

Perleporten

– et post-brechtiansk teater?

Anna Blekastad Watson

Abstract

I denne artikkelen viser jeg til Perleporten Teatergruppes særegne formspråk i forestillingene *Knoll & Tott* (1975) og i *Jug meg en saga* (1976), og hvordan formspråket er et resultat av gruppens politiske ståsted og anarkistisk livssyn, samt deres bakgrunn fra dramalinjen på Hartvig Nissen skole. Gruppens mål synes å ha vært å invitere publikum til å gjøre opp sine egne meninger og holdninger til sosiale, kulturelle og politiske problemstillinger. Disse ble løftet fram gjennom en bruk av anti-autoritære virkemidler og en fragmentarisk dramaturgi. I analysen av Perleportens teater har jeg sett på mulige berøringspunkter mellom The Living Theatre og Perleporten, som begge hadde anarkistiske idealer. I tillegg gjør jeg en nylesning av *Jug meg en saga* hvor jeg sammenstiller Perleportens bruk av fragmenterte narrativer og montasje av kontrasterende scener med et post-brechtiansk uttrykk. Et slikt uttrykk er særlig Heiner Müller kjent for. Ved å diskutere likheter og forskjeller mellom bruk av sceniske virkemidler og dramaturgi i oppsetninger av Perleporten Teatergruppe, The Living Theatre og Heiner Müller søker jeg å vise hvordan Perleportens teater står i en anarkistisk-politisk tradisjon, som på 1970- og tidlig 80-tallet var usedvanlig i en norsk kontekst, men ikke nødvendigvis i en amerikansk eller europeisk kontekst.

Om forfatteren

Anna Blekastad Watson (f. 1979, London) er teaterpedagog og teaterviter, og arbeider som universitetslektor i teatervitenskap ved Universitet i Bergen. Watson har nylig levert doktorgradsavhandlingen: «De politiske gruppeteatrene i Norge – Estetisk-politiske virkemidler og kollektive praksiser hos: Svartkatten, Pendlerne, Hålogaland Teater, Perleporten og Tramteatret». Mastergrad i teatervitenskap ved UiB (2010), praktisk-teoretisk bachelorgrad fra Royal Scottish Academy og Music & Drama (1999–2003), mellomfag i dramapedagogikk fra Høgskolen i Bergen (2005). Jobbet som dramapedagog (2004–2013), og med devising og anvendt teater. Assisterende redaktør for Nordic Theatre Studies (2015–2017). Watson har publisert flere teaterkritikker, anmeldelser og vitenskapelige artikler., og tok sammen med Ragnhild Freng Dale initiativ til Levende Kritikk (2017–). anna.watson@uib.no

Teatervitenskapelige studier 2020 © Anna Blekastad Watson

Nummerredaktører: Ellen K. Gjervan, Siren Leirvåg, Ragnhild Gjefsen, Ulla K. H. Kallenbach

Ansvarlig redaktør: Ulla Kathrin Helena Kallenbach – ulla.kallenbach@uib.no

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

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

ISSN: 2535-7662

Perleporten – et post-brechtiansk teater?

Perleporten Teatergruppe ble initiert av Karl Hoff, Birgit Christensen og Catrine Telle i 1975.¹ Medlemmene var påvirket av anarkistiske idealer og frihetlig sosialisme, og var tilknyttet ulike motkulturelle miljøer i Oslo gjennom 1970-tallet.²

Perleporten Teatergruppe var en del av gruppeteaterbevegelsen i Norge på 1970-tallet. Denne bevegelsen var delt i to; den ene delen av bevegelsen omfattet grupper som var tilknyttet teaterinstitusjonene i Norge, mens den andre delen, som Perleporten tilhørte, var tilknyttet de frie gruppeteatrene.³ Perleporten var en viktig stemme i innenfor det frie scenekunstmiljøet. Blant annet var de en av initiativtakerne til Teatersentrum – de frie teatergruppenes interesseorganisasjon, som ble stiftet i 1977.⁴ Et fellestrekk for gruppene i Teatersentrum, var deres ønske om å arbeide frem sine forestillinger ved hjelp av en kollektiv og egalitær prosess.

Et annet fellestrekk, var at flere av de frie gruppene i Teatersentrum regnet seg som venstrepolitiske. Imidlertid var det ikke alle gruppene som var uttalt politiske, slik som Tramteatret og Perleporten Teatergruppe var.⁵ Perleporten Teatergruppe skilte seg dessuten fra de fleste andre gruppeteatrene i Teatersentrum ved at deres politisk-estetiske ståsted var forankret i anarkistisk ideologi og livspraksis.⁶

Til sammenligning med andre uttalt politiske gruppeteatre (uavhengig av deres status som fri eller institusjonell), som Nationaltheatrets oppsøkende teater, Hålogaland Teater og Tramteatret, kan en se at de nevnte gruppene søkte en politisk estetikk som gjerne benyttet seg av teaterformer og teatersjangre som: rød revy, sosialrealisme og agitprop teater.⁷ Denne estetikken hadde røtter i 1920- og 1930-tallets politiske teater, i særlig grad med Erwin Piscators bruk av episk dramaturgi og rød revy, samt med de sovjetiske arbeiderateatrenes bruk av 'små former'. Sistnevnte grupper ble kjent i Norge under navnet Tramgieng.⁸ Til felles hadde Piscator og Tram-gruppene og de

¹ Catrine Telle var imidlertid kun med på første produksjon; *Knoll og Tott* i 1975–76 og på happeningen: *Et energisk lite spill om makt* i 1978, mens Hoff og Christensen drev gruppa fra start til slutt. Se Christensen, «Intervju» og Hoff, «Karls innspill».

² Frihetlige sosialister var termen som flere anarkister benyttet for å beskrive seg selv og sitt politiske ståsted i Norge på 1970-tallet, som i fanzinen *Folkebladet – for frihetlig sosialisme* (1971–1975).

³ Fjeldstad, «Gruppeteater i Norge», s. 181–232.

⁴ Bratten, «Vår historie – fra Teatersentrum til Phan».

⁵ Se Teatersentrum, 1978: 192–203.

⁶ Jeg definerer *politisk estetikk* i tråd med Michael Kirbys definisjoner av politisk teater i hans artikkel «On Political Theatre», hvor det politiske i teateret er et uttalt som et aktivt ønske om å endre den politiske dagordenen. En *politisk estetikk*, er dermed en estetisk praksis hvor dette politisk opposisjonelle prosjektet kommer til syne. Kirby, Michael. «On Political Theatre.» *The Drama Review: TDR* 19, no. 2 (1975): 129–35.

⁷ Agitprop teater er form for politisk teater som bruker en tydelig politisk agitasjon som virkemiddel for å få frem sitt politiske budskap. Pal, Swati. «Theatre and Activism: The Agit Prop Theatre Way» *Music and Arts in Action*. 2010. Hentet den 29. feb. 2020 fra:

<https://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/agitprop>

⁸ Dalgard, *Samtid:1*, s. 178

fleste av 1970-tallets politiske gruppeteatre, at de benyttet seg av et direkte politisk agiterende teateruttrykk.⁹ Et slikt agiterende teater stod Perleporten Teatergruppe i direkte opposisjon til.¹⁰

Et annet estetisk kjennetegn som skulle forbindes med politisk teater på 1970-tallet, og da i særdeleshet med Hålogaland Teater (HT), var bruken av sosial realisme. I HTs tidlige oppsetninger benyttet de seg særlig av Penka-metoden og en sosialrealistisk form når de skulle produsere og oppføre ny dramatikk.¹¹ Penka-metoden, utviklet av den østtyske teaterpedagogen Rudolf Penka, var en syntese av Stanislavskijs psykologiske realisme og Brechts episke teater. I denne ble det lagt vekt på at forestillingene skulle ha et enhetlig budskap, samt benytte seg av helhetlige narrativer og fabler.¹²

Perleportens teater, valg av estetiske virkemidler og dramaturgi stod i skarp kontrast til et agiterende politisk teater og en sosialrealistisk form. For eksempel benyttet Perleporten seg av en episodisk og fragmentert dramaturgi. En slik dramaturgi var ikke vanlig i teater i Norge på 1970-tallet, det var et uttrykk som i større grad kunne ses på slutten av 1980-tallet og på 1990-tallet – særlig innenfor performanceteater.¹³

Jeg vil imidlertid påpeke at deres bruk av et fragmentarisk uttrykk ikke ble gjort ut fra et ønske om å skape eksperimentell kunst for kunstens skyld. Perleporten søkte å finne en form som kunne kle deres politiske holdninger, hvor det var viktig å poengtere at forestillingene var laget av samtlige aktører, og at deres meninger og holdninger ikke skulle reduseres til en enighet, men istedenfor få fremstå som en kollasj av fragmenter.

I tillegg til forestillinger, arrangerte medlemmene av Perleporten flere teatrale aksjoner. Slike aksjoner vil jeg komme nærmere inn på senere.

I denne artikkelen har jeg søkt å se sammenhengen mellom Perleportens tilhørighet til de anarkistiske og motkulturelle miljøene og hvordan det kom til uttrykk i deres teaterforestillinger og i deres teatrale aksjoner, for å på denne måten gi en mer helhetlig fremstilling av Perleportens teater, enn det som har fremkommet før.

Perleportens teater var av en særegen art, og kan ikke lett sammenstilles med de samtidige teaterproduksjonene i Norge. Deres formspråk og politiske estetikk skiller seg i særlig grad fra samtidens politiske teater. Av den grunn har jeg søkt å finne andre grupper og dramatikere utover Norges grenser som delte Perleportens ideologiske grunnsyn, som sammenligningsgrunnlag. Et slikt gruppeteater er den amerikanske gruppen The Living Theatre. Med sitt anarkistiske ståsted og bruk av publikumsdeltaking i sine produksjoner, er The Living Theatre en gruppe som Perleporten både deler estetiske prinsipper og politisk tankegodt med. I tillegg ønsker jeg å gjøre en nylesning av Perleportens sceniske uttrykk ved å benytte meg av David Barnetts begrep om et Post-brechtiansk teater. Barnett argumenterer for en spesifikk politisk lesning av Heiner Müllers

⁹ Mally, *Revolutionary Acts*; Dalgard, *Samtid:1*

¹⁰ Hoff, «Telefonintervju»; Christensen, «Intervju».

¹¹ Bruken av sosialistisk realisme kan særlig ses i HTs oppsetninger: *Det e ber a høre tel* (1973) og *Æ e ikkeje alenia* (1974). Høyer, Johannes. «Teater for Folket» Hålogaland Teater i 1970-Åra – Institusjon, estetikk og politikk.» Universitetet i Tromsø, 1983. s.72-76

¹² Solgård, «Arbeidsformer i teatret», s. 58-62.

¹³ Leirvåg, «Fra teater til performance-teater og tilbake».

drama og teaterproduksjoner, hvor bruken av fragmenterte narrativer og episodisk dramaturgi, sammen med fragmenterte karakterskildringer, er gjort for å få frem et politisk budskap.¹⁴ Slik jeg ser det deler Perleporten Teatergruppe en slik bruk av fragmenterte narrativer og episodisk dramaturgi med Müller.

Min studie av Perleportens teater er basert på intervjuer. Jeg har intervjuet de to initiativtakerne Birgit Christensen og Karl Hoff. I tillegg har jeg snakket med kunsthistoriker og teaterviter Evelyn Holm, som var aktiv i de motkulturelle miljøene i Oslo på 1970-tallet. Holm var også en av medlemmene av redaksjonen til det anarkistiske tidsskriftet *Folkebladet*.¹⁵ I tillegg har jeg intervjuet Maja Lise Rønneberg Rygg, som var dramalæreren til Hoff, Christensen og Telle, for å kunne forstå koblingene mellom dramaundervisningen og Perleportens særegne estetikk.¹⁶ Teateranmeldelser og avisartikler har vært noen av mine primære kilder, særlig artikler fra det nevnte tidsskriftet *Folkebladet*, men også artikler og anmeldelser i *Gateavisa* har vært viktige.¹⁷

Jeg har først og fremst sett på de to første produksjonene til Perleporten: *Faren satt på første rad og moren satt på annen* og *Knoll og Tott satt på galleri og lo som bare faen (Knoll & Tott)* (1975) og *Jug meg en saga* (1976), siden dette er produksjonene som noen av mine samtalepartnere husker mest fra og trekker frem som viktige. Dette utvalget har jeg foretatt i forlengelse av hva Valerie Raleigh Yow peker på i boken *Recording Oral History: A Guide for the Humanities and Social Sciences* (2005), hvor særlig hendelser som skjedde tidlig i livet, i barne- og ungdomsårene sammen med tidlig voksenliv har en tendens til å sitte i langtidsmindet og lett kan beskrives i detalj, særlig dersom opplevelsene det fortelles om var forbundet med intense følelser.¹⁸

Mitt fokus ligger på å studere iscenesettelsen av scenetekstene hvor jeg trekker frem Perleportens bruk av både estetiske virkemidler og dramaturgi i de nevnte forestillingene. Av den grunn har det vært viktig å benytte meg aktivt av Christensen, Hoff og Holms erindringer som en inngangsport for å analysere scenetekstene og se dem i forhold til teateranmeldelsene. Ved å krysse flere kilder på dette viset søker jeg å oppnå en rik lesning (som i Clifford Geertz' *thick description*) av Perleportens to første produksjoner.¹⁹

¹⁴ Barnett, «Performing Dialectics in an Age of Uncertainty», s. 47-66.

¹⁵ Holm, «Intervju».

¹⁶ Intervjuene planlegges utgitt i samband med min doktorgradsavhandling «De politiske gruppeteatrene i Norge – Estetisk-politiske virkemidler og kollektive praksiser hos: Svartkatten, Pendlerne, Hålogaland Teater, Perleporten og Tramteatret» (2020).

¹⁷ Både *Folkebladet* og *Gateavisa* er fanziner som har sitt utspring fra anarkistiske og mot-kulturelle miljøer i Oslo. *Folkebladet* utkom fra 1971–1975, og ble i 1973 organ for frihetlige sosialister. Anarchist International Information Service (2018, 27. sept.) «Nytt fra anarkistisk universitetsslag» Anarchy.no Hentet den 29. feb., 2020 fra <http://www.anarchy.no/aunytt.html>. Mens *Gateavisa* utkom fra 1970 og utgis enda, og er et av de eldste pågående anarkistiske fanziner/tidsskrift. *Gateavisa* (2018) «Om gateavisa» gateavisa.no, Oslo. Hentet den 21. september, 2018 fra <http://www.gateavisa.no/om-gateavisa/>

¹⁸ Yow, *Recording Oral History*, s. 20

¹⁹ Jeg bruke Geertz metode som et verktøy for å rekonstruere teaterhistoriske hendelser ved å analysere ulike muntlige kilders vitnesbyrd. Ved å krysse arkivmateriale slik som teateranmeldelser oppnår jeg å verifisere de opplysningene som informantene kommer med, samtidig, som nevnt, har jeg bevisst valgt å analysere de tidlige forestillingene til Perleporten Teatergruppe. Walters, «Signs of the Times», s. 543.

Perleporten Teatergruppe blir til

Da Perleporten Teatergruppe ble opprettet i 1975, var de en del av en ny bevegelse av frie gruppeteatre i Norge. Før 1975 fantes det svært få gruppeteatre utenfor institusjonene.²⁰ Et av unntakene var Odin Teateret, som ble startet i Oslo i 1964. Imidlertid flyttet gruppen til Holstebro i Danmark i 1966, da kompaniet knapt hadde fått noe støtte fra bevilgende myndigheter i Norge. Else Kvamme beskriver dette i boken *Kjære Jens, Kjære Eugenio*, som «teateret som ble vekkt». ²¹ Et annet initiativ var *Teateret Utenfor* hvor Janken Varden var instruktør. I en samtale 7. desember 2015 forteller Varden at den frie gruppen *Teatret Utenfor* ble stiftet i 1969, i forbindelse med okkupasjonen av Vaterland skole og det motkulturelle kulturhuset som ble stiftet der.²² På samme tid hadde Varden ulike regijobber på Nationalteatret. Da teatersjefen der, Arild Brinchmann, tilbød Varden og *Teateret Utenfor* muligheter for å arbeide innenfor institusjonen som et oppsøkende gruppeteater, ble den frie gruppen lagt ned. Deres nedleggelse var en naturlig konsekvens av den manglende kulturpolitiske støtten til frie grupper på 1960-tallet.²³ Dessuten fikk Varden arbeide forholdsvis fritt på Nationalteatret, han kunne selv bestemme repertoaret og arbeidsformen for gruppen.²⁴

En slik semi-institusjonell tilknytning var utelukket for Perleporten Teatergruppe. De var en del av den nye bevegelsen av frie grupper som anså det som essensielt å være nettopp «frie» for å kunne skape det kunstneriske uttrykket de selv ville. I et intervju med Perleportens medlemmer i Telemark Arbeiderblad beskrives deres grunner for å stå utenfor institusjonene som: «Den frie gruppa er et opprør mot «føydal»- [sic] organiserte teater hvor skuespillerne er bønn [sic] av pyramiden og gjør det som teatersjef/instruktør/dramatiker har foreskrevet at de skal gjøre».²⁵ For Perleporten handlet blant annet deres ønske om å være fri fra teaterinstitusjonene om en kunstnerisk-organisatorisk frihet; at medlemmene selv ønsket å ta del i alle sider av produksjonen selv. I tillegg ønsket Perleporten å være fri til å uttrykke sine politiske og ideologiske standpunkt. Birgit Christensen uttrykker dette slik i en samtale vi hadde den 6. november 2015: «Vi skriver stykkene våre selv fordi det er noe vi vil si».²⁶ Deres politiske ståsted var frihetlig sosialisme, som var begrepet som ble benyttet i Norge på 1970-tallet for en sosialistisk rettet anarkisme. Denne formen for anarkisme hadde særlig utviklet seg i etterkant av maiopprøret i Paris i 1968.²⁷ Perleporten var en del av det motkulturelle miljøet i Oslo, som sprang ut av arbeidskollektivet i Hjelmsgate 3, Pilestredet-kollektivet og Kvinnehuset. Disse miljøene var ikke ensartede, men bestod av ulike ideer og grupperinger, alt fra miljøaktivister, øko-bønder, nyfeminister, rådskommunister, til hasjrøykende hippier.²⁸

Det finnes få akademiske kilder som beskriver de norske anarkistiske og motkulturelle bevegelsene. Av det som er produsert kommer de fleste fra Universitetet i Oslo, og da særlig som

²⁰ Læg Reid, «Hvorfor ikke gruppeteater i Norge?», 81-83.

²¹ Kvamme, *Kjære Jens, Kjære Eugenio*, s. 10.

²² Varden, «Intervju»; Solbakken, «Et sted å være», s. 36-45.

²³ Varden, «Intervju»; Kvamme, «Kjære Jens, Kjære Eugenio».

²⁴ Varden, «Intervju».

²⁵ Abrahamsen, «Ingen skal bestemme hva jeg skal si fra scenen», s. 3.

²⁶ Christensen, «Intervju».

²⁷ Fagerhus, «Anarkismen og syndikalismen i Norge».

²⁸ Haugstulen, «Samfunnet er et rottreir»; Bjørkly, «Å bo i en politisk aksjon».

utgivelser av Tor Egil Førland og Trine Korsvik Rogg. Det gjelder Førlands artikkel «Kunsten å vedlikeholde luftslott: Tjue år med Pax og Club 7» (2015), sammen med boken *1968: opprør og motkultur på Norsk* (2009), hvor Førland og Rogg står som redaktører. Men også Kjetil Blom Haugstulens masteroppgave fra 2009, «'Samfunnet er et rottereir': det motkulturelle Arbeidskollektivet i Hjelmsgate 3» er et viktig bidrag til å dekke et felt som i liten grad har blitt akademisk behandlet. De nevnte bidragene er imidlertid alle enkeltstudier, og gir i liten grad en dekkende historisk oversikt over anarkistiske bevegelser i Norge. For å finne en slik oversikt har jeg måttet ty til kilder utenfor academia, slik som Harald Fagerhus sin nettside «Anarkismen og syndikalismen i Norge gjennom 150 år».²⁹

En annen kilde som beskriver de anarkistiske miljøene i Oslo på 1970-tallet er flere avisartikler over en dobbeltside i Dagbladet i anledningen Perleportens Bjørneboe-aksjon den 15. mars 1977. I artikkelen titulert «Norsk anarkisme startet med Ibsen», beskrives datidens anarkistiske bevegelser som et utspring av studentopprøret i Paris i mai 1968, samt av hippie- og øko-bevegelsene.³⁰ I tillegg til studentopprøret i 1968 anser Fagerhus, Førland og Rogg opprettelsen av Forsøksgym i Oslo i 1967 for å være den hendelsen i Norge som har hatt mest betydning for de norske motkulturelle miljøene på 1970-tallet.³¹

Perleportens politiske sceneuttrykk

Perleportens medlemmer anså teateret først og fremst som en politisk plattform og ikke som en karrierevei. Til og med teatergruppens valg av navn var knyttet til deres politiske overbevisning. På spørsmål om hvorfor Perleporten ble valgt som navn, svarer gruppen: «fordi vi vil ha perleporten her nede og ikke der oppe».³² Mens de fleste andre venstrepolitiske teatergrupper satte innhold over form, søkte Perleporten å finne ulike former som kunne kle deres politiske holdninger. Det var altså ikke tale om enten å vekte formen eller innholdet, men heller slik Evelyn Holm beskriver det, ved hjelp av Herbert Marshall McLuhans ord: «the medium is the message».³³ I et intervju med Catrine Telle i *Dramatikerforbundets Årbok* fra 2005, beskriver Telle Perleportens politiske teater som det å: «lage noe som var annerledes. Noe annet. Vi ville lage politisk teater med utgangspunkt i oss selv. Var ikke så begeistret for den hoffpoetikken som ml-erne drev med».³⁴ Birgit Christensen beskriver deres politiske ståsted slik:

Vi kalte oss den gang frihetlige sosialister og anarkister. Men vi hadde ikke noe partitilhørighet på noe som helst måte. – Det var friheten for oss. Frihet under ansvar på alle måter. Frihet til å leve våre liv som vi ville. Det frie uttrykket. Ytringsfriheten.³⁵

²⁹ Fagerhus, «Anarkismen og syndikalismen i Norge».

³⁰ Dagbladet, «Norsk anarkisme startet med Ibsen».

³¹ Fagerhus, «Anarkismen og syndikalismen i Norge»; Førland & Korsvik, *1968: opprør og motkultur på norsk*, s.9.

³² Abrahamsen, «Ingen skal bestemme hva jeg skal si fra scenen», s. 3.

³³ Holm, «Intervju».

³⁴ Telle i Aakvik, "Årboken Ringer Catrine Telle.", s. 50.

³⁵ Christensen, «Intervju»; Christensen, «E-post korrespondanse».

Teatergruppens sidestilling av form og innhold, sammen med en motvilje til å lage agitatorisk politisk teater, gjorde at Perleportens teater ikke nødvendigvis ble oppfattet som *politisk*, selv om de selv anså sitt teater for å være det.³⁶

Holm beskriver opplevelsen av det politiske budskapet til Perleporten slik: «Perleporten skulle ikke mane til noe som helst. Der måtte vi tenke selv».³⁷ Teateret deres reflekterte anti-autoritære og anarkistiske idealer. Som nevnt var det derfor viktig for Perleporten å stå utenfor institusjonsteatrene, som en fri gruppe. På den måten kunne de arbeide ut fra egalitære og anti-autoritære prinsipper og lage de tekstene og sceniske uttrykket som best kledde deres politiske holdninger. Men det å stå utenfor kostet mye. Medlemmene måtte ta mange strøjobber og bruke sine oppsparte midler for å kunne finansiere sitt teater, da det ikke var mye støtte å få fra verken Norsk Kulturråd eller Oslo kommune.³⁸ For Perleporten ville lage godt teater, noe som gav dem en helt annen kunstnerisk tyngde enn andre teatergrupper med anarkistiske verdier. De andre anarkistiske gruppene hadde ofte et aksjonistisk preg, og var grupper og konstellasjoner som gjerne ble formet rundt en aksjon eller en demonstrasjon for så å løse seg opp igjen.³⁹

I en artikkel i teaternummeret til det litterære tidsskriftet *Vinduet* (1967) illustrerer Karl Hoff og Birgit Christensen det spennet de stod i, mellom det å være kunstnerisk «fri» og samtidig være pengelens:

Fritt gruppeteater er teater uten penger.
Teater uten penger er teater uten skuespillere.
Teater uten skuespillere er teater uten publikum.
Teater uten publikum er et tomt rom.
Et tomt rom er ikke et dårlig utgangspunkt.
– Hvis man har litt penger.⁴⁰

Da gruppen la ned virksomheten i 1984 var det utbrenthet og pengemangel som ble oppgitt som de viktigste grunnene.⁴¹ Før de la inn årene, skulle imidlertid Perleporten produsere syv helaftens forestillinger og delta i mange ulike anarkistiske teateraksjoner i årene 1975–1984.

Koblingen mellom Perleportens teaterforestillinger og deres anarkistiske livspraksis har for det meste blitt ignorert – eller forsøkt ignorert – av teateranmeldere, spesielt i den tradisjonelle pressen.⁴² Grunnene til en slik fremstilling kan ligge i det som Jeff Shantz beskriver i *Against All Authority: Anarchism and the Literary Imagination* (2011):

³⁶ Christensen, «Intervju».

³⁷ Holm, «Intervju».

³⁸ Studentforum, «Porten på gløtt for Perleporten Teatergruppe» s. 2.

³⁹ Holm, «Intervju».

⁴⁰ Perleporten Teatergruppe, «Stjernerdyss På Oslo Nye», s. 20.

⁴¹ Bisselberg, «Perleporten nedlagt - mange lever videre».

⁴² Et eksempel på dette kan ses i polemikken mellom teaterkritiker Erik Pierstorff og Perleporten Teatergruppe i etterkant av «Bjørneboe-aksjonen»: Pierstorff, Erik. «Anarkistene i teateret.» *Dagbladet*, 15.03. 1977, s. 5.; Teatergruppe, Perleporten. «Omfavnelsen av en død opposisjonell.» *Dagbladet*, 25.03. 1977, s. 4.

At first glance it might seem odd to associate anarchism and drama, especially given the negative media portrayal of contemporary anarchists as street fighting vandals. [...] Lost in sensationalist accounts, however, are the creative and constructive practices undertaken daily by anarchist [...] in which drama is part of a holistic approach to everyday resistance, provides insights into real world attempts to develop peaceful and creative social relations in the here and now of everyday life.⁴³

Nettopp slik Shantz peker på handlet den anarkistiske livspraksisen til medlemmene i Perleporten Teatergruppe om å markere sine politiske standpunkt gjennom en bruk av teatrale virkemidler, enten gjennom deres «ordinære» teateroppsetninger, eller gjennom ulike aksjoner som ofte tok form som «usynlig teater».⁴⁴

En slik teatral aksjon var deres protestaksjon mot «biskopenes hyrdebrev» i 1978.⁴⁵ Da gikk Karl Hoff inn i Oslo Domkirke utkledd som Jesus; i hvit kjortel og skinnsandaler og tornekrone. Imidlertid var dette kostymet skjult under en stor frakk. Hoff satt sammen med flere andre aktivister, blant annet Birgit Christensen, og utga seg for å være en del av kirkelyden. Deres mål var å forstyrre gudstjenesten og opplesningen av hyrdebrevet. Dette gjorde de ved at Hoff i det hyrdebrevet ble opplest, fikk tornekronen av en annen aktivist, satte denne på hodet, samtidig som han tok av seg sin frakk slik at resten av «Jesus-kostymet» kom til syne. Deretter gikk Hoff med de andre aktivistene hakk i hel, gjennom kirken, og ut på gaten hvor det var satt opp et podium. Hoff som «Jesus» stilte seg på podiet mens et manifest ble lest opp.⁴⁶

Konteksten til denne aksjonen handlet om dragkampen om kvinners rett til fri abort. I 1978, utstedte biskopene et hyrdebrev i protest mot loven om fri abort, som hadde blitt vedtatt den 30. mai, samme år. Biskopene i bispemøtet responderte på den vedtatte loven om fri abort, ved å benytte et av deres sterkeste virkemiddel; hyrdebrevet. Under gudstjeneste den 4. juni 1978 ble hyrdebrevet lest opp, i samtlige av Norges kirker. Som reaksjon på denne hendelsen ble det mobilisert til ulike motaksjoner i mange politiske miljø; fra underskriftskampanjer, demonstrasjoner og teatrale aksjoner fra aktivister, i flere kirker.⁴⁷

Den mest kjente teatrale aksjonen til Perleporten Teatergruppe var deres «Bjørneboe-aksjon» som de utførte sammen med venner fra de motkulturelle miljøene i Oslo. Aksjonen var en protest

⁴³ Shantz, *Against All Authority*, s.130-131

⁴⁴ «Usynlig teater» er en metode som gjerne tilskrives teaterpedagog, regissør og dramatiker Augusto Boal. I «usynlig teater» iscenesettes politisk kontroversielle temaer i det offentlige rom. Handlingen blir spilt ut som om det er noe som skjer her-og-nå, som en virkelighet. Ideen er å forsøke å engasjere tilskuerne til å ta del i hendelsen og ytre sine meninger gjennom et provoserende og konfronterende «virkelighets-spill». Boal, Augusto. *Theater of the Oppressed*. Teatro De Oprimido. 3. utg. London: Pluto Press, 2008.s. 122; Engelstad, Arne. *De Undertryktes Teater: Når Tilskueren Blir Deltaker: Augusto Boals Metoder Og Praksis*. 2. utg. Oslo: Cappelen akademisk forlag, 2001, s. 72–89.

⁴⁵ «Biskopens hyrdebrev» er «et rundskriv fra biskopen til bispedømmets prester og menigheter angående saker som kjennes viktige for kirken. [...] Det er vanlig at et hyrdebrev leses fra prekestolen til samme tid i alle kirkene.» Flottorp, *Haakon: hyrdebrev i Store norske leksikon på snl.no*. Hentet 7. desember 2020 fra <https://snl.no/hyrdebrev>

⁴⁶ Hoff, «Telefonintervju».

⁴⁷ Brandvold, «Ber Om Forlatelse.»; Muri, Beate. «Sjølbestemt abort i 40 år.»; Skeivt Arkiv. «Hyrdebrevaksjonen.»

mot «kulturautoritetenes» utbytting av Jens Bjørneboe.⁴⁸ Aktivistene så Bjørneboe som en av sine anarkistiske forbilder.⁴⁹ I etterkant av Bjørneboes død (mars 1976) var de anarkistiske miljøene bekymret for at institusjonsteatrene og andre kulturinstitusjoner skulle ufarliggjøre Bjørneboe og hans anarkistiske skrifter, ved å utelate dem. Noe som ikke var en grunnløs mistanke, da Nationalteatret bestemte seg for å sette opp forestillingen *Jeg tar meg den frihet*. I denne forestillingen hadde dramaturgen Magne Bleness, i samarbeid med Bjørneboes fetter, André Bjerke, satt sammen et utvalg av Bjørneboes litterære tekster i det som ble kalt en «Bjørneboe-kollasj», istedenfor å sette opp et av Bjørneboes dramatiske tekster i sin helhet. Dette mente Perleporten Teatergruppe og deres med-aktivister, var en hån mot Bjørneboes litterære ettermæle. Den 12. mars 1977, under premieren på *Jeg tar meg den frihet*, avbrøt aktivistene forestillingen ved å blåse i en fløyte og lese opp sitt manifest. I manifestet retter aktivistene skyts mot Nationalteatret for deres «fråtsing og likskjending» av Bjørneboes litterære virke.⁵⁰

Som nevnt ble Perleportens aktivistiske praksis i stor grad ignorert av dagspressen, mens deres teateroppsetninger ble anmeldt løsrevet fra gruppens politiske ståsted.⁵¹ Dette var mulig å gjøre da Perleporten som tidligere nevnt, ikke ble oppfattet som en politisk teatergruppe.

Videre i denne artikkelen søker jeg derfor å portrettere det *politiske* i Perleportens teater ved å rette søkelyset mot de politisk-estetiske valgene gruppen tok, og da med særlig fokus på forestillingene *Knoll & Tott* (1975) og *Jug meg en saga* (1976).

Perleportens bakgrunn – en anti-autoritær dramaundervisning og et samtidsteater de ikke fant seg til rette i

Karl Hoff, Birgit Christensen and Catrine Telle møtte hverandre da de begynte på dramalinjen ved Hartvig Nissen skole i Oslo. Dette var den første skolen som etablerte et fulltidstilbud innen drama på gymnasnivå, og Hoff, Christensen and Telle var en del av det første kullet ved dramalinjen (1969–1972).⁵² Deres dramalærer var Maja Lise Rønneberg Rygg. Hun hadde sin teaterfaglige bakgrunn fra Nationalteatret, hvor hun hadde vært skuespiller i årene 1952–1958, før hun ble lærer ved den nyopprettede dramalinjen i 1969.⁵³ Imidlertid skulle Rygg føle at hennes teaterbakgrunn fra Nationalteatret var for tradisjonell og autoritær, og ikke tilstrekkelig for å kunne undervise i drama. I et intervju med det dramapedagogiske tidsskriftet *Drama* uttrykker hun det på denne måten: «Det fremtidige faget ‘drama’ skulle være personlighetsutviklende og ikke i så stor grad teaterrettet».⁵⁴ Av den grunn tok Rygg del i dramapedagogiske kurs med Landslaget Teater i Skolen, ledet av Nils Braanaas. Braanaas var lærer ved Forsøksgymnaset i Oslo, en skole som var tuftet på elevdemokrati etter inspirasjon fra Neill Summerhill.⁵⁵ Det var i Forsøksgymnaset sine lokaler at dramakursene ble holdt.

⁴⁸ Hoff, *Perleporten Teatergruppe, Gruppas historie*, s. 16.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid.; Watson, «Norwegian Political Theatre in the 1970s.», s. 529.

⁵¹ Perleporten Teatergruppe, «Omfavnelsen av en død opposisjonell.»

⁵² Hellvin & Rygg, «Fra skuespiller til dramalærer.», s. 35

⁵³ Rygg, *Hartvig Nissens skole 150 år.*, s. 86–87.

⁵⁴ Hellvin & Rygg, «Fra skuespiller til dramalærer.», s. 35.

⁵⁵ Jørgensen, *Norsk Forsøksgymnas.*, s. 126.

Braanaas' dramaundervisning var særlig inspirert av de politiske gruppeteatrene i Norden. Han nyttet manualer og øvelsesbøker utgitt av blant annet den svenske gruppen Narren; *Narrenövningar* (1971).⁵⁶ Braanaas viser til i rapporten *Gruppeteater: en orienterende innføring* (1976) at de svenske gruppeteatrene hadde hentet sin inspirasjon fra nordamerikanske gruppeteatre.⁵⁷

I en artikkel av Stefan Johansson, «Gruppeteater i Sverige», viser han til hvordan særlig teatergruppen The Living Theatre, når de gjestespilte i Sverige i 1965, hadde tent en gnist hos mange svenske teaterarbeidere. Johansson skriver at The Living Theatre sin teaterstil føltes som noe nytt og befriende:

Den sterke sensuelle utstrålingen av nærhet og kontakt mellom menneskene i Livings foreställningar och förekomsten av en teknik, som skapats av gruppen för dess egna syften, dette attraherade ett stort anta lunga teaterarbetare.⁵⁸

Johansson trekker særlig frem Narrengruppen som en av de svenske gruppeteatrene som hadde hentet sin inspirasjon fra nordamerikanske gruppeteatre, som The Living Theatre og La Mama. Han viser til at kjernen i Narrens arbeid var verkstedsbaserte øvinger som kunne spores direkte til disse to gruppene. Ideen bak øvingene var at de skulle utføres under frihet fra autoritær styring, og som samtidig skulle bevisstgjøre deltakerne på å ta et kollektivt ansvar.⁵⁹

Gjennom Braanaas sin bevisste bruk av Narrengruppens anti-autoritære teaterøvinger i sin dramapedagogiske undervisning, er det mulig å si at Braanaas bidro til en indirekte videreformidling av The Living Theatre sin anti-autoritære teaterstil.

Rygg beskriver pionertiden for dramalinjen som: «Vi lå på guly, vi vandret rundt med lukkede øyne, vi lærte grunnlagsøvelser og improvisasjoner. Og dagen etter måtte jeg slippe de nyervervete kunnskaper løs på elevenell!».⁶⁰ I intervjuet med Maja Lise Rønneberg Rygg forklarte hun hvordan dramaundervisningen kunne foregå. Et eksempel var hvordan hun og elevene en gang kom ned til klasserommet som de brukte til dramaundervisningen. Rommet hadde nylig blitt brukt til en øvelse av sivilforsvaret, og de hadde ikke ryddet opp etter seg. I rommet hadde de etterlatt bærer og annet førstehjelpsutstyr, gassmasker og lignede. Rygg måtte dermed endre hele sin plan for undervisningen, og bruke 'rotet i rommet' som utgangspunkt for en langvarig improvisasjon. Elevene gikk dermed inn i rommet og skulle tenke seg til hva som kunne ha skjedd, noe som ble til en «to timers forestilling med tematikken 'krigstid'». ⁶¹ En slik åpen og leken innstilling fra dramalærerens side, er noe av det som Karl Hoff og Birgit Christensen trekker frem. En undervisningsform som tillot improvisasjon var ikke en selvfølge på slutten av 1960-tallet. Både Hoff og Christensen nevner dramalæreren som en av deres viktigste inspirasjonskilder for å starte Perleporten Teatergruppe.⁶² I et intervju med Hoff beskriver han Ryggs tilnærming og engasjement som at:

⁵⁶ Braanaas, *Dramapedagogisk historie og teori*. 102).

⁵⁷ Braanaas, *Gruppeteater: En Orienterende Innføring*, s. 46-47.

⁵⁸ Johansson, «Gruppeteater i Sverige.», s. 61

⁵⁹ Ibid., s. 62.

⁶⁰ Hellvin & Rygg, «Fra skuespiller til dramalærer.», s. 36.

⁶¹ Rygg, «Intervju».

⁶² Hoff, «Telefonintervju»; Christensen, «Intervju».

Hun var et fritt tenkende menneske med en humanistisk grunninnstilling, som hadde en evne til å få oss til å se sammenhenger i virkeligheten og til å få oss til å forstå vår egen virkelighet bedre, gjennom kunst, lyrikk, drama, teater, dramatikk [...] Det var en løpende samtale, dialog mellom henne og oss [...] som hadde en veldig stor betydning for oss.⁶³

Christensen beskriver hvordan Rygg var en lekende og levende lærer som åpnet sansene deres til å ta inn hverdagens absurditeter. Rygg hadde også ansvaret for norskundervisningen til dramaelevne, og her ble det også oppfordret til kreativ skrivning, en aktivitet som Christensen og Telle og Hoff særlig oppskattet.⁶⁴ I tillegg til skoleundervisningen drev Karl Hoff en amatørteatergruppe i hjembyen Drøbak. Der han fikk med seg Catrine Telle i sin oppsetning av Kent Anderssons *Sandkassen* i 1970.⁶⁵ Dette skuespillet (originaltittel på svensk var *Sandlådan*) var en del av en serie samfunnsengasjerte stykker utviklet som gruppeteaterproduksjoner ved Göteborgs Stadsteater, og stykkets tekst var en rammefortelling som det var ment at gruppen skulle bidra å videreutvikle ut fra egne erfaringer. I dette skuespillet var sandkassen en metafor på samfunnet.⁶⁶

I tillegg til dramaundervisningen og amatørteateroppsetninger som medlemmene deltok i, var aktørene i Perleporten aktive teatergjengere. Hoff viser til et knippe med forestillinger han hadde sett og latt seg inspirere av i årene 1968 til 1971. Skoleåret 1968–69 gikk Hoff på «high school» i New York, USA. I den forbindelse fikk Hoff sett flere teaterforestillinger i New York. Blant annet «en fri-gruppeteater-oppsetning, som svenske Viveca Lindfors hadde satt opp og selv spilte i [...] inne i Manhattan; en oppsetning med The Living Theatre, samt Heinar Kipphardts *In the matter of J. Robert Oppenheimer* og musikalenene *HAIR* og *Fiddler on the Roof*».⁶⁷

Hoff viser videre til de forestillingene som han fikk med seg, i tiden han gikk på Hartvig Nissen skole (1969–1972):

Vi hadde sett Odin Teaterets forestilling *Min fars bus*. [...] På Hartvig Nissens skole fikk vi også se to av Nationaltheatrets oppsøkende forestillinger; *Et spill om pugg* i 1969, og Brecht-kabareten *Tidene skifter* året etter. Vi så *Sandkassen* og *Semmelweis*. Vi så *Mens vi venter på Godot* på DNT [Det norske teater] Scene 2 i 1970, og *Sluttspel* der året etter.⁶⁸

Imidlertid var litterære forbilder vel så viktige for både Hoff og Christensen. «Vi var inspirert av Peter Weiss' tekster, ikke minst av *Ransakingen*. Vi var opptatt av Jens Bjørneboes romaner og skuespill» (Hoff, 2020). Christensen viser også til det absurde teatret som en viktig inspirasjonskilde: «Vi leste mye absurd teater, når vi gikk på dramalinjen. Jeg elsket den formen: Ionesco og Beckett, har nok jeg hatt med meg hele veien, i formen».⁶⁹

⁶³ Hoff, «Telefonintervju», s. 4.

⁶⁴ Christensen, «Intervju».

⁶⁵ Hoff, «Telefonintervju», s. 3; Hoff, «Om Perleportens inspirasjonskilder».

⁶⁶ Andersson, Lysander & Det Norske Teater, *Flåten*.

⁶⁷ Hoff, «Karls innspill til ABW's artikkel».

⁶⁸ Hoff, «Karls innspill til ABW's artikkel».

⁶⁹ Christensen, «Intervju».

Til tross for at Hoff og Christensen hadde sett mye teater både i tiden før og etter at de gikk på dramalinjen, så påpeker Hoff at en viktig drivkraft for dem når de skulle skape sitt eget teater var å gå på tvers av det samtidige teatret, både når det gjaldt (politisk) innhold og form. Av den grunn dro Christensen og Hoff vel så mye inspirasjon fra å se forestillinger de «ikke likte, som fra de oppsetningene vi var begeistret for og følte et slektskap til».⁷⁰ Christensen beskriver deres kontrære holdning til samtidens politiske teater slik: «Vi kalte det politikk og poesi, vi ville ikke inn i noe plakatteater, eller inn i det tradisjonelle politiske teatret».⁷¹

Det kan se ut til at inspirasjonen bak Perleportens formspråk og teaterstil, ble formet gjennom den kollektive og improvisasjonsbaserte dramaundervisningen ved dramalinjen og erfaringene fra prosessen med å sette opp *Sandkassen*. I tillegg til deres litterære inngang med en bruk av kreativ skrivning for å skape manus. Ikke minst ble deres teater skapt gjennom en kontrær holdning til teatret i samtiden, ved at oppsetningene bekreftet hva de *ikke* ønsket å gjenskape. Deres særegne og originale formspråk kan ses helt fra starten av med deres debut forestilling *Faren satt på første benk og moren satt på annen og Knoll og Tott satt på galleri og lo som bare faen (Knoll & Tott)* (1975).

Knoll og Tott – en anarkistisk dramaturgi?

Perleportens første produksjon, *Faren satt på første benk og moren satt på annen og Knoll og Tott satt på galleri og lo som bare faen (Knoll & Tott)*, hadde premiere den 9. oktober 1975. Forestillingen ble beskrevet av Erling Eide Thorsrud fra *Folkebladet* som en produksjon som fremviste «fantastiske parodier på kjernefamilien som desperat prøver å oppleve den ‘fullkomne lykke’», samtidig som den tok opp «kvinneundertrykking, barneundertrykking, og misforstått ‘progressiv’ barnekultur».⁷² Forestillingen var i sin helhet skrevet, improvisert frem og fremført av Hoff, Christensen og Telle.

I min samtale med Birgit Christensen i 2015 viser hun til at utgangspunktet for forestillingen handlet om en frihetssøken. «Vi var opptatt av hvilke grenser som finnes, og hvilke muligheter vi hadde som unge mennesker? Og hva det var som stopper oss? Friheten! – Vi hadde lest Bjørneboe! Det handlet om frihet under ansvar».⁷³

Forestillingen kan beskrives som en kollasje av scener, hvor skuespillerne varierte mellom en frontal spillestil der skuespillerne henvendte seg direkte til publikum, samtidig som det var en mer dialogisk spillestil skuespillerne imellom. Den ‘fjerde vegg’ ble opprettholdt. Imidlertid var storparten av dialogene det som kan kalles mislykkede dialoger, hvor figurene på scenen snakker forbi hverandre.⁷⁴ Bevegelsene på scenen var i stor grad fremført på en stilistisk måte, gjennom bruk av ulike bevegelsesmønstre. De hadde også et sett med tøydukker i menneskestørrelse som skulle representere kjernefamilien, og som skuespillerne plasserte og manipulerte på scenen. En

⁷⁰ Hoff, «Karls innspill til ABW's artikkel».

⁷¹ Christensen, «Intervju».

⁷² Thorsrud, «Politisk Teater».

⁷³ Christensen, «Intervju».

⁷⁴ Christensen, Hoff & Telle, *Knoll & Tott*.

av karakterene i stykket var kun representert som en stemme spilt av fra lydbånd. Stemmen til ‘mannen’ skulle representere ‘det konservative’ i samfunnet.⁷⁵

Ifølge Holm ble det i forestillingen vekslet i raskt tempo mellom sarkasme og direkte spillestil, som gjorde at det var vanskelig for publikum å vite om de skulle le eller gråte.⁷⁶ Den siste scenen i skuespillet var for Holm den sterkeste. Da kom aktørene frem på scenen og henvendte seg direkte til publikum, som om publikum var deres foreldre. Hoff, Christensen og Telle hadde hver sin monolog hvor de gav til kjenne og avslørte sine personlige tanker om deres foreldre og forholdet dem imellom:

Sønn: (Karl Hoff)

Far.

DU greide ikke stå imot Gud Kongen og Fedrelandet og Generalene og Frimureriet og Direktørene og Speiderbevegelsen. [...]

Ja Far. DU er Mann. Men det rettfærdiggjør ikke at du aldri stiller spørsmålstegn ved holdninger som ødelegger verden [...]

DU undertrykker kvinner. DU tenker aldri på kvinner som kamerat og som likestilte. For deg har ikke kvinner egen verdi. [...]

Datter I: (Birgit Christensen)

Far.

DU har aldri tatt meg alvorlig.

Uansett hva jeg sier så kan ikke det forandre noe i livet ditt.

Jeg er jente. [...]

DU spør hvorfor jeg tar avstand.

Å strebe etter din annerkjennelse er det samme som å strebe etter makt i samfunn som undertrykker meg som kvinne. [...]

Datter II: (Catrine Telle)

Mor.

Det er vanskelig å solidarisere meg med deg.

Du liker meg jo ikke. DU synes egentlig at jeg skal freshe meg litt opp, ha gutte-sjans og gifte meg. [...]

Det du kaller å gjøre din plikt kaller jeg en dårlig unnskyldning. [...]

DU må jo ha hatet det. Det skulle hjulpet deg til å gjøre opprør mot kjønnsrollen din. [...]

Det finnes andre måter å leve på.

Drømmene dine mor må ha gått om noe annet.⁷⁷

⁷⁵ Christensen i Abrahamsen, «Ingen skal bestemme hva jeg skal si fra scenen».

⁷⁶ Holm, «Intervju».

⁷⁷ Christensen, Hoff & Telle, *Knoll & Tott*, s. 59–62

Når anmelderen fra *Folkebladet* skulle oppsummere denne scenen og selve forestillingen var *Knoll og Tott*, så trakk han frem slagordet «tenke sjøl» som han mente måtte «være noe av essensen bak teatergruppas virksomhet». ⁷⁸

Holm husker at hun identifiserte seg med synspunktene som Hoff, Christensen og Telle framla på scenen, og at hun ble sterkt grepet av deres brutale ærlighet. Hvor skuespillerne som seg selv la frem sine synspunkter direkte, i en frontal henvendelse til publikum. Dette aspektet ved Perleportens spill har Holm i ettertid ansett å korrespondere med The Living Theatre sin livs- og spillestil. ⁷⁹

Jeg vil nå se nærmere på om det kan være et samsvar mellom The Living Theatre sin spillestil og bruk av virkemiddel, og Perleportens teater.

Perleporten og The Living Theatre

Om vi skal se etter dirkede forbindelseslinjer mellom The Living Theatre og Perleporten, viser Karl Hoff til at han så forestillinger av The Living Theatre i New York mens han gikk på Nyack High School i New York 1968–1969. ⁸⁰ Dette var året før Hoff begynte på dramalinjen på Hartvig Nissen skole. Birgit Christensen har ikke nevnt The Living Theatre som en av hennes inspirasjonskilder, imidlertid er det mulig at hun sammen med Hoff (og Telle) benyttet seg av virkemidler og teaterteknikker som i utgangspunktet stammer fra The Living Theatre. Teknikker de tilegnet seg gjennom Rønneberg Ryggs dramaundervisning, som blant annet tok utgangspunkt i Braanaas' dramapedagogiske kurs hvor «Narrenövningar» stod sentralt. Som tidligere nevnt var det en direkte kobling mellom Narregruppen og The Living Theatre.

Braanaas skriver i *Gruppeteater: en orienterende innføring* (1976) om den innflytelsen The Living Theatre hadde på de nordiske gruppeteatrene: «The Living Theatre er en av de gruppene som har hatt størst betydning for veksten av gruppeteatret i USA så vel som i Europa». ⁸¹ Braanaas trekker frem spillestilen som teatergruppen utviklet under produksjonen av *Paradise Now* (1968), hvor The Living Theatre søkte å oppheve skillet mellom scene og sal ved å henvende seg dirkede til publikum. ⁸² Til sammenligning skriver John Tytell i boken *The Living Theatre: art, exile, and outrage* (1997) om hvordan The Living Theatre utviklet en ikke-fiksjonell spillestil som ble gruppens signatur, «in which actors played themselves, not characters in roles». ⁸³ Det er her tale om at aktørene i The Living Theatre har en «ikke-fiksjonell»-spillestil. Michael Kirby beskriver en slik spillestil i sin artikkel «On Acting and Not-acting» (1972) som en måte å spille på hvor aktørene «generally tended to 'be' nobody or nothing other than themselves; nor did they represent, or pretend to be in, a time or place different than that of the spectator». ⁸⁴

⁷⁸ Thorsrud, «Politisk Teater».

⁷⁹ Holm, «e-post korrespondanse».

⁸⁰ Hoff, «Karls innspill til ABW's artikkel».

⁸¹ Braanaas, *Gruppeteater: En Orienterende Innføring*, s. 50.

⁸² Braanaas, *Gruppeteater: En Orienterende Innføring*, s. 52.

⁸³ Tytell, *The Living Theatre*, s. 200.

⁸⁴ Kirby, «On Acting and Not-Acting», s. 3.

Perleporten beskriver sine arbeidsmetoder på følgende måte: «Stykkene våre er laget utfra egne erfaringer [...] i stykket vi spiller nå bruker vi for eksempel egne navn.»⁸⁵ Videre beskriver Perleporten sin spillestil som at «vi må gjøre alt så ekte og pågående og provoserende at folk skjønner at både vi som spiller og publikum sjøl er involvert, at ingen kan stille seg utenfor, vri seg unna».⁸⁶ Det kan dermed se ut til at Perleporten deler en ikke-fiksjonell spillestil med The Living Theatre.

Det er imidlertid viktig å påpeke at selve estetikken til The Living Theatre og Perleporten Teater ikke kan sidestilles, at det kun er bruken av en «ikke-fiksjonell»-spillestil som de deler. The Living Theatre sin estetikk kan ses i sammenheng med et rituelte teater og en utstrakt bruk av publikumsdeltakelse.⁸⁷ Perleporten derimot ønsket *ikke* å involvere sitt publikum i et deltakende spill.

En slik motstand mot publikumsdeltakelse kommer tydelig frem i samtalen jeg hadde med Christensen, hvor hun svarte følgende på spørsmål fra meg om Perleportens spillestil hadde vært inspirert av dramaundervisningen på Hartvig Nissen: «Det var den perioden hvor du skulle nedpå og sette deg blant publikum. Vi var ikke så opptatt av dette i Perleporten. Men, vi var opptatt av å være tilstede på scenen».⁸⁸ Denne type dramaturgi som Christensen viser motstand mot er nettopp et av kjennetegnene til The Living Theatre. Imidlertid var ikke Perleporten fremmed for å ha blikk-kontakt med sitt publikum. Christensen viser til, at for henne var det viktig å være i direkte kontakt med publikummet: «[Vi] bød på oss selv, vi var direkte, og hadde øyekontakt med publikum. Hadde vi ikke øyekontakt med publikum så syntes jeg det hele virket meningsløst».⁸⁹ I motsetning til The Living Theatre som søkte å bryte skillet mellom scene og sal ved ulike former for rituell publikumsdeltakelse, søkte heller Perleporten å bryte ned dette skillet gjennom en provoserende spillestil, ved å stå tett på sitt publikum, og se dem inn i øynene.⁹⁰ Ifølge Hoff var en av grunnene til at Perleporten ikke ønsket å ta i bruk en aktiv publikumsdeltakelse i løpet av forestillingen, at de anså en slik type for spill som en «subtil form for vold fra scenen/scenerommet» som kunne føre til en falsk frihet. Hoff viser til at de gjennom sin provoserende spillestil ønsket «at folk skulle reflektere og tenke selv», og at de heller enn å benytte seg av en publikumsdeltakelse som de anså som falsk, heller ville ha en «ærlig» kontakt med publikum gjennom samtaler med publikum etter forestillingene.⁹¹

Dermed er det mulig å si at Perleporten tok delvis inspirasjon fra de kunstneriske og teatrale strømningene rundt seg og fra sin dramaundervisning. Det er imidlertid viktig å påpeke at Perleporten ikke ønsket å arbeide med publikumsdeltakelse, men heller med en form for publikums-provokasjon, dette skilte seg fra The Living Theatre bruk av publikumsdeltakelse, som med sitt rituelle preg i større grad søkte å invitere publikum til å delta, heller enn å provosere dem.

⁸⁵ Christensen, Hoff & Telle i *Folkebladet*, «Revolusjonært teater?».

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Callaghan, *Ritual Performance and Spirituality*, s. 36.

⁸⁸ Christensen, «Intervju».

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Hoff, «Karls innspill til ABW's artikkel».

The Living Theatre sin signatur, var et teater der den tradisjonelle dialogen var «abandoned in favor of sound and movement rooted in ensemble collaboration».⁹² Teatergruppen var i særlig grad påvirket av Artaud og hans konsepter for et ikke-litterært teater, med fokus på en kroppsliggjøring av smerte, vold og terror – opplevelser som Artaud mente lå utenfor rekkevidde av det litterære teateret.⁹³ En slik forståelse av å bryte med det litterære teateret gjennom kroppsliggjøring av vold og smerte, delte ikke Perleporten. Deres teater kan nettopp ses som et *litterært* teater. Av direkte inspirasjonskilder viser Hoff og Christensen til Jens Bjørneboe, Odin Teatret, Peter Weiss og til absurd drama. I ettertid anser Hoff Heiner Müllers iscenesettelser fra 1980-tallet og tidlig 1990-tallet, særlig Müllers 1989-produksjon av *Der Lohndrücker* og hans iscenesettelse av Brechts *Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* fra 1993, for å ha benyttet en estetikk som Perleportens teater kan sies å ha flere likhetspunkt med, særlig deres produksjon *Jug meg en saga* fra 1976.⁹⁴

Jeg vil derfor gjøre en (ny)lesning av *Jug meg en saga*, hvor jeg benytter David Barnetts teorier om et post-brechtiansk teater, som han i særlig grad har utviklet i forbindelse med Müllers oppsetting *Der Lohndrücker*, for å se om det kan være noe sammenfall i de estetiske trekkene til Perleporten Teatergruppe og Heiner Müller sine teaterproduksjoner.⁹⁵ I tillegg vil jeg fortsette å se Perleportens teater opp mot The Living Theatres spillestil, for på denne måten dra frem det partikulære med Perleportens spillestil.

Müller – et post-brechtiansk teater

David Barnett karakteriserer Müllers senere oppsettinger som post-brechtiansk. I dette legger han at de står i forhold til Bertolt Brecht og en marxistisk forståelseshorisont, samtidig som Müller videreutvikler og overskrider Brechts politiske estetikk. Ordet «post» i post-brechtiansk henspiller på Müllers avvisning av det marxistisk meta-perspektivet, som Brecht propagerte.⁹⁶

Jeg vil nå vise til noen trekk i Brechts teaterteorier, og gi et riss av den øst-tyske kulturpolitikken, for å vise hvordan Müller benytter Brechts teaterteori/tekster som ansats til sine egne teatertekster.

Brecht anså at essensen av hans teaterteorier sprang ut fra den marxistiske dialektikken, hvor det sentrale aspektet ligger i forståelsen av mennesker og samfunn som foranderlig. Kunnskapen om og utøvelsen av marxistisk dialektikk «affects the exercise of power».⁹⁷ Barnett beskriver Brechts dialektiske forståelse i *A History of the Berliner Ensemble* (2015): «Contradiction is at the heart of the dialectic, and so Brecht was keen to investigate this relation in connection with character's own inconsistencies, relationships between characters, and relationships between characters and social situations».⁹⁸ Det er primært motsetninger i maktforhold som Brecht ønsket å belyse. For å få

⁹² Callaghan, *Ritual Performance and Spirituality*, s. 37.

⁹³ Tytell, *The Living Theatre*, s. 208.

⁹⁴ Hoff, «Perleportens sceniske uttrykk».

⁹⁵ Barnett, «Performing Dialectics in an Age of Uncertainty», s. 47–66.

⁹⁶ Barnett, «Performing Dialectics in an Age of Uncertainty», s. 52.

⁹⁷ Barnett, *A History of the Berlin Ensemble*, s. 27.

⁹⁸ Ibid.

frem de nevnte motsetningene, mente Brecht at en naturalistisk og borgerlig-realistisk spillestil ikke var tilstrekkelig. Brecht utviklet det episke teatret, som anvender montasje og episodisk dramaturgi for å få fram motsetningsforholdene.⁹⁹ Det er altså viktig å trekke frem at Brechts bruk av formale elementer i teatret hadde en politisk funksjon, og ikke omhandlet en eksperimentering i retning «kunst for kunstens skyld».¹⁰⁰

Imidlertid skulle Brecht forlate det episke teatret i 1952, til fordel for et *realistisk*-dialektisk teater. Konteksten for dette skifte av dramaturgisk og estetiske praksis omhandler opprettelsen av Berliner Ensemblet i Øst-Tyskland i 1949. Til tross for at Brecht sammen med Helene Weigel var spesielt invitert til å arbeide i Øst-Tyskland, møtte de på flere utfordringer fra kulturpolitisk hold.¹⁰¹

Øst-Tyskland fulgte nemlig Sovjetunionen, og nedfelte sosialrealismen som kulturpolitisk doktrine. Selv om regimet tillot bruken av dialektiske drama innenfor et sosialrealistisk rammeverk, skulle motsetningsforholdene alltid løses harmonisk. Det vil si at teatret skulle iscenesette positive sosialistiske helter og «happy (socialist) endings».¹⁰² Et *sosialistisk* realistisk teater innebefattet på ingen måte episk dramaturgi, som ble oppfattet som formalistisk og borgerlig dekadent, og dermed *ikke*-realistisk.¹⁰³ Til tross for at Brecht og Berliner Ensemblet ble kritisert fra østtyske kulturmyndigheter, hadde kompaniet stor anseelse både hos det østtyske publikummet og i «teaterverden» utenlands. Dette gav Brecht et større kunstnerisk manøvreringsrom enn andre dramatikere og regissører i Øst-Tyskland på samme tid. Imidlertid ble det viktig for Brecht og Berliner Ensemblet å holde en balansegang, mellom å skape et politisk kritisk teater gjennom nyskapende form og uttrykk, og det å gjøre det østtyske regimet til lags, for å forhindre politisk sensur.¹⁰⁴ Brecht gikk derfor bort fra begrep som episk teater og verfremdung, og kalte sitt teater for realistisk, samtidig som han viste til hvordan han benyttet seg av enkelte av Stanislavskijs metoder.¹⁰⁵ Imidlertid anså Brecht at Stanislavskijs metoder sett under ett var av en karakter som ikke egnet seg for å skape et politisk dialektisk teater. Til tross for at Brecht søkte å tekkes det østtyske regimet i offisielle dokumenter, ved å unnlate å omtale sitt teater som episk eller ved å fremheve bruken av Stanislavskijs metoder, hevder Barnett at dette var en skinnprosess: Brecht søkte stadig å lage et teater som på mest effektivt vis målbar Karl Marxs dialektiske prinsipper.¹⁰⁶

Ifølge Elin Nesje Vestli i artikkelen «Mellom sensur og sivilkurasje – teater i DDR» (2009) ble Brecht og arbeidet til Berliner Ensemblet, til tross for kritikken fra kulturpolitisk hold, allikevel ansett som å utgjøre et fundament i Øst-Tyskland. Brechts teater og teorier både inspirerte og provoserte den neste generasjonen av dramatikere.¹⁰⁷ En av disse var Heiner Müller, som benyttet

⁹⁹ Ibid., s. 29.

¹⁰⁰ Barnett, «Performing Dialectics in an Age of Uncertainty», s. 48.

¹⁰¹ Vestli, «Teater i DDR», s. 53.

¹⁰² Barnett, *A History of the Berlin Ensemble*, s. 85.

¹⁰³ Ibid., s. 91.; Vestli, «Teater i DDR», s. 51.

¹⁰⁴ Ibid., 53.

¹⁰⁵ Barnett, *A History of the Berlin Ensemble*, s. 87, 116.

¹⁰⁶ Ibid., s. 121.

¹⁰⁷ Vestli, «Teater i DDR», s. 53–54.

seg av Brechts teorier og teatertekster både til inspirasjon, men også som motstand, til sitt eget manus og regiarbeid.¹⁰⁸

Müller lot seg inspirere av Brechts teater som et forum for kritikk av det østtyske regimet. Han søkte i særlig grad å videreføre Brechts *dialektiske* teater og tematikken av «den tyske misèren» i hans teatertekster. Som Brecht benyttet Müller seg i utstrakt grad av montasje og allegori i sine teatertekster. «Gjennom å kontrastere liknende hendelser fra ulike tidsepoker satte han søkelyset på gjentakelsens forbannelse, på avstanden mellom realitet og utopi og på menneskenes skjøre evne til å frigjøre seg fra gamle strukturer og delta i ny samfunnsordning».¹⁰⁹ Imidlertid søkte Müller å overskride Brechts teaterestetikk, gjennom å skape et større mangfold av stemmer og motstemmer i sine egne teatertekster og i sine iscenesettelser av Brechts dramatik. Müller skapte assosiative tankestrømmer som ikke lot seg fastlåse innenfor en tradisjonell dramatisk dialog, og dermed fragmenteres karakterene i hans scenetekster. Denne fragmenteringen av scenetekstene blir et formgrep som er gjennomgående i Müllers scenetekster, og omfatter også karakterer og karakterskildringer.¹¹⁰

Selv om Müller i utstrakt grad benytter seg av et *ikke*-realistisk formspråk, og i enda større grad enn Brecht søker en fragmentarisk dramaturgi for sine teaterproduksjoner, påpeker Barnett at Müller anser sitt teater som et politisk redskap for forandring.¹¹¹ Det er i forlengelse av dette at Müllers teater kan ses som et post-brechtiansk teater.

Strukturell vold og litterære aspekter i *Jug meg en saga* (1976)

Jug meg en saga er lagt til en liten provinsiell by, med en våpenfabrikk som hjørnesteinsbedrift. I skuespillet inngår en fortelling om et ungt par, hvor mannen arbeider ved fabrikk, og konen er hjemmeværende. Denne fortellingen kan anses som den røde tråden i oppsettingen, og vi følger dette unge paret gjennom stykket. Stykket ender med at mannen i det unge paret dreper sin kone. Imidlertid blir fortellingen, på lignende vis som i *Knoll & Tott*, brutt opp av en fragmentarisk dramaturgi, hvor ulike scener med ulike uttrykk settes sammen via montasje. Forestillingen ble spilt i en stilisert form, hvor drapet på slutten markerte et høydepunkt, og ble fremstilt på en overdrevet stilisert måte, nærmest i sakte film.¹¹² I likhet med *Knoll & Tott* var *Jug meg en saga* i sin helhet utviklet og iscenesatt av medlemmene i Perleporten. I tillegg til Karl Hoff og Birgit Christensen bestod gruppen nå av Runar Bakken, Karin Benan og Inger-Lise Langfeldt.

Som nevnt tidligere var Perleportens teater et litterært teater. Improvisasjon ble ofte brukt som en del av Perleportens arbeidsprosess, men ikke på scenen foran publikum slik som The Living Theatre gjorde. Hos The Living Theatre var forestillingsdramaturgien ofte basert på ulike scenario og en løsere spilleliste av handlingsmønstre, noe som kommer tydelig fram i oppsettinger som *Mysteries* og *Paradise Now*.¹¹³ Perleporten utviklet på sin side et ferdigskrevet

¹⁰⁸ Ibid., s. 54.

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Barnett, «Resisting Revolution», s. 190.

¹¹¹ Ibid., s. 188.

¹¹² Christensen, Hoff, Benan, Bakken & Langfeldt, *Jug meg en saga*, s. 48.

¹¹³ Tytell, *The Living Theatre*.

manus hvor replikker, bruk av musikalske effekter og bevegelsesmønstre ble fastlagt. Dette manuset kunne imidlertid endre seg over tid, ettersom Perleporten spilte forestillingene på ulike plasser til ulikt publikum, og hadde for vane å stokke om på scener og legge til nye.¹¹⁴

The Living Theatre og Perleporten tar begge opp strukturell vold i sine forestillinger. Imidlertid kan fremstillingsmåten sies å være svært forskjellig. The Living Theatre benyttet en repetisjon av et sett med handlinger over tid, hvor de kroppsliggjorde volden og smerten på scenen. Det var de tydelige meningsløse militære øvelsene i oppsetningen *The Brig* (1963), eller som smerten fremstilt ved hjelp av sterke kroppslige posisjoner og fordreininger og gutturale utrop i scenen *The Plunge* i forestillingen *The Mysteries*.¹¹⁵ Journalisten Glenna Syse beskriver The Living Theatres stemmebruk og spillestil i et intervju med Chicago Times i 1966 slik: «Given a sentence, they sound dreadful. But each and every one of them know what to do with their body and their larynx. Give them a contortion and a howl and they can really perform».¹¹⁶ Til sammenligning fremstilles vold i Perleportens oppsetninger på en mer distansert og stilisert måte og i stor grad gjennom språket. Teaterkritikeren Arild Abrahamsen mente Perleporten nærmest spyttet ut sine poenger «i endeløse rekker [...] Jug meg en saga trækker på oss med overbevisende medfølelse».¹¹⁷ Et eksempel på dette er i scene hvor den unge kvinnen, Torill, blir drept. Følgende sceneanvisninger og replikker indikerer drapet:

Torill: La meg gå Jon. La meg gå. La meg gå.

Jon: Du går ja. For det er det du gjør, ja.

Du ...

(Hun prøver fortvilt å vri seg løs)

Jon: Du for faan, aldri, du for helvete for faan –

STÅ STILLE

(han slenger henne i gulvet.)

Ja, ja for det gjør du, ja.

Du går for det er det du gjør, nemlig.

Faan ta deg – jeg går.

(Hun ligger på gulvet rett foran ham og han sparker henne i siden en gang. «The Last Farewell» av Roger Whittaker spilles over høytalerne. [...]).¹¹⁸

Det er en mer nedtonet spillestil hos Perleporten når det gjelder fremstilling av brutal vold, i tillegg til at Perleporten i liten grad dveler ved poengene sine – tempo og vekslingene mellom ulike scener er rask og usentimental. På det viset skilte Perleportens teater seg ikke bare fra The Living Theatre, men også fra de fleste andre norske politiske gruppeteatre.

¹¹⁴ Hoff, «Telefonintervju».

¹¹⁵ Tytell, *The Living Theatre*.

¹¹⁶ Syse i Harding, *The Ghosts of the Avant-Garde(S)*, s. 90

¹¹⁷ Abrahamsen, «Terapi for triste pølsespisere».

¹¹⁸ Christensen, Hoff, Benan, Bakken & Langfeldt, *Jug meg en saga*, s. 48.

Lasse Tømta beskriver volden fremstilt i *Jug meg en saga* i sin anmeldelse i Gateavisen som: «Aggresjon, undertrykt hat, poesi, kjærlighet – tingene veksler så raskt at alle andre teateraktiviteter her i landet stilles i skyggen».¹¹⁹ Den brutale og hensynsløse volden fremstilt på en liketil måte, kan minne om Edward Bonds fremstilling av barnedrap i *Saved* (1964). Imidlertid skiller Bonds drama seg fra Perleporten i valget av dramaturgisk fremstilling. Ifølge David Hirst i boken *Edward Bond* (1985) så presenteres handlingen i *Saved* ved hjelp av en «sharply realistic style» som tar form som en «accurate and minutely detailed picture of life».¹²⁰ Spillestilen i *Saved* kan dermed sies å være realistisk, i tillegg er teaterformen (sosial)realistisk og dramaets dramaturgi er kronologisk oppbygd.¹²¹ Til forskjell benyttet Perleporten seg gjennomgående av en fragmentarisk dramaturgi i sine oppsetninger. Dermed er det kun iscenesettelsen av brutal vold, som Bond og Perleporten deler.

Imidlertid kan vi se et større sammenfall mellom Perleporten og Heiner Müller i bruken av en fragmentert dramaturgi, sammen med en fremstilling av strukturell vold på scenen.

Müller og Perleporten

Perleporten og Müller har det til felles at volden i deres teaterproduksjoner fremstilles gjennom språket. David Barnett beskriver volden i Müllers skuespill, i doktorgradsavhandlingen *Literature vs Theatre – textual problems and theatrical realization in the later plays of Heiner Müller* (1998), som: «The script must also shock (by confronting us with the most cruel and visceral aspects of human life) in order to be effective».¹²² Dette sjokket som Barnett viser til ligger ikke kun i scenespråket, men også i den teatrale formen som Müllers skuespill har. Müller nytter, på linje med mange andre dramatikere og regissører innenfor avantgarden, fragmentert narrativ, montasje og kontrasterende sceniske elementer i sine oppsetninger. Karl-Heinz J. Schoep beskriver Müllers skuespill *Der Lohndrücker* (1958, 1988) som et «multifaceted play that cannot be reduced to a single interpretation».¹²³ Det er denne typen kvaliteter som gjør at sceneteksten fremstår som et åpent landskap med et mangetydig budskap, som Müller har søkt å fremstille. Imidlertid er det ikke tale om en ren lekende eksperimentering med form. Det er utfra et (post)marxistisk perspektiv i linje fra Adorno og Horkheimer at Müller har søkt å benytte en fragmentert form, i sin kritikk av kulturindustrien.

The fragmentation of the action underlines its character as an ongoing process, it prevents the production from disappearing in the product, it prevents commercialization, it turns the presentation on stage into a field for experiments in which the audience can participate as a co-producer.¹²⁴

Barnett skriver i artikkelen «Resisting Revolution: Heiner Müller's Hamlet/Machine at the Deutsches Theater» (2006) om hvordan Müller har søkt å skape scenetekster som motsetter seg

¹¹⁹ Tømta, «Når Perleporten åpner seg».

¹²⁰ Hirst, *Edward Bond*, s. 48–49.

¹²¹ Lacey, *British Realist Theatre*, s. 72.

¹²² Barnett, *Literature vs. Theatre*, s. 248.

¹²³ Schoep, «*Der Lohndrücker* Revisited», s. 50.

¹²⁴ Müller i Schoep, «*Der Lohndrücker* Revisited», s. 51.

en tradisjonell teatral fortolkning. Ifølge Müllers dramaturg Alexander Weigel, var det tale om at Müller søkte å lage en produktiv problematisering av iscenesettelsen av teksten. En problematisering som Weigel anså å være tuftet på Müllers demokratiske prinsipper. Barnett viser til Müllers demokratiske innstilling, ved å gi et eksempel på hvordan Müller valgte å utføre rollen som regissør under produksjonen av *Hamlet/Machine* ved Deutsches Theater i 1990: «Müller presented himself as a director who did not ‘know’ what he wanted at the level of plot and character. He engaged with his actors as his partners in an exploration of the material in a way that refused to privilege his status as potential dictator».¹²⁵ Ut fra dette eksempelet kan det se ut til at Müller bruker egalitære metoder i fortolkningsarbeidet sammen med skuespillerne. Dermed er det utfra et anti-autoritært perspektiv at Müller skaper og iscenesetter scenetekster som motsetter seg en tradisjonell fortolkning.

Perleporten – et post-brechtiansk teater?

Om vi ser på Perleporten i et post-brechtiansk lys er det tydelig at gruppen benyttet en fragmentert form som en måte å frembringe deres politiske budskap på; ut fra anarkistisk og sosialistiske frihetsidealer. Perleporten benyttet seg av en episodisk dramaturgi, og montasje, hvor de ulike scenene var montert i brudd: fra et realistisk spilt salongdrama, for så å skifte raskt til en scene med et stilisert tale-og bevegelseskor – eller til et mer komisk sangnummer. Montasjen av kontrasterende scener skulle bidra til å tilføre nye synsvinkler til det sceniske materialet.

Christensen beskriver det fysiske uttrykket på scenen som stiliserte koreografier som kunne minne om gymnastiske øvelser.¹²⁶ Ideen bak en slik fragmentert dramaturgi var at de ulike lagene i forestillingen; valg av ulike spillestiler, det musikalske uttrykket og de stiliserte bevegelsesmønstrene skulle bidra til å bryte med en lineær lesning av handlingene presenter på scenen.¹²⁷ Perleporten hadde bevisst valgt en fragmentert dramaturgi, da de anså et helhetlig, kronologisk og singulært narrativ på scenen, som en autoritær forestillingsform.¹²⁸

Til tross for at både Perleporten og Müller benytter en fragmentert dramaturgi, skiller de likevel lag på et viktig punkt: Müller er dramatiker og regissør i institusjonell forstand, mens Perleporten var et gruppeteater. Selv om Barnett henviser til Müllers instruktørstil som en «demokratisk» stil, ved at han stiller sine tekster frem som åpne tekster uten karakterskildringer, så er det allikevel tale om at skuespillerne må gjøre et fortolkningsarbeid.¹²⁹ Til forskjell har medlemmene i Perleporten selv utformet og skrevet sine egne scenetekster, tekster som de så fremfører. Dermed har medlemmene en klar formening om hva som skal sies, og hvordan, uten å måtte fortolke scenetekstene. Hoff og Christensen beskriver denne prosessen slik til Telemark Arbeiderblad: «Vi skaper våre egne replikker og vi trenger ikke ‘øve’ for å huske replikkene. Dem kan vi fordi vi har laget dem».¹³⁰ Den mest markante forskjellen mellom Müller og Perleportens teater ligger dermed i det organisatoriske, hvor Müller satt ved sitt skrivebord og skapte tekster alene, enten ved å

¹²⁵ Barnett, «Resisting Revolution», s. 190.

¹²⁶ Christensen, «Intervju».

¹²⁷ Tømta, «Når Perleporten åpner seg».

¹²⁸ Christensen, «Intervju».

¹²⁹ Barnett, «Resisting Revolution», s. 190.

¹³⁰ Abrahamsen, «Ingen skal bestemme hva jeg skal si fra scenen».

skrive nye tekster, eller ved å bearbeide eldre tekster.¹³¹ Til forskjell så arbeidet Perleporten som et kollektiv. I artikkelen «Stjernedryss på Oslo Nye» (1976) beskriver gruppen sin arbeidsprosess som: «Skrivingen består i først intellektuelt å finne ut hva det er vi vil ha med i stykket. Så begynner puklingsarbeidet, som går ut på å finne gode dramatiske situasjoner, slik at vi får sagt det vi vil på den måten vi vil, enkelt og tydelig».¹³² Disse tekstene har de kommet frem til delvis ved hjelp av improvisasjoner underveis. Når tekstene var på plass så søkte de å finne en scenisk utforming der arbeidet hovedsakelig besto «i å danne forskjellige konstellasjoner og finne frem til en gjennomgående stemning og rytme».¹³³ Det er i dette henseende at Perleportens teater kan ses som et litterært teater, nærmere bestemt et poetisk teater, ved at de nyttet en forståelse fra lyrikken, med dens fokus på språklig rytme. Perleporten Teatergruppe komponerte og monterte scenene i sine teaterforestillinger, ved å søke å finne en egen rytmikk innenfor hver scene, og innenfor forestillingen som helhet. Det var denne måten å arbeide på som Perleporten anså for å være politisk-poetisk. Christensen beskriver det slik i vår samtale at de drev med: «politikk og poesi. Vi opplevde oss selv som politiske, men vi hadde vår måte å formidle det på. – Et kunstnerisk poetisk uttrykk».¹³⁴ For Perleporten stod deres *poetiske* politiske teater i kontrast til et *agiterende* politisk uttrykk.

Konklusjon

Perleportens teater og formspråk kan sies å være særegent i norsk sammenheng på 1970-tallet. Deres bruk av fragmenterte narrativ og montasje av kontrasterende scener, og ved å trekke frem rytme som et gjennomgående element, var ikke en gjengs estetisk praksis på denne tiden. Perleporten skilte seg særlig fra andre politiske gruppeteater i Norge på samme i tid, som hadde et formspråk som i stor grad vektet innholdet over formen. Der hvor andre grupper vektet et mer entydig politisk budskap i sine forestillinger, søkte Perleporten å utvikle nye teaterformer som kunne kle deres politiske ståsted og budskap.

For Perleporten var det viktig å unngå kronologiske helhetlige narrativ og et ensidig politisk budskap, da de anså dette som et autoritært formspråk. Det er tale om at Perleporten likestilte form og innhold, og deres eksperimentering var uttrykk for deres anarkistiske livssyn. Dette livssynet gav utslag i deres forståelse av at deres kunst skulle henge sammen med deres livsførsel. Dette førte til at medlemmene i Perleporten sidestilte politisk aktivisme og teatreale aksjoner med deres kunstneriske arbeid på scenen.

En viktig inspirasjon for Perleportens estetikk var deres dramalærer Maja Lise Rønneberg Rygg, særlig hennes «frihetlige» holdning. Imidlertid var ikke Perleporten like begeistret for alle elementene i dramaundervisningen, særlig det som gjaldt mer teatreale og rituelle former for publikumsdeltakelse. På dette feltet utviklet heller Perleporten det de kalte for en *direkte* og *ærlig* publikumstilnærming. Det er av den grunn at når Perleportens estetikk skal sammenlignes med andre anarkistiske teatergrupper slik som The Living Theatre, så er det kun enkelte elementer som kan sidestilles. Et slikt element omhandler en frontal spillestil hvor skuespillerne henvender

¹³¹ Schoep, «*Der Lohndrucker Revisited*», s. 50.

¹³² Ibid.

¹³³ Perleporten, *Jug meg en saga*, s. 22.

¹³⁴ Christensen, «Intervju».

seg til publikum. Men der hvor The Living Theatre har en større publikumsdeltakelse av rituell art, søkte Perleporten et mer provoserende og direkte uttrykk, hvor det i større grad omhandler en bruk av blikk-kontakt.

Derimot har Perleportens teater mer til felles med et post-brechtiansk teater slik David Barnett beskriver det basert på Heiner Müllers iscenesettelser. Ifølge Barnett kan Müllers teater ses som post-brechtiansk gjennom hans bruk av fragmentering av narrativ og karakterskildringer, som benyttes bevisst for å utfordre en harmonisk fremstilling av sosialismen i Øst-Tyskland. Müller har skrevet og iscenesatt dramatikkk ved hjelp av egalitære og anti-autoritære metoder. Perleporten og Müllers teater kan begge ses innenfor en slik post-brechtiansk estetikk, hvor en fragmentert dramaturgi vektlegges for å skape åpne teaterlandskap. Gjennom dette søker både Perleporten Teatergruppe og Heiner Müller å unngå et harmonisk og enhetlig uttrykk. For Perleportens del handlet dette om et ønske om at publikum skulle «tenke sjøl», heller enn å bli fortalt hva som var den *rette* politikken.

Slik kan vi hevde at Perleportens teater var et poetisk-politisk og post-brechtiansk teater, som de skapte kollektivt ved hjelp av egalitære arbeidsmetoder. Det var et teater som, i sitt sceniske uttrykk, strevet mot og benyttet seg av en fragmentert og anti-autoritær tilnærming både i forhold til de tema de tok opp, og i forhold til sitt publikum. Gruppens mål synes å ha vært å invitere publikum til å gjøre opp sine egne meninger og holdninger til de sosiale, kulturelle og politiske problemstillinger som de løftet frem i sine forestillinger.

Bibliografi

- Aakvik, Liv. «Årboken ringer Catrine Telle.» *Norsk dramatisk årbok*, 2005.
http://dramatiker.no/media/aarbok_innmat25.5.pdf
- Abrahamsen, Arild. «Terapi for triste pølsespisere.» *Telemark Arbeiderblad*, 11. februar 1977a.
- Abrahamsen, Arild. «Ingen skal bestemme hva jeg skal si fra scenen – Fri teatergruppe hvor skuespillerne også skaper teksten.» *Telemark Arbeiderblad*, 18. februar 1977b.
- Aronson, Arnold. *American Avant-Garde Theatre: A History*, Routledge, ProQuest Ebook Central, 2000. Hentet den 4 april 2020 fra:
<http://ebookcentral.proquest.com/lib/bergenebooks/detail.action?docID=1588530>.
- Bakken, Runar, Karin Benan, Birgit Christensen, Karl Hoff, and Inge-Lise Langfeldt. «Porten På Gløtt for Perleporten Teatergruppe: På turné i lånt bil.» *Studentforum*, nr. 2/1977, Bergen: Norsk Studentunion NSU, februar 1977.
- Barnett, David. *Literature Vs Theatre – Textual Problems and Theatrical Realization in the Later Plays of Heiner Müller*. Berne: Peter Lang, European Academic Publishers, 1998.
- Barnett, David. «Resisting Revolution: Heiner Müller's Hamlet/Machine at the Deutsches Theater, Berlin, March 1990.» *Theatre Research International* 31, nr. 2 (2006): 188-200.
 Doi:10.1017/S0307883306002124
- Barnett, David. «Performing Dialectics in an Age of Uncertainty, Or: Why Post-Brechtian ≠ Postdramatic.» I *Postdramatic Theatre and the Political: International Perspectives on Contemporary Performance*, redigert av Jerome Carroll, Steve Giles and Karen Jürs-Munby. Methuen Drama Engage, 47-66. London: Boomsbury, 2013.
- Barnett, David. *A History of the Berlin Ensemble*. Cambridge Studies in Modern Theatre. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Bisselberg, Aslaug. «Perleporten nedlagt - mange lever videre: 37 frie teatergrupper søker staten om støtte.» *Aftenposten*, 3. november 1984.
- Bjørkly, Arnstein. «Å bo i en politisk aksjon.» (Fanzineartikkel), *Gateavisa*, nr. 2 (1976).
<https://drive.google.com/file/d/0B0SpoZS6JDYVMjY5YTcxYTUtOTQyNi00OTY0LTliMDQtYmRhMDhmZWFlOWEw/view>.
- Braanaas, Nils. *Gruppeteater: En orienterende innføring*. Trondheim: Avd. drama, film, teater, NLHT, Universitetet i Trondheim, 1976.
- Brandvold, Åse «Ber Om Forlatelse.» *Klassekampen*, 8. mars 2019.
- Bratten, Tove. «Vår Historie – Fra Teatersentrum til Phan.» Performing Arts Hub Norway – Danse- og teatersentrum, 2018. Hentet den den 8 april 2020 fra:
<https://www.pahn.no/vr-historie>.
- Callaghan, David. «Ritual Performance and Spirituality in the Work of the Living Theatre, Past and Present.» *Theatre Symposium: A Journal of the Southeastern Theatre Conference* 21 (2013): 36-53.
- Christensen, Birgit, Karl Hoff, and Catrine Telle. «Faren satt på første benk og moren satt på annen og Knoll og Tott på galleri og lo som bare faen.» *Perleporten Teatergruppes manuskriptsamling*, nr. 1, redigert av Perleporten Teatergruppe: Karl Hoff's personlige arkiv, 1975.
- Christensen, B., Hoff, K., & Telle, C (1975). «Revolusjonært teater?» (Fanzineartikkel) *Folkebladet – for frihetlig sosialisme*. nr. 10 (1975). Oslo

- Christensen, Birgit, Karl Hoff, Karin Benan, Runar Bakken, og Inge-Lise Langfeldt. «Jug meg en saga.» I Perleporten Teatergruppes manuskriptsamling, nr. 2. Karl Hoff's personlige arkiv, 1976.
- Dalgard, Olav. *Samtid:1: politikk, kunstliv og kulturkamp i mellomkrigstida*. Vol.1 Oslo: Tiden, 1973.
- Dagbladet. «Norsk Anarkisme Startet Med Ibsen.» *Dagbladet*, 15. mars 1977.
- Dagbladet. «Anarkismen som fremtid? – Bjørneboes eget syn på anarkismen som politisk bevegelse.» *Dagbladet, Dagbladet*, 15. mars 1977.
- Fagerhus, Harald. «Anarkismen og syndikalismen i Norge.» 2009.
http://www.fagerhus.no/a_Norge/.
- Fjeldstad, Anton. «Gruppeteater i Norge.» I *Gruppeteater i Norden*, redigert av Anton Fjeldstad og Aage Jørgensen, 181-232. København: Samleren, 1981.
- Førland, Tor Egil, and Trine Rogg Korsvik. 1968: *Opprør Og Motkultur På Norsk*. Oslo: Pax, 2006.
- Harding, James Martin. *The Ghosts of the Avant-Garde(s): Exorcising Experimental Theater and Performance*. Ann Arbor, Mich: University of Michigan Press, 2013.
- Haugstulen, Ketil Blom. 'Samfunnet er et rotteireir': *Det Motkulturelle Arbeidskollektivet i Hjelmgate 3*. (Masteroppgave) Oslo: Universitetet i Oslo, 2009.
- Hellvin, Runo, og Maja Lise Rønneberg Rygg. «Fra skuespiller til dramalærer.» *Drama* 47, nr. 4 (2010): 35-37.
- Hirst, David L. *Edward Bond*. Basingstoke and London: Macmillan, 1985.
- Hoff, Karl. *Perleporten Teatergruppe, Gruppas historie*. 2009.
https://sceneweb.no/nb/organisation/6592/Perleporten_Teatergruppe-1975-3-1.
- Johansson, Stefan. «Gruppeteater I Sverige.» *Teatrets Teori & Teknikk - Nordisk Teatertidsskrift* Hvidbog, nr. 17 (1972).
- Jørgensen, Mosse. «Norsk Forsøksgymnas.» i *Skoler jeg møtte*. Namsos: Pedagogisk psykologisk forl., 1997.
- Kirby, Michael. «On Acting and Not-Acting.» *The Drama Review: TDR* 16, no. 1 (1972): 3-15.
Doi:10.2307/1144724
- Kvamme, Elsa. *Kjære Jens, Kjære Eugenio: Om Jens Bjørneboe, Eugenio Barba Og Opprørernes Teater*. Oslo: Pax, 2004.
- Lacey, Stephen. *British Realist Theatre: The New Wave in Its Context 1956-1965*. London: Routledge, 1995. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/bergen-ebooks/detail.action?docID=180010>.
- Læg Reid, Erling. «Hvorfor Ikke Gruppeteater I Norge?» *Teatrets Teori & Teknikk - Nordisk Teatertidsskrift* Hvidbog, no. 17 (1972): 81-83.
- Leirvåg, Siren. «Fra teater til performance-teater og tilbake.» I *Frie grupper og Black box teater 1970-1995: historiske, estetiske og kulturpolitiske perspektiver på frie danse- og teatergrupper i Norge 1970-1995: dokumentasjon: Black box teater 1985-1995*. Redigert av Inger Buresund og Anne-Britt Gran. Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1996.
- Lunn, Eugene. *Marxism and Modernism: An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin, and Adorno*. Berkeley, Calif: University of California Press, 1984.
- Andersson, Kent, og Tove Ellefsen Lysander. *Flåten*. Oversatt av Arnljot Eggen. Oslo: Det norske teatret, 1969.

- Mally, Lynn. *Revolutionary Acts Amateur Theater and the Soviet State, 1917-1938*. Cornell University Press, 2000.
- Muri, Beate. «Sjølbestemt abort i 40 år.» *Dagsavisen*, 16. april 2018
- Rygg, Maja Lise Rønneberg. *Hartvig Nissens skole 150 år: 1849-1999*. Otta: AIT Otta AS, 1999.
- Perleporten Teatergruppe. «Stjernedryss på Oslo Nye, 500 000 til Liv Ullmann, hvor ble det av statsstøtten til Perleporten? Og hvorfor var ikke Aase Bye med på Øivind Berghs avskjedskonsert?». *Vinduet*. nr. 2, Oslo: Gyldendal, 1976. s. 20-23.
- Perleporten Teatergruppe. «Omfavnelsen av en død opposisjonell.» *Dagbladet*, 25.03. 1977, s. 4.
- Pierstorff, Erik «Anarkistene i Teatret.» (Teaterkritikk) *Dagbladet*, 15. mars 1977.
- Teatersentrum. «Teater.» I *Yfus – Et motkulturelt overblikk*. Redigert av Lasse og Terje, 192-203. Oslo: Alternativ Bokklubb, 1978.
- Thorsrud, Erling Eide. «Politisk Teater.» (Fanzineartikkel) *Folkebladet – for fribetlig sosialisme*, nr. 8. Oslo, 1975.
- Tyttell, John. *The Living Theatre: Art, Exile, and Outrage*. London: Methuen Drama, 1997.
- Tømta, Lasse. «Når Perleporten åpner seg.» (Fanzineartikkel) *Gateavis*, nr. 2. Oslo, 1977.
- Schoep, Karl-Heinz J. «Der Lohndrucker Revisited.» I *Heiner Müller: Contexts and History: A Collection of Essays from the Sydney German Studies Symposium 1994, Heiner Müller/Theatre, History, Performance*, (Vol. Bd. 2). Redigert av Gerhard Fischer and Symposium Sydney German Studies. Tübingen: Stauffenburg, 1995.
- Shantz, Jeff. *Against All Authority: Anarchism and the Literary Imagination*. Exeter, UK, New York: Imprint Academic, ProQuest Ebook Central, 2011.
- Skeivt Arkiv. «Hyrdebrevaksjonen.» I *Skeivt Arkiv*, redigert av Hannah Gillow-Kloster. Bergen: Universitetet i Bergen, 2020.
- Solbakken, Tove. «Et sted å være - revolusjonen er i gang, følg på!» *Byminner: tidsskrift for Oslo museum* 56, nr. 3 (2011): 36-45.
- Solgård, Karl Erik. «Arbeidsformer i teatret – en vurdering av Brecht og Rudi Penka.» *Tidsskriftet Profil-Kamp for Folkets Kultur*, nr. 2 og 3 (1982). s. 58-62.
- Studentforum. «Porten på gløtt for Perleporten Teatergruppe: på turné i lånt bil.» *Studentforum*, februar 1977, s. 2.
- Vestli, Elin Nesje. «Mellom sensur og sivilkurasje – Teater i DDR.» I *DDR- Det Det Var: Østtysk kultur- og hverdagshistorie*, redigert av Jon Raundalen og Benedikt Jager, 45-64. Oslo: Abstrakt forl., 2009.
- Vikström, Eva. *Sverigespel: Kent Anderssons och Bengt Bratts dramatik 1967-71 mot bakgrund av sambälls- och teaterdebatten*. Vol. 88, Humanistisk Fakultet Umeå Universitet (trykt utg.). Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1989.
- Walters, Ronald G. «Signs of the Times: Clifford Geertz and Historians.» *Social Research* 47, no. 3 (1980): 537-56.
- Watson, Anna Blekastad. «Norwegian Political Theatre in the 1970s: Breaking Away from the 'Ibsen Tradition'» *Nordic Theatre Studies* 28(1) (2016): 50-63. **Doi:** <http://dx.doi.org/10.7146/nts.v28i1.23972>
- Yow, Valerie Raleigh. *Recording Oral History: A Guide for the Humanities and Social Sciences*. 2. utg. Walnut Creek, Calif: AltaMira Press, 2005.

Intervju og personlig kommunikasjon

- Christensen, Birgit. «Intervju med Birgit Christensen om Perleporten Teatergruppes teaterproduksjoner og aksjoner.», Oslo: Cappelen Damms lokaler. 6. november 2015.
- Christensen, Birgit. «E-post korrespondanse om sitatsjekk og språkvask.» 29. mai 2020.
- Hoff, Karl. «Telefonintervju med Karl Hoff om Perleporten Teatergruppe.» 6. mai 2015.
- Hoff, Karl. «E-post korrespondanse om 'Jesus-aksjonen'.» 14. januar 2016a
- Hoff, Karl. «E-post korrespondanse om Perleportens sceniske uttrykk.» 6. juni 2016b.
- Hoff, Karl. «E-post korrespondanse: 'Noen tanker om det sceniske uttrykket i forestillingene til Perleporten Teatergruppe'.» 6. mai 2018a.
- Hoff, Karl. «Telefon og e-post korrespondanse: 'Om Perleportens inspirasjonskilder'.» 11. oktober 2018b.
- Hoff, Karl. «Epost-korrespondanse: 'Karls innspill til ABW's artikkel om Perleporten'.» 18. mai 2020.
- Holm, Evelyn. «Intervju med Evelyn Holm om anarkistiske grupperinger i Oslo og om Perleporten Teatergruppe.» Os: Grieg-samlingen – Oseana, 9. mars 2018a.
- Holm, Evelyn. «Epost-korrespondanse: Sitatsjekk av artikkel.» 11. oktober 2018b.
- Rygg, Maja Lise Rygg. «Telefonintervju om det første kullet på dramalinjen på Hartvig Nissen skole, som Karl Hoff, Birgit Christensen og Catrine Telle fra Perleporten Teatergruppe gikk i.», 8. juni 2018.
- Varden, Janken. «Intervju med Janken Varden om Teateret Utenfor og Nationalteatrets oppsøkende teater.», København, 7. desember 2015.