må slutte å regne. Enn så lenge ser det ikke ut til at vi blir bønnhørt.

Under et av de store, gamle trærne er det bygget en liten plattning med hvitt stakittgjerde rundt, det ligner et slags lysthus uten tak. Det er her den aldrende Ingeborg Kauffeldt og hennes sønn, Wexel, skal sitte og ha sin passiar om livet slik det fortonte seg for nesten 200 år siden. Bordet er dekket med glass og karaffel, - to empirestoler står inntil. Utover plassen, mellom hovedinngangen og publikums første rad, står ytterligere tre bord med stoler rundt. Bordene er pyntet med røde pelargonia i hvite pottes. På hver side av hovedinngangen er det plassert en krakk hvor det står krukker i blått glass. Dette er potpurrikrukker i den berømte fargen og formen fra Gjøvigs Glasværk, blåst på dagens verk, - det som Bjørn startet opp på begynnelsen av 1990-tallet. Om disse krukkenes forgjengere skriver Jan Håvar Korshavn: ”Potpurrikrukker er da også det mest karakteristiske og flotte som ble laget på Gjøvigs Glasværk” (1994:126).

I hagen bak hovedhuset, der forne tiders verkseiere, husfruer, rikmannsbarn og gjester prominerte i dannet passiar, går en av skuespillerne frem og tilbake, - frem og tilbake. I snittet ligner kostymet hans på hin henfarne

¹¹ Barbro Rønning i tidsskriftet ”Spillerom” (1992:90).

herrers, men koloritten ville neppe blitt ansett som passende på de tider denne historien foregår. Frakken er i griserosa plysj, vesten ligner mest en pyntepute fra et overdådig budoar og i halsen gynger et kritthvitt kalvekryss. Dette er lensmann Lysgaards fremtoning, og skuespilleren travrer frem og tilbake, frem og tilbake. Den ene hånden har et fast grep om manuskriptet, den andre er snart strukket frem som til en hilsen, snart kastet ut i en oval runddans som for å vinke verden videre, snart strekkes pekefingeren mot himmelen, og snart finner hånden hvile rundt haken.

Selv om han er i dyp konsentrasjon om sitt eget, hører han nok alt småsnakket mellom de andre skuespillerne her bak. Og han hører sikkert også musikerne som slår små prøvetriller på fløyten eller drar belgen noen seige drag som for å sjekke at det er lyd i spillet. Over høyttaleren som er satt opp her bak for at folk skal kunne følge med i hva som skjer på scenen, høres lyden av sleder som kjører ned trappen. Det er lydmannen som prøvekjører kontentumet. Men under og gjennom alt det velkjente surret, er det en ny lyd i kveld. Det er publikum som er på vei.

Dersom en passer på å holde et par meters avstand fra vinduene, kan en oppholde seg inne på kjøkkenet i hovedbygningen uten å bli sett. Herfra har en panoramautsikt til publikum. På sett og vis er det et omvendt teater herfra, - de agerende betrakter tilskuerne. Den store forskjellen mellom disse to teatrene er at skuespillerne vet når de blir sett av publikum, mens publikum altså ikke aner at all deres gjøren og laden blir registrert av ensemblet. Nå fylles benkeradene. Den enkelte gjør seg klar til det som kan bli en fuktig affære i bokstavelig forstand. En dame henter en sort søplesekk opp av vesken, stikker føttene i nedi før hun trekker den videre oppover legger og lår. Folk hyller seg selv og klappstolene de sitter på inn i grønne regncaper og snart er det fullt av små, grønne telt bortetter benkeradene. Øverst i teltene kikker runde ansikter ut gjennom gluggen.

Det som skiller teater fra andre kunstarter og gjør det viktig, er at det er forgjengelig, det oppstår og forsvinner i øyeblikket. Er teatret ikke godt her og nå, blir det aldri godt teater, teater kan vanskelig bli godt "i seg selv". Teater er bare godt i forhold til noe: Nærlig i forhold til det publikum det vises for og det samfunn det eksisterer i (Rønning, www.spelhandboka.no).

Så, - hvem er dette publikumet?

De begynte å ankomme allerede litt over klokka 17.00. De aller fleste er godt forberedt, de har med seg sitteunderlag og ulltepper, er kledd i regntøy, på hodene har de sydvester, luer og caps. Det er bikkjekaldt. Selv har jeg stillongs, olabukser og regnbukse, vintersko, trøye, høyhalset genser, den tykkeste ullgenseren min og regnjakke. Før en kan sette seg, må en vippe stolen slik at vannet renner av. Jeg er inne på kjøkkenet og henter en klut og hjelper folk å tørke av setene. Alle tar regnet med godt humør: Vi bor i Norge, slikt som dette må en regne med. Noen sitter, andre står. En prater med de en kom sammen med og eventuelle kjente som en treffer på.

Jeg forsøker å komme i snakk med enkelte, - forteller hva jeg driver med og spør hva som har fått vedkommende til å møte opp. En godt voksen dame sier at:

Jeg synes det hørt veldig spennende ut, jeg har jo hørt om Gjøvik Glassverk før da. Korshavn (han med glassverkshistorien) har hatt en forelesning for en del av oss og jeg er nysgjerrig etter å høre litt mer. Så er det spennende med Gjøvik Gård og hele rammen rundt, - det synes jeg er kjempefint. Det er ikke bare det at Heide Steen er med, jeg synes det er like artig med amatører jeg, - fra distriktet.

Andre sier:

At det er levende teater. Og at det er ute i sånne flotte omgivelser. Og så kjenner jeg en som er med.

Det er det at det er historisk, og at det er utespel, og at det er med så mange amatører.

Det er ganske spesielt at det er med så mange folk og dyr og... Det blir en helt annen stemning enn om det hadde vært inne på Gjøvik Kino, liksom.

Selv om mitt materiale er begrenset hva angår publikums motiver for å oppsøke forestillingen, samsvarer det helt med en undersøkelse som ble gjort på Telemark Distriktshøgskole i 1992, hvor Brit Lill R. Gunnerud, Signar Kristoffersen og Øyvind Bendt Aas gjorde en omfattende spørreundersøkelse blant publikum på Mostraspelet. Deres undersøkelse viste at et overveldende flertall (88,4%) kom for å se hva de lokale amatørerne hadde fått til. Til tross for sin kjendisstatus ble de innleide profesjonelle skuespillerne ikke oppfattet som trekkplaster, tvert imot var flere blant publikum skeptisk til dem (1992:88). Forfatterne tolker dette som en indikasjon på at spillet føles som et kollektivt anliggende for lokalsamfunnet: "I spelsammenheng søker en ikke det briljante, men det som oppfattes som fundamentalt og opprinnelig" (1992:102). Dessuten legges det vekt på spillenes sosiale funksjon både som et felles prosjekt for familier, lag, skoler og bedrifter og som anledning til å treffe kjente. Sånn sett pekes det på at spillene har en slags markedsfunksjon (1992:123).

I det hele tatt viser undersøkelsen at det ikke er interesse for de skjønne kunster som er den primære beveggrunnen for å oppsøke de historiske spillene. Eksempelvis valgte 77,3 prosent av tilskuerne historieinteresse, ikke teaterinteresse som besøksgrunn. I undersøkelsen antas det at publikum tror de skal finne "korrekt historisk viten" når de oppsøker spillene. "I så måte ivaretar det historiske spelet en viktig funksjon i den etter hvert utdøende folkelige fortellertradisjon" (1992:104/105).

Forfatterne siterer Barbro Rønning som skriver i tidsskriftet "Spillerom":

Dette kan oppfattes som forsøk på å bringe teatret tilbake til, eller gjøre det til, en del av livspraksis. Derfor står kravet om forankring sentralt, og dette må komme til uttrykk på alle nivåer i teatrets arbeid – det sosiologiske, det estetiske og det ideologiske... - samspillet mellom amatører og profesjonelle... bruk av dialekt og andre tradisjonelle motkulturelle verdier (1992:90).

Klokken nærmer seg 18.00 og forestillingen skal begynne. Det er et opphold mellom regnbygene. Inne på kjøkkenet sitter en tørt, - enn så lenge. Men uroen stiger likevel: Husker jeg replikkene mine? Tenk om jeg snubler og detter i søla? Hva om hestene ikke kommer når de skal?

Så er tiden inne... Det er premiere.

Tidligere i oppgaven har blant annet Victor Turner og Anthony Giddens stått sentralt. Faghistorisk kan disse plasseres under henholdsvis symbolsk antropologi og praksisteori. Det er viktig å presisere at merkelapper som dette er et hjelpemiddel for å få oversikt, de er ikke ment å dekke alle aspekter ved forfatternes teoretiske posisjon, ei heller deres utvikling av perspektiver gjennom karrieren. Det er også viktig å minne om at ulike teoretiske posisjoner ikke nødvendigvis er gjensidig utelukkende, men at de er mer eller mindre egnet til å beskrive ulike deler av vår komplekse sosiale virkelighet. I følge Henrietta L. Moore er det heller ikke lenger mulig å snakke om koherente teoretiske tilnærminger, - perspektiver som er klart avgrenset fra andre: "Theories are themselves more composite, more partial and more eclectic" (2005:5).

I det følgende skal jeg innta et fenomenologisk perspektiv for å si noe om kulturell produksjon av sted. I slutten av forrige kapittel pekte jeg på Appadurais påstand om at globaliseringen truer kulturell reproduksjon av lokaliserte subjekter. I det følgende vil jeg vise at de historiske spillene kan ses som uttrykk for det stikk motsatte, nemlig at globaliseringen fører til et lokalt behov for å skape territorielt funderte fellesskap. I og med at Appadurai legger an et fenomenologisk perspektiv, er det naturlig at jeg argumenterer innenfor denne teoretiske retningen.

I view locality as primarily relational and contextual rather than as scalar or spatial. I see it as a complex phenomenological quality... (Appadurai, 1996:178).

Christopher Tilley gir følgende beskrivelse av et fenomenologisk perspektiv i *A Phenomenology of Landscape, Places, Paths and Monuments* (1994): Dette perspektivet legger vekt på å forstå og beskrive verden slik den blir erfart av et subjekt. Det handler om relasjonen mellom Væren og Væren-i-Verden. Væren-i-Verden innebærer en objektiviseringsprosess hvor mennesket objektiviserer verden ved å sette seg selv utenfor den. Dermed oppstår det et gap mellom Væren og Verden som mennesket må bygge bro over. Å være menneske er både å skape distanse, og å overvinne den (1994:12). Det er altså verden slik den oppleves subjektivt vi kan si noe om, ikke hvordan verden kan tenkes å eksistere uavhengig av vår oppfatning om den.

Tilley bygger på Merleau-Ponty når han beskriver hvordan verden sanses og dermed også tenkes. Det er kroppen som er utgangspunktet for å oppfatte verden:

...the system of experience is not arrayed before me as if I were God, it is lived by me from a certain point of view; I am not the spectator, I am involved, and it is my involvement in a point of view which makes possible the finiteness of my perception and its opening out upon the complete world as a horizon of every perception (Merleau-Ponty 1962, sitert i Tilley 1994:12).

I dette perspektivet er det altså kroppens tilstedeværelse i tid og rom som medierer mellom verden og subjektet. Og dette må nødvendigvis være en kropp som er levd, en kropp som både sanser og tenker, en kropp som bærer med seg årene som gikk forut og som har en holdning til årene som skal komme. Toril Moi siterer Simone de Beauvoir som beskriver kroppen som:

Kroppen er ikke en ting, men en situasjon. Den er vårt grep om verden og en skisse av våre prosjekter (Simon de Beauvoir, 1949, sitert i Moi 2002:91).

18. mai er det litt dagen derpå. Det har regnet hele dagen og det er enda kaldere enn i går. På plattingen hvor Ingeborg og Wexel skal sitte, er det satt opp en parasoll over bordet, i håp om at de skal holde seg tørre, - i hvert fall de første minuttene av forestillingen. En av første replikkene i manus er:

Ingeborg: Ja, det er slik en deilig dag.

Den blir naturligvis servert med en god porsjon ironisk distanse. Publikum tar entusiastisk imot invitasjonen om å kommunisere på to parallelle plan og belønner skuespilleren med varm latter.

Et stykke ut i scene 4 rekker Anders Hjulmaker en avis frem mot Caspar. Han tar imot, setter seg ved et bord, åpner avisen og begynner å lese:

Caspar: Ja, se her, endelig. Nå har man lagt merke til meg i hovedstaden. Nå har man forstått betydningen av mitt verk. Her er nevnt Gjøvik som en mulig kjøpstad "Hunselvens udløb i Gjøvikbugten i Vardal". Men hvilke andre steder er omtalt?

Replikken fortsetter med at han lister opp de andre forslagene. Under lesingen har Ingeborg den yngre kommet ut fra hovedhuset, skrådd over plassen og plassert en kopp kaffe på bordet foran Caspar. Han har registrert det og nikket til takk uten å ta pause fra høytlesingen av avisen.

Ved bordet til venstre sett fra salen, sitter fremdeles Ingeborg den eldre og Wexel. Nå stilner Caspar og disse overtar med en dialog som forteller at både Hamar og Lillehammer har fått kjøpstadsrettigheter, men at Gjøviks bystatus lar vente på seg. Så vender dialogen og tar til å handle om Wexel og Caspars "lausunger".

De to under parasollen tier, og tjenestejenta Kari titter frem fra hjørnet mot alleen. Hun blir stående og kremte inntil Caspar oppdager henne og spør hva som er i veien. Kari går frem mot ham, stanser og forteller at det er noen Caspar absolutt må snakke med. Caspar reiser seg og går mot henne. Da dukker Johanne frem fra hjørnet. Kari forsvinner og Caspar og Johanne blir stående på en diagonal mellom bordet med kaffekoppen og hjørnet av hovedhuset. Etter hvert kommer paret mer senter stage mens dialogen løper og forteller at Johanne er med barn. Når Caspar og Johanne er blitt etablert senter stage, ser vi en bevegelse i vinduet i annen etasje. Det er Ingeborg den yngre som ser ut på tunet og som selvfølgelig ser at hennes mann

omfavner den andre kvinnen. Hun står et øyeblikk før hun trekker ned rullegardinet.

For det første er det slik at skuespillerne beveger seg i dette rommet som om de var Anders Hjulmaker, Ingeborg og Caspar. Det er også slik vi som tilskuere oppfatter dem. Skuespillernes mentale fokus på rollen og det at de befinner seg innenfor lekens avgrensede rom, er naturligvis det sterkeste incitamentet for opplevelsen av "å være" den historiske personen. På den annen side er og forblir det Nils, Dorthe og Morten som beveger seg i landskapet. Det er Morten som sitter med en avis som han vet er utgammel, det er han som drikker kald kaffe og det er han som kan replikkene sine ut og inn. Det er Dorthe som går opp trappen til 2. etasje, får øye på sine skuespillerkolleger ute på tunet og trekker ned rullegardinen slik hun gjorde i går og slik hun skal gjøre på nøyaktig samme måte i morgen. Og det er Nils som kjenner regnet dryppe ned i halslinningen og sildre kaldt nedover ryggen.

For eksempel forteller Dorthe:

Det er en veldig spesiell stemning å være med på dette, at du vet at de folka har bodd i det huset her, de har gått inn og ut de dørene, gått opp og ned den trappa. Altså jeg merker det, i hvert fall sånn på premieren, så kjente jeg at jeg var helt sånn... åhhh... at jeg følte: det her har faktisk skjedd, det har faktisk skjedd her, liksom. Når jeg står bak gardinen... Jeg gråter ikke ordentlig, men jeg kjenner at jeg liksom får klumpen i halsen. Du vet jeg er så innmari alene der oppe, det er jo ingen andre der. Det er noe rart med å stå der da. Og så ser du liksom alle de som sitter og ser på og peker opp og der står jeg og... Og så den slasken der nede... Det er noe med den stemninga når jeg står der oppe alene, det er helt sånn... ohhh, får tårer i øya og... Jeg får en sånn klump inni meg at dette er ekkelt! Det skjer hver gang og. Det er veldig rart!

Men også publikum opplever en sterk identifikasjon med karakterene:

Mora mi var og så det for andre gang i går og hun er så imponert over NN, så hun ringte meg i går kveld, og hun begynte å spørre meg ut om ham, ja, sånn privat, liksom. Og jeg har jo ikke peiling! Hør her, mamma, jeg er ikke gift med ham på ordentlig, det vet du kanskje. Jeg er tross alt gift med en annen mann. Nei, hun har liksom levd seg så inn i dette her, så hun trodde at jeg visste mye om ham, da. Men det gjøre jeg jo ikke selv om vi spiller sammen.

Sånn sett skriver altså nåtidens mennesker fortidens hendelser inn i det historiske landskapet på nytt. Dermed skriver de også fortiden inn i sine nåtidige kropper.

Men i tillegg kommer det faktum at skuespillerne beveger seg i et rom som vi alle tillegger historisk autentisitet, - det er uomtvistelig et fornminne. Og i egenskap av det, et av de sporene fra fortiden som vi tillegger størst troverdighet. Lowenthal skriver at tilgjengelighet er en av de store fordelene med fysiske levninger. Der historier og erindringer kommer forkledd som "stories", - som noe hjernen må forholde seg bevisst til, forblir fornminnene direkte tilgjengelig for sansene. De gjør historien fysisk tilgjengelig, og han referer en Helene Hanff: "...I leaned my head back, against a wall Shakespeare's head once touched, and it was indescribable" (Lowenthal, 2005:246). Dette er noe tilskuerne også fornemmer. I kritikken av forestillingen i Oppland Arbeideblad skriver for eksempel Hans Olav Granheim:

Det føles virkelig som å være tilbake til første halvdel av 1800-tallet. (...) Det gir unektelig en spesiell følelse å vite at noe av det som skjer på scenen, faktisk kan ha skjedd på samme sted i virkeligheten.

Som nevnt over, må et subjekt nødvendigvis erfare gjennom levet liv. Og like nødvendig må dette livet leves i et rom. Men siden rommet er mediet for aktiviteten, er det direkte involvert i handlingen og kan ikke konseptualiseres atskilt fra aktiviteten. Det er et sosialt konstruert rom, et spesifikt, relasjonelt og temporalt rom.

Tilley tar i bruk Ingolds begrep om *dwelling*, - som innebærer at "People and environment are constitutive components of the same world..." (1994:23). og

at det er gjennom inntak av ressurser, fra både det sosiale og det naturlige miljøet, ressurser av både nytteverdi og symbolverdi, at den meningen som er kroppsliggjort i objektene blir del av subjektets erfaring. Han legger særlig vekt på stedsnavnenes viktighet fordi disse bevirker en transformasjon av rent fysiske og geografiske elementer over i det som er historisk og sosialt erfart (1994:18). Han trekker på Giddens strukturasjonsteori for å beskrive hvordan denne prosessen foregår. Giddens' columbi egg er ideen om strukturens dualitet. Det innebærer et premiss som sier at handling ikke er mulig uten at det foreligger ressurser og regler. Disse er internalisert i individet og er altså mulighetsbetingelsene for handling. I det aktøren handler, eksternaliseres reglene og ressursene og får karakter av struktur som igjen virker tilbake på individet.

Giddens defines structure as the "rules and resources" that act as common interpretive schemes in a particular social system (Calhoun m.f. 2003:223).

Han hevder videre at strukturer er relatert til praksis slik språk er relatert til tale. "Structure organize practices, but at the same time, structures are enacted and reproduced by practices" (2003:223).

Det er altså slik mennesket kan erfare sin verden. Når det beveger seg rundt i landskapet, og utfører sin livsgjerning der, er det i et landskap som er sosialt konstruert, som bærer merke av tidligere generasjoners livsverk. Landskapet eller stedet er med andre ord fylt av felles erfaringer, symboler og mening.

Det er blitt gjentatt av en rekke forfattere at moderniteten har forårsaket det Giddens kaller utviklingen av "empty space" i moderniteten; "the lifting out" av sosiale relasjoner fra lokale interaksjonskontekster og deres restrukturering på tvers av grenseløse avstander i tid og rom. Men som Berkaak viser i "A Place in the Sun: The Vernacular Landscape as Olympic Venue" (1999) er det like innlysende at det er et trinn til i denne transformasjonsprosessen. Han kaller dette rekonstruksjonen eller forsoningen av stedet. Når stedet er blitt fysisk forandret vil de gamle navnene og de fortellingene som ble

assosiert til dem bli utslettet eller rekontekstualisert, hvilket betyr at den lokale tradisjonelle meningen er glemt og at stedet, fenomenologisk sett, er i ferd med å forsvinne. Over tid vil imidlertid nye aktører legge beslag på og kreve området og bringe med seg nye praksiser og fortolkninger. Til og med enkelte av de tidligere brukerne vil gjenkreve stedet til ny bruk, nye hendelser vil gradvis finne sted, nye kollektive minner og delte narrativer vil oppstå.

Det som skjer under produksjonen av "Caspar" er jo ikke bare at fortellingen om Kauffeldt og hans samtidige blir fremført i scenisk form, men også at det produseres nye anekdoter om den gangen vi spilte forestilling på Gjøvik Gård.

Et par timer senere har Harald Heide Steen jr. tatt farvel i rollen som Wexel. Hesten som stod spent foran vognen var litt nervøs like før Wexel skulle om bord, men kusken fikk kontroll og alt gikk som planlagt. Fortellingen er slutt, men publikum fornemmer at forestillingen ikke er det. Det er ikke satt ordentlig punktum på et vis. Da høres trekkspill og fløyte og døren til "Drengestua" går opp. Ut på trappen kommer Johan, som spilles av musikeren Leif Andres Wentzel, - Johan Wentzels etterkommer. Han faller inn i musikken mens han beveger seg mot senter stage:

*Over Mjøsas klare vannspeil
lyser mårrasola opp,
sender bris tæl ælle toppseil,
varmer opp på hver en topp.*

Vi blir et øyeblikk i tvil om han synger alene eller om det er flere som har stemt i...

*Å mæ bølgeskvulp fra Mjøsa
kjæm en vakker melodi,*

...men så kommer de, alle skuespillerne, noen fra hovedhuset, andre fra "Apotekergården", ruslende inn på tunet fra alleen, flere fra "Drengestua", enkelte fra kjøkkenet...

i fra våningshus og fjøsa

stammer alle sammen i:

Der er de på plass, de fyller hele scenens bredde. Hulter til bulter står de: Tjenestefolk ved siden av øvrighet, fattiglemmer ved siden av kongelige, militære, sivile, kvinner, menn, barn, voksne... Alle ser på publikum, ansiktene er åpne, glade, - smilene sitter både rundt munnene og i øynene:

Vi ska hylle deg du Gjøvik

før den grøden vi har fått.

Vi skal hylle deg fra Gjøvik

før de stia du har gått.

Før mæ pågangsmot og arbe

ær det rydde stein og rot

slik at slækt på slækt kæn arve

både sinnelag og mot!

11. ”...et glimt av menneskehetens ubrukke utviklingspotensial...”¹² Teater som refleksivt rom.

I problemstillingen reiser jeg spørsmålet om hva slags sosiokulturelle prosesser som blir gjort virksomme i produksjonen av historiske spill. I det foregående har jeg antydnet litt ulike svar. Jeg har beskrevet dem som minneseremonier i Connertons forstand samtidig som jeg har hevdet at en må se på dem som refleksive rom uten at jeg har definert nærmere hva jeg mener med det. Dessuten har jeg langt vekt på litt ulike karakteristika alt etter hva jeg har vært ute etter å belyse i det aktuelle kapittelet. Noen steder har lek- og communitasaspektet stått i fokus, - jeg har blant annet pekt på hvordan både prøvetiden og forestillingshendelsen er avgrenset i tid og rom. Andre steder har produksjon av kollektive identiteter og kulturell konstruksjon av sted vært trukket frem. Før jeg kan svare på hva slags sosiokulturelle prosesser som blir gjort virksomme, har jeg behov for å sirkle ytterligere inn hva slags prosess vi står overfor. Og for å gjøre det, er det nødvendig å gå tilbake til utgangspunktet.

Ellen Aslaksen trekker frem Eric Bentleys definisjon på teater i sin hovedoppgave *Paradise Lost* (1991):

The theatrical situation, reduced to a minimum is that A impersonates B while C looks on. Performer, performance and audience (Bentley, 1964).

Dessuten viser hun til Jon Nygaard som sier at: ”...samtidighet og direkte kontakt er avgjørende kriterier” (1991:35). I tillegg er teaterforestillingen en sosial hendelse som er avgrenset i tid og rom. Både for de opptredende og for publikum er forløpet strukturert i van Genneps tredeling av ritualet:

¹² In their (art and religion) production we may catch glimpses of that unused evolutionary potential in mankind which has not yet been externalized and fixed in stucture (Turner,1969:127/128, min understrekning).

separasjon, liminalitet og reintegrering. Mange har derfor også definert teater som et rituale. Ohrem skriver for eksempel at spillene har:

...klare elementer av lek og rituale i seg. Leken bidrar til å forme stedet på nye og ofte uventede måter, med ritualet innføres et religiøst element (2005:24).

Mens Nygaard skriver: "Det er ikke bare en forestilling man ser på, men også et rituale en deltar i" (www.spelhandboka.no). Connerton legger også vekt på at minneseremoniene må ses som ritualer. Han foreslår å bruke Lukes definisjon:

...rule-governed activity of a symbolic character which draws the attention of its participants to objects of thought and feeling which they hold to be of special significance (2003:44).

Spørsmålet er om dette perspektivet gir den beste inngangen til å forstå historiske spill som fenomen. Dersom en legger til grunn at det rituelle aspektet er det som best kjennetegner spillet, er jeg redd en kan komme til å overse det kreative og spontane fordi det er det repetitive og formelle som får mest oppmerksomhet i et ritualperspektiv.

Nå er det naturligvis et utall definisjoner på hva et rituale kan sies å være. Lukes forslag må sies å favne veldig bredt. I *The Anthropology of Religion* (2003) drøfter Fiona Bowie ulike definisjoner, blant annet Alexanders:

Ritual defined in the most general and basic terms is a performance, planned or improvised, that effect a transition from everyday life to an alternative context within which the everyday is transformed (Alexander, 1997:135 i Bowie 2005:153).

I denne definisjonen er det lagt vekt på en transformasjon i forhold til det hverdagslige. Og det vel slik vi vanligvis forstår et rituale, - handlinger som har som siktemål å bevirke endringer. Når det er forskriftsmessig gjennomført, er den sosiale personen flyttet over i en ny status, kontrakten med det hellige fornyet eller årets rytme sikret.

Richard Schechner har imidlertid utviklet et skille mellom "transformations" og "transportations" som er av avgjørende betydning for å forstå teatret som fenomen:

I call performances where performers are changed "transformations" and those where performers are returned to their starting places "transportations"... (1985:125).

Selv om deltagerne i "Caspar" fremstiller en annen karakter enn sin personlige identitet i løpet av de to timene forestillingen varer, har det overhodet ikke skjedd noen endringer i deres sosiale status ved forestillingens slutt. Ei heller for publikum er verden blitt forandret som følge av deres tilstedeværelse.

I *From Ritual to Theatre* (1982) lager V. Turners følgende definisjon:

...prescribed formal behaviour for occasions not given over to technical routine, having reference to beliefs in mystical (or non-empirical) beings or powers regarded as the first and final causes of all effects (Turner, 1982:79).

Han forsvarer det religiøse aspektet ved definisjonen mot Edmund Leach og andre som vil fjerne det: "For there is undoubtable transformative capacity in a well-performed ritual..." (1982:79/80).

I essayet *Liminal to liminoid, in play, flow, and ritual* (1974) argumenterer han for at teater på sett og vis er skilt ut fra ritualet gjennom moderniseringsprosessen. Konsekvensen av utviklingen av det moderne samfunnets ekstreme arbeidsdeling er på den ene siden at det utskilles et eget område for arbeid og et annet for fritid, - et skille som ikke er markert i førmoderne samfunn. På den andre siden blir teateraktiviteten spesialisert og får egne yrkesutøvere. I forlengelsen av dette diskuterer han begrepene liminal vs. liminoid ved å knytte det første primært til førmoderne samfunn hvor deltagelse i fellesskapets rituelle liv er obligatorisk, og det siste til senmoderne samfunn hvor deltagelse i "ritualenes arvtagere", som for

eksempel teatret, er en frivillig affære. I *The Anthropology of Performance* (1988) viderutvikler han dette perspektivet:

I am not happy about certain attempts to make theatre regress to ritual. For such a regression is at the same time a resynthesis of that which the division of labor has decisively put asunder” (1988:106).

Dersom en ser på teater som lek, vil det å betrakte teater som rituale også være litt problematisk. Ifølge Huizingas definisjon, er leken kjennetegnet av frivillighet og av en ikke-instrumentell holdning til aktiviteten. Leken skal ikke få noen konsekvenser i ”virkeligheten”, hvilket et rituale bør få for å være meningsfullt.

Teatret har utvilsomt mange likhetstrekk med ritualet, og i mange sammenhenger vil det gi god mening å bruke begreper og perspektiver fra et ritualteoretisk ståsted. På den annen side er det en fare for at dette perspektivet fokuserer for ensidig på det repetitive og formelle på bekostning av det kreative og spontane som er like fremtredende kjennetegn ved de historiske spillene.

Connerton peker på at det å studere “...the social formation of memory is to study those acts of transfer that make remembering in common possible” (2003:39). Og det som peker seg ut som særlig viktige overføringsmekanismer er minneseremoniene og det kroppslige vaneminnet. Sistnevnte ble behandlet i kap. 5. Her vil jeg utdype hans perspektiv på minneseremonier.

Connerton mener at det har vært en tendens til å overse hvor viktig handlinger som er eksplisitt representert som ”re-enactments” av tidligere, prototypiske handlinger er. Som nevnt over, ser han dem som rituelle handlinger som har til hensikt å trekke deltagerens oppmerksomhet mot ideer og emosjoner som blir ansett å være spesielt verdifulle:

Commemorative ceremonies share two features of all other rituals, formalism and performativity (...) But commemorative ceremonies are distinguishable from all other rituals by the fact that they explicitly refer to prototypical persons and events” (2003:61).

Mange historikere, hevder Connerton, har vist at når sosiale institusjoner, som de “gamle” tradisjonene var designet for, begynner å gå i oppløsning under påvirkningen av hurtig sosial endring, vil det umiddelbart oppstå en omfattende invensjon av nye ritualer. Han peker også på det faktum at nasjonale eliter har funnet opp ritualer som hevder kontinuitet med en passende historisk fortid i form av seremonier, parader og massemønstringer. Som følge av alle sosiale endringer er det altså blitt konstruert nye rituelle rom (2003:51).

Connerton trekker frem de greske dramatikers ulike behandling av samme myte i utformingen av de antikke tragediene, altså at det samme mytestoffet kunne få svært ulike utforminger. Han mener dette viser et iboende trekk ved myter som sådanne, nemlig at det symbolske innholdet i myten ikke er uttømt ved en enkelt utforming.

On the contrary, it constitutes something more like a reservoir of meaning which is available for possible use again in other structures” (2003:56).

Dette perspektivet er også et gjennomgående premiss i *Greek Tragedy* (2005). Her legges det dessuten vekt på at mytestoffet som ble behandlet i de greske dramaene, hadde direkte relevans for samtidens Athenske borgere:

The tragediens’ project was to reinterpret such myths for contemporary purposes, to use the authority of the past to dignify and legitimise the present (Hall i Easterling (red.), 2005:98.)

...the drama festivals were institutions in which civic identity was displayed, defined, explored, contested (Goldhill i Easterling (red.), 2005:55.)

...the Athenian tragedies all enact the outbreak and resolution of a crises... (Hall i Easterling (red.), 2005:94/95).

Jeg mener altså at selv om teaterforestillingen har formmessige likheter med ritualet, skiller den seg radikalt fra ritualet både hva angår aktørenes beveggrunner til å igangsette aktiviteten, hva forestillingen er ment å bevirke, og ikke minst med hensyn til innholdet i iscenesettelsen. De historiske spillene er minneseremonier over tidligere sosiale dramaer som på en eller annen måte har relevans for dagens mennesker.

Som nevnt over, er Turner skeptisk til å se teater utelukkende som et rituale. Han foreslår at en heller skal se det som en refleksiv aktivitet. Mennesket er jo, som han skriver, "...a self-performing animal – his performances are, in a way, *refexive*, in performing he reveals himself to himself." Litt senere innfører han begrepet "plural reflexivity" for å indikere en utvikling mot stadig flere kulturelle genre (1988:42).

I *The Anthropology of Performance* (1988), sier Turner at han etter inngående studier av performances i ulike deler av verden, er kommet til at kultur, på samme måte som verb i de aller fleste språk, har minst to modi: "...indicative and subjunctive..." (1988:41). I følge Kunnskapsforlagets Fremmedordbok (1978) står "indikativ" for verbets fortellende utsagnsform, mens konjunktiv (subjunctive) er en verbal utsagnsmåte som uttrykker noe mulig, tenkelig, uvirkelig eller ønskelig.

Et sosialt drama er for det meste, i hvert fall på overflaten, uttrykt i indikativ form. Det betyr at det presenterer seg selv som bestående av handlinger og tilstander som er faktiske, reelle, - faktiske i betydningen av hva som er den gjeldende kulturelle definisjonen av faktisitet. Alle kulturer har jo teorier om at enkelte ting faktisk skjer, og at de er virkelig sanne. På samme måten som samfunn bare kan eksistere i et dynamisk og dialektisk forhold mellom struktur og antistruktur, mellom *societas* og *communitas*, slik vil også ethvert samfunn, eller enhver kultur, svinge mellom indikative og konjunktive modi, - hvor førstnevnte bekrefter ontologien, mens sistnevnte peker på andre

muligheter. I det sosiale fellesskapet som oppstår under *communitas*forhold genereres symboler og metaforer.

...art and religion are their products rather than legal and political structures. (...) In their production we may catch glimpses of that unused evolutionary potential in mankind which has not yet been externalized and fixed in structure (Turner, 1969:127/128, min understrekning).

Der Turner hevder at refleksivitet er en iboende egenskap ved mennesket, har andre forfattere lagt vekt på at økende grad av sosial refleksivitet er et kjennetegn ved senmoderniteten.

I *Cultural Complexity* (1992) legger Hannerz vekt på at kultur blir stadig mer eksternalisert i komplekse samfunn. Dermed blir den også gjenstand for kritisk diskurs. "The culture is selfmonitoring and reflexive, oriented toward pattern and principle" (1992:138). Mens Giddens peker både på den institusjonelle refleksiviteten og på selvets refleksive prosjekter. Det første betegner moderne samfunns regelmessige bruk av kunnskap om sosiale forhold som konstituerende element i dets organisasjon og endring (2005:20). Mens selvets refleksive prosjekt beskrives som "... the sustaining of coherent, yet continuously revised, biographical narratives..." (2005:5).

Alle samfunn må nødvendigvis ha en eller annen form for stabil struktur for å kunne bestå over tid. Men samtidig er det slik at individene forholder seg kreativt til strukturen, aktørene utarbeider sine egne strategier for å oppnå fordeler og/eller for å endre strukturen. I perioder med høy endringstakt, vil naturligvis behovet for å ta i bruk "the unused evolutionary potential" som kan genereres når fellesskapet er i konjunktivt modus, bli tilsvarende påtrengende. I slike faser må aktørene, både individuelt og i fellesskap, agere kreativt i forhold til den eksisterende sosiale struktur i den hensikt å bringe strukturen i samsvar med de endrede premissene.

Teatret kan sies å være en intellektuell affære, men det er definitivt også en intuitiv tilnærming til virkeligheten. Og denne doble måten å håndtere

virkeligheten på, kan være en av årsakene til at teatret er så effektivt sett som refleksivt rom.

12. "Amatørteatret må leve, for det holder liv i folk"¹³

I forrige kapittel hevdet jeg at et fruktbart perspektiv på historiske spill er å se dem både som minneseremonier over fortidige sosiale dramaer og samtidig som sosiokulturelle refleksive rom for bearbeiding av det eller de sosiale dramaene vi står oppe i ved begynnelsen av det 3. årtusen. I dette kapitlet vil jeg se om denne tilnærmingen kan gi noen svar på denne oppgavens problemstilling, nemlig:

Hvorfor bruker så mange mennesker så mye tid og ressurser på et prosjekt som ikke gir materiell gevinst eller har materiell varighet, men tvert imot forsvinner i det øyeblikket det er skapt? Og:

Hva slags sosiokulturelle prosesser blir gjort virksomme i prosjektet som forsvinner? Er dette produksjon av lokalitet, nasjonal/etnisk identitet og/eller historie? Er det alt på en gang? Hvis så, er noen av trekkene mer fremtredende enn andre?

Svarene på det første leddet i problemstillingen vil selvfølgelig være tett sammenvevet med svarene på det andre. Men for oversiktens skyld vil jeg besvare spørsmålene hver for seg.

I kapittel 5 pekte jeg på noen aspekter ved spillet som er av avgjørende betydning for den enkelte aktørs motivasjon, nemlig leken og communitas-opplevelsen. Jeg antydde også at teaterlekens særlige krav til mental konsentrasjon kan utløse flow-erfaringer som gir ytterligere forsterket lystopplevelse. Det kan altså neppe være tvil om at det historiske spillet tilbyr den enkelte en unik mulighet for å skape mening og innhold i livet.

I "Den olympiske patos: entusiaster og ildsjeler" (1995) skisserer Odd Are Berkaak noe han kaller en emosjonell konverteringspyramide som viser

¹³ Bibbi i intervju

hvordan emosjoner er en avgjørende forutsetning for å binde sammen individet, stedet og fellesskapet til en moralsk enhet. Han tar utgangspunkt i språkets kollektive karakter som tilsier at alt som sies om følelser ligger i det offentlige området. Selve følelsen derimot, er nødvendigvis kroppslig og dermed individuell. Solidaritet mellom samfunnet som helhet og det enkelte samfunnsmedlem oppstår når det er sammenfall mellom emosjonell ideologi og emosjonell praksis. "Felleskapet (...) beviser så å si sin eksistens gjennom de følelsene som oppstår i en forsamling" (1995:172/173).

I Berkaaks eksempel fra "Fakkelfstafetten" går konverteringen i flere trinn. Først investeres entusiasme og tro på prosjektet. Dette resulterer i glede og stolthet over den oppmerksomheten en har klart å skape rundt seg selv og lokalsamfunnet. Denne stoltheten er naturligvis betinget av at det er en omverden som med sitt fremmede blikk kan beundre prestasjonene. Skiløperen blir således bærer av samfunnets felles ære. Men konverteringen slutter ikke her:

Ære og berømmelse er i seg selv bare et middel til å heve helten og stedet opp på neste nivå i konverteringskjeden, nemlig "tilhørighetsfølelse", "identitet" og "en enestående kjærlighet til bygda og grendene" (1995:194).

Man må anta at Berkaaks analyse av de emosjonene som oppstod rundt "Fakkelfstafetten" har gyldighet også for "Caspar" og andre historiske spill. I etterkant av oppsetningene er et vanlig utsagn at "...forestillingen gjorde meg stolt av å komme fra..." enten stedet er Gjøvik, Kongsvinger, Mostra eller Stiklestad.

Det er altså store gevinster å hente for de som velger å bruke tid og ressurser på spillet:

- Det gir en anledning til å leke, og: "Legen som kategori kunne se ud til at være et af de allermest fundamentale livselementer" (Huizinga, 1963:36).

-
- En opplever et eksistensielt fellesskap på like premisser: "...under prosjekter som dette blir man som en eneste stor familie."
 - Å stå på scenen krever en type konsentrasjon som legger til rette for "flow"-opplevelser. Disse kjennetegnes blant annet av at selvbevisstheten forsvinner, følelsen av tid blir opphevet og aktiviteten blir sitt eget mål (Csikszentmihaly, 1996:111-113).
 - En følelse av tilhørighet til byen og stolthet over å være gjøvikværing. Dette gjelder ikke bare de medvirkende, - som oppsummerer at de er stolte av hva de fikk til, men også publikum har gitt tilbakemelding om at forestillingen gjorde dem stolte av Gjøvik.
 - En styrking av både individuelle og kollektive identiteter.

Til slutt på denne listen står identitet nevnt som en gevinst. Identitet kan ses på som en mediator mellom individet og samfunnet rundt. Ethvert individs identitet vil ha preg både av å være en opplevelse av en unik individualitet og en følelse av å dele identiteter med andre. Dette kan derfor være en god overgang fra et aktør- til et strukturperspektiv.

Mange forfattere hevder at et av kjennetegnene ved senmoderniteten er at identitet blir problematisk. Giddens skriver for eksempel at "...the self-identity becomes a reflexively ordered endeavour" (2005:5). Mens Bauman beskriver identitetsbegrepets utvikling som en bevegelse fra noe "...obvious and *given* it began to look like something problematic and a *task*" (1999,xxix). Det er altså en oppfatning om at det førmoderne selvet på en eller annen måte går i oppløsning. Personlig finner jeg mange av argumentene overbevisende på et analytisk samfunnsvitenskapelig plan. Imidlertid synes jeg det vanskelig å finne empirisk belegg for disse påstandene. Verken i materialet som er fremkommet gjennom deltagende observasjon eller i intervjuene, er det mulig å få øye på noen splintrede identiteter. Som Hannerz skriver:

When it is claimed, for example, that identities become nothing but assemblages (...) I wonder what kind of people the commentators on postmodernism know... (1992:35).

Det en kan finne er en enorm vekst i historieinteressen og en rekke utsagn som bekrefter at det oppleves som stadig viktigere å kjenne sine røtter, hvilket indikerer at det oppleves som viktig for folk å gjenskape en antatt tapt sammenheng. Dessuten vil mange ha bestemte oppfatninger om forskjellen mellom før og nå:

Nils: Jeg synes verden går for fort. Jeg synes det går for fort alt. Fordi at du får ikke fordøyd noen ting før det er noe nytt og noe nytt. Før var det slik at du fikk det lokale og ferdig med det. Nå får du det inn fra alle verdenshjørner. Det skjer en eller annen katastrofe langt faenivold langt borte, så får du det inn i stuen din. Den informasjonsmengden du får i dag, den er forferdelig. Du greier ikke å sortere det godt nok, tror jeg. Du får det hele tiden. Og hva gjør du med det? Det at vi får så mange inntrykk er også med på å stresse oss opp, tror jeg. Det tar på en måte aldri slutt, det er noe hele tiden.

Dorthe: Altså, verden er så nær og samtidig så fjern. Jeg føler ofte for min egen del, for jeg er ofte ganske stressa, og tenker: Hvorfor det? Men det er nok litt fordi... For verden er så stor og den er så innmari tilgjengelig, men du rekker ikke med hele verden. Mens bestefars-generasjonen min var i Oslo en gang og var fornøyd med det. De hadde vært i Christiania og det var stort. Vi har tilgang på internett og ti tusen aviser og vi blir proppet fulle hele tiden.

Vilde: Du har så mange muligheter med data og det hele og mobiltelefoner og alt, så... Det er... Alt er veldig industrialisert. Det er ikke noe... Jeg savner liksom, - ja, menneskelige ting, på en måte. At alt blir så... Ja, at man skal oppføre seg som roboter og sånn.

Giddens og Hannerz har utviklet litt ulike begrepsapparater for å beskrive helhetens oppløsning, men ser likevel ut til å gjøre analyser som har en del likhetstrekk. Hannerz peker på at et kjennetegn ved komplekse samfunn er den ekstreme arbeidsdelingen. Han hevder at dette resulterer i at samfunnet deles i fire ulike organisatoriske strømmer (flows) med hvert sitt avgrensede kunnskapsområde, interne logikk og sosiale dynamikk. Disse er statens, markedets, de sosiale bevegelsenes og livets kretsløp (1992). Jeg kan ikke se at denne beskrivelsen står i motsetning til Giddens, selv om forfatterne naturligvis vektlegger ulike fenomener ulikt. Giddens trekker frem ekspansjonen av løsrivende mekanismer (disembedding mechanisms) i form av abstrakte systemer som blant annet bidrar til tømningen av tid og rom:

”...the lifting out of social relations from local contexts...” (2005:18). Disse systemene er av to typer: Symbolske tegn og ekspertsystemer. Eksempel på symbolske tegn er penger som setter tiden og rommet i parentes (brackets time) fordi de er et verktøy for kreditt, og fordi standardisert verdi muliggjør transaksjoner mellom et enormt antall individer som aldri møtes ansikt til ansikt. Ekspertsystemer setter tid og rom i parentes gjennom å besitte former for teknisk kunnskap som har validitet uavhengig av utøverne og klientene som nyttegjør seg kunnskapen (2005:18).

De modernitets- og globaliseringsteoretikerne jeg har trukket frem i denne oppgaven peker alle, på ulike måter, mot samfunnets oppsplintring og menneskets fremmedgjøring i senmoderniteten. Giddens skriver for eksempel at opplevelse av personlig meningsløshet blir et fundamentalt psykologisk problem. Denne eksistensielle isolasjonen forklares ikke først og fremst av det faktum at individene er isolert fra hverandre, men at de er avstengt fra de moralske ressurser som må foreligge dersom en skal leve fullverdige liv (2005:9).

Både Hannerz og Giddens beskrivelser har stor forklaringsstyrke, men vil i liten grad oppleves som emisk relevant utover en diffus uro som blant annet gir seg utslag i et ønske om å gjenopprette sammenheng.

Hannerz antyder imidlertid at amatører har helt spesielle oppgaver i det senmoderne. Han peker først på renessansemennesket som en person som er i stand til å skape sammenheng mellom de ulike meningskretsløpene. Dette mennesket er ikke bare velkjent med de ulike områdene, det er også kreativ i sin bruk av materiale fra dem; på den måten er det en innovativ bidragsyter til kulturproduksjonen. En litt mer beskjeden utgave av renessansemennesket er, i følge Hannerz, amatører, - hvilket er en person som kan identifiseres med arbeid knyttet til å skape kulturell koherens (1992:165).

Dermed blir et av svarene på problemstillingens andre del at de historiske spillene er kulturelt arbeid for å gjenskape sammenhengende og koherente identiteter. Men for å redegjøre mer i detalj om hvordan dette skjer, vil jeg trekke inn en forfatter jeg ikke har referert til tidligere, nemlig Jürgen Habermas.

Spørsmålet er om bildet er så ensidig negativt som en kan få inntrykk av, eller om vi kan identifisere prosesser som motvirker fremmedgjøring og eksistensiell isolasjon. Jürgen Habermas byr på et begrepsapparat og et perspektiv på det dialektiske forholdet mellom makro- og mikronivå som sorterer ut og setter viktige prosesser i forhold til hverandre på en måte som er hensiktsmessig for resonnementet i denne oppgaven.

Habermas tar utgangspunkt i handlingsteori og kritiserer teorier som bygger ensidig på en oppfatning av mennesket for rasjonelt nyttemaksimerende. Han beskriver i stedet to typer handlinger som er drevet av hver sine gjensidig utelukkende logikker, nemlig strategisk og kommunikativ handling. Førstnevnte er en ikke-sosial, instrumentell handling som bygger på formålsrasjonalitet, mens sistnevnte er sosial og knyttet til språkets iboende evne til å bygge gjensidig forståelse mellom mennesker.

For alle samfunn er det en utfordring å koordinere handlingene til et større eller mindre antall individer. Det er mekanismen for handlingskoordinasjonen som er avgjørende for om en handling anses som strategisk eller kommunikativ. Strategisk handling avstedkommer samfunnsmessig koordinasjon gjennom negative og positive sanksjoner. Makt og penger er denne handlingsformens viktigste medier. Det er en handlingsform som bærer preg av enveiskommunikasjon idet den endringen i verden som handlingen har fått i stand, er et resultat av belønning eller trussel og således ikke "...intersubjektivt (kan) telle som enighet" (1999:143).

Kommunikativ handling derimot, er av en ganske annen karakter. Her er det gjensidig forståelse som er hensikten med kommunikasjonen, - at aktørene

koordinerer sine handlinger ut fra en felles forståelse av situasjonen. I denne kommunikasjonsformen:

...inntar de derimot en performativ holdning og møtes som medlemmer av en intersubjektivt delt livsverden gjennom sitt språkfellesskap” (1999:140).

Denne typen talehandling kjennetegnes ved at den forutsetter at aktørene deler en oppfatning om at handlingen ligger innenfor gyldighetsområdet for både ”påstandsmessig sannhet, normativ riktighet og subjektiv sannferdighet” (1999:146). Sagt på en annen måte, at man er intuitivt enige om at utsagnet objektivt sant, moralsk riktig og oppriktig ment fra avsenders side.

Dermed må vi se på hvordan en intuitiv enighet om verdens faktiske og moralske beskaffenhet kan etableres. Her inntar Habermas et fenomenologisk perspektiv:

Kjennskapen til et språk er derfor vevd sammen med vitenen om hvordan det faktisk forholder seg i den språklig tilgjengelige verden (1999:152).

Han benytter seg av Husserls begrep ”livsverden”:

Bak den virkelighet som naturvitenskapene holder for å være den eneste gyldige, trekker han (Husserl) frem, som det fortrenkte meningsfundament, den forutgående kontekst for naturlig livspraksis og verdenserfaring (1999:158).

...og setter det som komplementærbegrep til ”kommunikativ handling”. Når språket og livsverden (”...denne *universelle, førrefleksive utematiserte viten*, som hører til språk-kompetansen...” (1999:157, uthevinger i original)) blir knyttet sammen som gjensidige forutsetninger, blir den kommunikative handling på sett og vis menneskets naturlige sosiale væremåte. I noe snevrere forstand blir livsverden å forstå som den tause kunnskapen en befolkning som deler kultur, har felles.

På denne bakgrunn fortsetter Habermas sin argumentasjon om den kommunikative handling som mulighetsbetingelse for sosial reproduksjon av

livsverden, som han definerer som bestående av kultur (symboler og kunnskap), samfunn (solidaritet, normer og legitimitet) og person (handlingskompetent individ):

Dersom vi betrakter samfunn i videre forstand som symbolsk strukturert livsverden, danner og reproducerer samfunn seg utvilsomt bare gjennom kommunikativ handling (1999:165).

Det neste leddet i Habermas' teoribygning har likheter med perspektiver fra både Giddens og Appadurai, nemlig at systemene (makt og penger) koloniserer livsverden. I Giddens perspektiv blir dette identifisert som at de abstrakte systemene penetrerer dagliglivet og tømmer det for mening:

...the looming threat of personal meaningslessness. The best starting-point for understanding why this should be so is the pervasiveness of abstract systems (2005:201).

I Appadurais perspektiv uttrykkes noe av det samme gjennom hvordan globale prosesser tømmer de lokaliserte sosiale fellesskapene for mening.

Når reproduksjonen av livsverden svekkes fordi strategisk handling fortrenger kommunikativ, vil det oppstå sosiale patologier (Aakervik, 2004). Når kulturkomponenten i livsverden er svekket, vil meningstap oppstå som patologi. Her er det Habermas lanserer sin teori om hvordan livsverden kan slå tilbake mot systemenes kolonisering. Dette skjer når mennesker opplever sosiale patologier i sin hverdag og danner sammenslutninger på siden av markedet og staten. Dermed blir det skapt en sivil offentlighet som begrenser makten og markedets kolonisering.

Etter min mening er "Casper" et uttrykk for nettopp dette, at livsverden slår tilbake. Dersom det er slik at systemene tapper det offentlige rom for mening, kan en se "Caspar" og andre historiske spill som prosjekter som bringer mening tilbake inn i vårt felles sosiale rom. Teater er en særdeles velegnet kulturell mekanisme i så henseende. En ting er det store antallet mennesker som involveres, enten det er som produsenter eller som publikum. En annen ting er at teatret kan sies å være en intellektuell affære, men det er definitivt

også en intuitiv tilnærming til virkeligheten. En kan altså hevde at teater som sosialt erkjennelsesverktøy er spesielt godt egnet fordi det på den ene siden tolker virkeligheten intuitivt og kroppslig, og på den annen side analyserer den rasjonelt. Og denne doble måten å håndtere virkeligheten på, kan være en av årsakene til at teateret er så effektivt sett som refleksivt rom.

Jeg finner det altså sannsynlig at de historiske spillene, ved siden av å være overføringsmekanisme for historisk kunnskap, arena for produksjon av lokal identitet, rituallignende aktivitet for produksjon av lokaliserte subjekter, og ikke minst et sosialt rom for personlig meningsskapende arbeid, også er reaksjon på et felles opplevet meningstap. Dets aller viktigste funksjon kan sies å være det å bringe mening tilbake inn i det offentlige rom og sånn sett slå tilbake mot systemene kolonisering av livsverden.

Jeg har sagt at det fortidige sosiale dramaet som ligger til grunn for minneseremonien, er valgt ut fra dets relevans for samtiden. (side 42) Jeg har også vist at store globale dramaer blir underkastet lokal refleksiv aktivitet. (side 96). Dessuten har jeg flere steder antydnet at de historiske spillene må ses som bearbeidelsesmekanismer for de sosiale dramaene vi står oppe i akkurat nå. Da blir naturligvis det påtrengende spørsmålet hva dette dramaet kan sies å bestå i.

Problemet er imidlertid at dersom David Lowenthal har rett i at nåtidige hendelsesrekker ikke kan oppleves som strukturerte i en sammenhengende narrativ, er det desto vanskeligere å identifisere det sosiale dramaet. I så fall kan vi rett og slett ikke få øye på mønsteret fra vårt nåtidige utkikkspunkt.

På den annen side, dersom "Caspar" og de andre historiske spillene kan sies å fortelle historier om den lokale manifestasjoner av sosiale drama av globalt format, så kan vi muligens, ved å identifisere noen trekk ved de dramaene, finne likhetspunkter til dem vi selv står i.

Dersom det er slik at viktige trekk ved overgangen til moderniteten var endring i produksjonssystemet (den industrielle revolusjon), endring i ontologien (det positivistiske vitensregimet), utvikling av nye ideer om selvet (det indre selv), fremveksten av nye kollektive identiteter (særlig den nasjonale) og utskillelsen og objektiviseringen av historien som eget erkjennelsesfelt, kan vi lete langs disse aksene for å finne likheter til vår egen tid.

Den industrielle revolusjon er erstattet av den digitale, og nye produksjonsformer som for eksempel informasjonsteknologi settes i vareproduksjonens sted. Det positivistiske vitensregime har brutt sammen og er erstattet med ontologisk usikkerhet, - all viten foreløpig eller "...until further notice" (Bauman, 1999:68). Ideen om selvets udelelighet er splintret og selvet oppfattes nå som et livsvarig risikoprojekt bestående av et utålelig antall valg. De kollektive identitetenes innflytelse har på mange måter vokst ut over alle proporsjoner og har fått en maktpolitisk legitimeringstyngde som overgår de mer tradisjonelle politiske ideologiene. Og dette kan stemme med temaer som blir hyppig brukt i spillene: Etablering av industribedrifter, innføring av kristendommen og begivenheter knyttet til utviklingen av nasjonalstaten.

Uansett kan det ikke være tvil om at vi står i en dyptgripende sosial endringsprosess og at teatret som uttrykk for samfunns "subjunctive moods" er viktig i vår felles søken etter svar på hvordan vi skal forholde oss til vår nye verden.

Litteraturliste

- Anderson, Benedict 1991. "Introduction" i *Imagined Communities. Revised and Extended Edition.*, Verso.
- Appadurai, Arjun 1996. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization.* University of Minnesota Press.
- Archetti, Eduardo P. 1994. "Introduction" i Archetti, E. & Eduardo P. Archetti (red) *Exploring the Written. Anthropology and the Multiplicity of Writing.* Scandinavian University Press, ss. 11-28.
- Aslaksen, Ellen 1991. *Paradise Lost.* Hovedfagsoppgave i sosialantropologi. Universitetet i Oslo.
- Barnes, John 1990. "Ch. 4: Class and Committees in a Norwegian Island Parish" i *Models and Interpretations. Selected Essays.* Cambridge University Press.
- Bauman, Zygmunt 2000. *Culture as Praxis,* SAGE Publications, London.
- Bauman, Zygmunt 1999. "Postmodern religion?" i Heelas, P. (red) *religion, modernity and postmodernity,* Blackwell Publishers, Oxford.
- Baumeister, Roy F. 1986. *Identity. Cultural Change and the Struggle for Self.* Oxford University Press.
- Berkaak, Odd Are 1995. "Den olympiske patos: entusiaster og ildsjeler" i Klausen, A.M. m.fl. *Fakkelstafetten,* ad Notam Gyldendal, Oslo.
- Berkaak, Odd Are 1999. "Ch. 7: A place in the Sun: The Vernacular Landscape as Olympic Venue", i Klausen, Arne Martin (red.) *Olympic Games as Performance and Public Event. The Case og the XVII Winter Olympic Games in Norway.* Berghahn Books.
- Bowie, Fiona 2003. *The Anthropology of Religion.* Blackwell Publishing.
- Calhoun, C. m.fl. 2003. *Contemporary Sociological Theory.* Blackwell Publishing, Oxford.
- Cartledge, Paul 2005. "'Deep plays': theatre as process in Greek civic life", i Easterling, P.E. (red) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy,* Cambridge University Press.
- Connerton, Paul 2003. (1989) *How Societies Remember.* Cambridge University Press.
- Csikszentmihalyi, Mihaly 1996. *Creativity. Flow and the psychology of discovery and invention.* Harper Perennial.
- Danielsen, Maria 1997. *Historiske spill i Norge. Struktur og dramaturgi i spillenes tekstgrunnlag.* Hovedoppgave i Teatervitenskap, Universitetet i Oslo.
- Easterling, P. E. (Ed.) 2005. (1997) *The Cambridge companion to Greek Tragedy.* Cambridge University Press.
- Engelke, Matthew 2002. "The Problem of Belief. Evans-Pritchard and Victor Turner on "the Inner Life"", i *Anthropology Today* 18 (6) ss. 3-8, The Royal Anthropology Institute.

-
- Eriksen, Thomas Hylland 2001. *Små steder - STORE SPØRSMÅL. Innføring i sosialantropologi*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Fink, Hans 1991. "Om identiteters identitet" i Fink, Hans og Hans Hauge (red.) *Identiteter i forandring*, Århus Universitetsforlag.
- Frøystad, Katinka 2003. "Forestillingen om det "ordentlige" feltarbeid og dets umulighet i Norge", i Rugkåsa, M. og K. T. Thorsen (red.) *Nære steder, nye rom. Utfordringer i antropologiske studier i Norge* Gyldendal Norsk Forlag, ss. 32-64.
- Geertz, Clifford 1973. "Religion As a Cultural System" i *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York.
- Giddens, Anthony 2005. *Modernity and Self-Identity. Self and Society in Late Modern Age*. Polity.
- Gjøvik historielag og Gjøvik kommune. 1986. *GJØVIK I TEKST OG BILDER. Fra kjøpstad til storkommune*. Utgitt i forbindelse med Gjøvik by's 125 års jubileum i 1986.
- Goffman, Erving 1992. *Vårt Rollespill til Daglig*, Pax.
- Goldhill, Simon 2005. "The audience of Athenian tragedy", i Easterling, P.E. (red) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press.
- Gran, Anne-Britt "Kjeppar i hjula eller føde for nasjonen? Om eksplosjonen av historiske spel". www.spelhandboka.no, lastet ned 30.08.2006.
- Gregersen, Frans og Simo Køppe (red) 1994. *Idehistorie. Ideer og strømninger i det 20. århundrede*. Forlaget Amanda.
- Gullestad, Marianne 1989. "Kap. 6: Skandinavisk likhetstankegang: Hvorfor er det så viktig å "passe sammen"?" i *Kultur og hverdagsliv*. Universitetsforlaget ss. 109-122.
- Gunnerud, Britt Lill R., Signar Kristoffersen og Øyvind Bendt Aas. 1992. *Historiske spel*. Prosjektoppgave 3 vt, Årsstudium i kulturarbeid (deltid) Telemark Distriktshøgskole.
- Habermas, Jürgen 1999. "Handlinger, talehandlinger, språklig samhandling og livsverden" i Eriksen, A. (red) *Kraften i de bedre argumenter*. Ad Notam Gyldendal AS.
- Hall, Edith 2005. "The sociology of Athenian tragedy", i Easterling, P.E. (red) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press.
- Hammer, Espen 2006. "Individualisering og trygghet i det senmoderne samfunn" i Eriksen, Thomas Hylland (red) *trygghet*, Universitetsforlaget, Oslo.
- Hannerz, Ulf 1992. *Cultural Complexity, Studies in the Social Organization of Meaning*, Colombia University Press, New York.
- Howell, Signe og Marit Melhuus (red) 2001. *Fjern og nær. Sosialantropologiske perspektiver på verdens samfunn og kulturer*. Gyldendal Akademisk.
- Huizinga, Johan 1963. (1938) *HOMO LUDENS, Om Kulturens Oprindelse i Leg*. Gyldendals Uglebøger, København.

-
- Hastrup, Kirsten 1988. "Etnografiens utfordringer: Fortellingen om det annerledes" i (Red.) Hastrup, Kirsten og Kirsten Ramløv, *Feltarbejde: Oplevelse og metode i etnografien*. Akademiks forlag, København.
- Henriksen, J.O. og O.Krogseth 2001. *Pluralisme og Identitet – Kulturanalytiske perspektiver på nordiske nasjonalkirker i møte med religiøs og moralsk pluralisme*. Gyldendal Akademisk, Oslo.
- Høgmo, Asle 1995. "Hvor nasjonal er nasjonen? – Om forholdet mellom nasjon og distrikt i kulturpolitikken." i Arnestad, Georg (red) *Kultur- og regionalutvikling*, TANO.
- Korshavn, Jan Håvar 1994. *Norske Empire Glass. Gjøvigs Glasværk 1807-1843*. Gjøvik Historielag.
- Kultur- og kirkedepartementet 2002. *Etter alle kunstens regler – en utredning om norsk scenekunst*.
- Kvistad, Yngve, med bidrag av Vera Henriksen, John Nygaard, Jøn Vi`dar Sigurd`sson og Øivind Astant. 2003. *Stiklestadspelet. Slaget som formet Norge*. Chr. Schibsteds Forlag as, Oslo.
- Larsen, Tord 1984. "Bønder i byen – på jakt etter den norske konfigurasjonen" i Klausen, A.M. (red.) *Den norske væremåten. Antropologisk søkelys på norsk kultur*. J.W.Cappelens Forlag AS.
- Lévi-Strauss, Claude 1966. "Ch. 1: The Science of the Concrete" i *The Savage Mind*. University of Chicago Press.
- Liedman, Sven-Eric 1997. *I skuggan av framtiden. Modernitetens idéhistoria*. Albert Bonniers Förlag.
- Lien, Marianne E, Hilde Lidén og Halvard Vike 2001. *Likhetens Paradokser. Antropologiske undersøkelser i det moderne Norge*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Lowenthal, David 2005. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge University Press.
- Macionis, John J. & Ken Plummer 2002. *Sociology. A Global Introduction*. Pearson Education Limited, Essex.
- Moi, Toril 2002. *Hva er en kvinne? Kjønn og kropp i feministisk teori*. Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Moore, Henrietta L. 2005. *Anthropological Theory Today*. Polity Press.
- Nordbeck, Edward 1974. "Introduction" i Nordbeck, E. (red.) *The Anthropological Study of Human Play*. Rice University Studies, Vol. 60, No 3, William Marsh Rice University, Houston, Texas.
- Nygaard, John "Lokale spel – egenart, kvalitet og betydning". www.spelhandboka.no, lastet ned 30.08.2006
- Ohrem, Sigurd 2005. *Spillet om stedet – Historiske spel i Norge*. Purgatorio Forlag as, Sandefjord.
- Rognstad, Bjørn 2006. *Caspar, et historisk spill om Caspar Kauffeldt, Grunnleggeren av Gjøvigs Glasværk og eieren av Gjøvik Gård*. Manuskript for scene.
- Rønning, Barbro "Forankring av teatret – en kunstnerisk nødvendighet". www.spelhandboka.no, lastet ned 30.08.2006

-
- Schechner, Richard 1985. *Between theatre & anthropology*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Schechner, Richard 2005. *Performance Theory*. Routledge Classics, London and New York.
- Sevaldson, Eva 2005. Program til Festningsspillet, Kongsvinger Festning 4.juni til 12.juni 2005. Utgitt av Foreningen Festningsspillet.
- Smedal, Olaf 2001. "Antropologi ved årtusenskiftet" i Hviding, Edvard (red.) *Norsk Antropologisk Tidsskrift. Stier, strømmer og steder*. 12 (1-2) ss. 130-136.
- Stoller, Paul 1989. "Ch. 2: Eye, Mind, and Word in Anthropology", i *The Taste of Ethnographic Things. The Senses in Anthropology*. Ss. 37-55 University of Pennsylvania Press.
- Sørhaug, Hans Chr. 1989. "Kake eller konfekt? Utkast til en teori om frivillige organisasjoners politiske økonomi" i Brox, Ottar & Marianne Gullestad (red.) *På norsk grunn. Sosialantropologiske studier av Norge, nordmenn og det norske*. Ad Notam.
- Tilley, Christopher 1994. *A Phenomenology of Landscape, Places, Paths and Monuments*, Berg Publishers.
- Turner, Victor 1969. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Aldine Publishing Company, Chicago.
- Turner, Victor 1974. "Liminal to limioid, in play, flow, and ritual: an essay in comparative symbology" i Nordbeck, E. (red.) *The Anthropological Study of Human Play*. Rice University Studies, Vol. 60, No 3, William Marsh Rice University, Houston, Texas.
- Turner, Victor 1982. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. PAJ Publications, New York.
- Turner; Victor 1988. *The Anthropology of Performanse*. PAJ Publications, New York.
- Vågen, Kari 1997. *Framveksten av historiske spel i Noreg*. Hovedfagsoppgave i Teatervitenskap, Universitetet i Oslo.
- Vågen, Kari "Framveksten av historiske spel i Noreg". www.spelhandboka.no, lastet ned 30.08.2006
- Aakervik, Gunnar C. 2004. Paper utdelt under forelesningsrekke: Moderne sosiologiske teorier på Universitetet i Oslo 16. mars: Jürgen Habermas.

Nettsteder:

www.gjovik.kommune.no - lastet ned 02.10.2006

www.mustad-autoline.com - lastet ned 02.10.2006

Aviser:

- Kulturavisen: Sommeren 2005. "Avisen utgis av Spillene på Gjøvik Gård i forbindelse med skuespillet Caspar".
- Våren 2006.
- Oppland Arbeiderblad: 31. januar 2006: Bang, Heidi Katrine, Tore Letvik og Nilas Johnsen: "Krever norsk unnskyldning".
31. januar 2006: Lien, Øyvind: "- Både er og føler oss som totninger".
14. februar 2006: Kristoffersen, Ivan: "Kulturenes kamp".
18. mai 2006: Granheim, Hans Olav: "Den allsidige Caspar".

Oppslagsverk:

- Fremmedordbok 1978. Ved Bjarne Berulfsen og Dag Gundersen. Kunnskapsforlaget, Aschehoug – Gyldendal.
- Store Norske Leksikon 1988. Bind 6. Kunnskapsforlaget.
- Webster's Comprehensive Dictionary. 2003. Encyclopedic Edition, Trident Press International.

