



Artikel

Dokumentarteater, hyperteater og hverdags-eksperter - i norsk politisk teater

Dokumentarteater, hyperteater og hverdags-eksperter – i norsk politisk teater – 1930-2017

Af Anna Blekastad Watson

I denne artikkelen vil jeg undersøke bruken av ikke-profesjonelle aktører, relasjonell estetikk og hyperteater innen norsk politisk teater, med vekt på dokumentarisk teater i tre ulike tidsperioder: 1930-tallet, 1970-tallet og 2010-tallet.

Den engelske teaterviteren Derek Paget hevder i sin artikkel, "Acts of Commitment: Activist Arts, the Rehearsed Reading, and Documentary Theatre" (2010), at dokumentarteatret er "part of a 'broken tradition' of activism that tends to (re-)surface in difficult times." (Paget, 2010) – Finnes de samme mekanismene av diskontinuitet innen det norske dokumentarteatret? De tre valgte periodene representerer tider med sosial og politisk uro, som har resultert i en utvikling av både radikale politiske bevegelser, og politisert kunst og teater, i Norge, så vel som i Europa. Jeg legger særlig vekt på følgende norske produksjoner: Gunvor Sartz og det Sociale Teaters – §245 (1930), Nationaltheatrets Oppsøkende Teater – *Pendlerne* (1972), *Svartkatten* (1971) og Morten Traaviks – Århundrets rettsak (2017). De ulike periodene og produksjonene vil jeg se i lys av samtidige europeiske produksjoner og politisk-estetiske teorier, med særlig vekt på produksjoner og teorier av Erwin Piscator, Bertolt Brecht og Rimini Protokoll. I tillegg vil jeg benytte meg av litteratur som ser direkte på en deltakende og relasjonell kunst, blant annet av Jacques Rancière og Nicolas Bourriaud.

Hvordan definere dokumentarteater

Carol Martin skriver i artikkelen "Bodies of Evidence" (2006) at dokumentarteatret til forskjell fra andre former for teater, særlig fiksjonsteater, benytter seg av "a specific body of archived material: interviews, documents, hearings, records, video, film, photographs, etc." (Martin, 2006:9) Janelle Reinelt tar opp Martins definisjoner i "The Promise of Documentary" (2009), hun ser nærmere på balansegangen mellom det 'virkelige' materialet, i form av dokumenter, lyd og videoopptak, og aktører på scenen som representerer seg selv, sammen med den kunstneriske fremstillingen og iscenesettelsen av det 'virkelige' materialet i dokumentarteatret. Hun nevner at det mellom aktørene på scenen og tilskuerne dannes en slags 'virkelighets'-kontrakt. "Spectators come to the theatrical event believing that certain aspects of the performance are directly linked to the reality they are trying to experience or understand. This does not mean they expect unmediated access to the truth in question, but that the documents have something significant to offer" (Reinelt, 2009:9). Denne 'virkelighets'-kontrakten kan sies å stå i motsetning til fiksjonskontrakten innenfor det som tradisjonelt benevnes som realistisk og naturalistisk teater.

Ut fra Reinelt sin teoretisering rundt dokumentarteater kan det virke som om det er et markant skille mellom dokumentarisk teater på den ene siden og fiksjonsteater på den andre. Men et slikt skille mellom det dokumentariske og fiksjonen i teatret overskrides, særlig av gruppeteatrene på 1970-tallet, som tenderer til å behandle det dokumentariske stoffet de har samlet inn og sette det inn i en helhetlig fiktiv fortelling (Hålogaland Teater, *Det er her å høre tel*) eller i en rekke med mindre sketsjer (Nationaltheatrets Oppsøkende Teater, *Svartkatten* og *Pendlerne*). Bruken av fiksjon i eksempelvis *Det er her å høre tel*, står i skarp kontrast til det dokumentarisk teater på 1920 og 1930-tallet som i særlig grad benyttet seg av episk dramaturgi og fiksjonsbrudd, mens Hålogaland Teater søkte å forene Brecht og episk dramaturgi med realisme og den aristoteliske dramaturgien

ved å benytte seg av en syntese mellom Brecht og Stanislavskji, også kjent som Penka-metoden. (Hagerup, 2015). Selv om gruppeteatret Nationaltheatrets Oppsøkende Teater ikke på samme måte som Hålogaland Teater søkte å spille i en realistisk spillestil, så hadde begge grupper til felles at de kun bestod av profesjonelle skuespillere, og at de omarbeidet det dokumentariske stoffet til innenfor et fiktivt rammeverk. Det kan av den grunn se ut til at det politiske dokumentarteateret på 1970-tallet, særlig i Norge, bryter med den tidligere eksperimentelle estetikken som ble utviklet på 1920- og 30-tallet. Slike brudd kan ha sammenheng med den diskontinuiteten som Paget beskriver i sin artikkel "Acts of Commitment...". Jeg vil i fortsetningen se nærmere på hvordan en slik tradisjon i bruddstykker påvirker estetikken innen det politiske dokumentarteateret i de angitte periodene.

Virkelighetsteater, ikke-profesjonelle aktører og hverdags-eksperter

I britisk kontekst betegnes nyere dokumentarteater som "reality theatre". I Norge benyttes gjerne "betegnelser som doku-drama, reality teater, eller virkelighetsbasert teater." (Hyldig, 2015). Mens i Danmark, i følge Henriette Vedel, har betegnelsen 'virkelighetsteater' – som er direkte oversatt fra det engelske begrepet – blitt en anerkjent sjangerbetegnelse for dokumentariske teaterpraksisene de siste 20 årene. Men begrepet 'virkelighetsteater' er ikke ensbetydende med dokumentarteater, men inkluderer det i høyeste grad. Vedel definerer 'virkelighetsteater' som teater som "er basert på – konkrete, reelle begivenheter, aktuelle forhold i samfundet, (og/eller) konkrete, reelle personers historier." Sammen med dette dokumentariske eller "virkelige" materialet som 'virkelighetsteater' er basert på, så tenderer også denne type teater til å ha en bestemt form og dramaturgi, hvor "virkelige mennesker" blir benyttet på scenen. (Vedel, 2010:29) Mens fiksjonsteatret søker å bruke profesjonelle skuespillere på scenen for å høyne kvaliteten på spillet, søker dokumentarteaterskapere å benytte seg av de 'virkelige personene' som deler av sine egne 'virkelige' erfaringer på scenen. Når regissører velger å bruke ikke-profesjonelle aktører på scenen, i kraft av den autentisitet de representerer, blir sceneuttrykket nødvendigvis et annet, enn om en profesjonell skuespiller "lever-seg-inn-i-rollen" til en 'virkelige' person.

De ikke-profesjonelle aktørene eller dokumentarteater-aktøren blir ofte benevnt som hverdags-eksperter. Den tyske trioen Rimini Protokoll (Daniel Wetzell, Helgard Haug og Stefan Kaegi) beskriver hvordan de arbeider med ikke-profesjonelle skuespillere: "It's about co-operating with the specialists [...] because we don't expose people but delegate something to them that they are better at doing than we are." (Haug in: McKechnie, 2010). Men Rimini Protokoll skiller mellom de ulike typer av ikke profesjonelle aktører på scenen, mellom "expert, person affected by the subject matter, witness, representative." (Diederichsen in: Dreyse, 2008:159). Aktørene blir invitert inn i teaterprosjektet ut fra ulike kriterier, enten på bakgrunn av deres personlige erfaringer og kunnskap, eller som vitner til en sentral hendelse, mens den siste kategorien (representatives) peker på personer som er invitert på scenen i kraft av deres rolle i samfunnet og/eller deres offisielle ekspert-status. Vi kan derfor skille mellom hverdags-eksperter og offisielle eksperter. I denne artikkelen vil jeg derfor skille mellom de ulike ikke-profesjonelle aktørene på scenen, og mellom hverdags-eksperter og offisielle eksperter og representanter.

En tradisjon i bruddstykker

I følge Derek Paget, så oppstår politisk og sosialt engasjert teater i bølger, i tider med særlig stor sosial uro og ofte med støtte i politiske bevegelser. Paget nevner særlig tre separate bølger av dokumentarisk og politisk teater:

1) Arbeiderteaterbevegelsen på 1930-tallet.

- 2) De politiske gruppeteatrene som oppstod i kjølvannet av mai 1968-opprøret i Paris.
- 3) De kunst-aktivistiske gruppene (artivism) som har oppstått på 2000-tallet etter invasjonen av Irak (2002) og finanskrisen (2007).

Men de tre nevnte bølgene står i diskontinuitet til hverandre, og dette ser Paget som både en styrke og en svakhet ved det politiske og sosialt engasjerte teatret. ”The strength comes from documentary theatre’s repeated ability to reappear as new and excitingly different; weakness follows from the way practitioners – especially young ones – are cut off from their own history.” (Paget, 2010:173) Det som skjer når det politiske teatret oppstår i diskontinuitet er at utøverne alltid må tilegne seg teknikker og kunnskap som sjeldent blir overlevert direkte. Denne diskontinuiteten står i skarp kontrast til ”continuity of the tradition of stage naturalism that typifies mainstream Western theatre. Modifying itself seemingly effortlessly, naturalism sails on through crisis after crisis.” (Paget, 2009:224) Ved å følge Pagets teorier omkring dokumentarteatret, er det tydelig at diskontinuiteten bidrar til at formen kan oppstå som ’ny’ hver gang, med ulike virkemidler og dramaturgi, men denne diskontinuiteten bidrar også til at politisk teater og dokumentarteatret fremstår som en tradisjon i bruddstykker, i motsetning til ’mainstream Western theatre’, som gjør det vanskelig å se forbindelseslinjer mellom hver periode. Claire Bishop har utviklet en liknende teori i sin kritikk av Nicolas Bourriauds *relasjonell estetikk*, hvor hun ser både den politiske og relasjonelle kunsten som en gjentakende fenomen: ”In Western European perspective, the social turn in contemporary art can be contextualised by two previous historical moments, both synonymous with political upheaval and movements for social change: the historic avant-garde in Europe circa 1917, and the so called ’neo’ avant-garde leading to 1968.” (Claire Bishop, 2012:3) Mens Bourriaud hevder i sin bok *Relasjonell estetikk* (1998) at det på 1990-tallet er tale om et skifte bort fra kunstverket sett som et ”monumentalt” verk, og over til et relasjonelt verk. Og det er nettopp det at verkene fra 1990 og 2000-tallet er blitt *relasjonelle* som skiller dem fra tidligere tiders politiske kunstbølger. Imidlertid påpeker Bishop en ’blindhet’ hos Nicolas Bourriaud. Ifølge Bishop er Bourriaud ”at pains to distance contemporary work from that of previous generations.” (C. Bishop, 2004:54) Bishop fremholder at det ikke er snakk om at samtidskunsten er mer relasjonell eller sosial nå enn før, men at det snarere er tale om en ”social *return*” innen kunstpraksiser på 1990 og 2000-tallet. Hun viser nettopp til performancekunst og til politisk teater som eksempler på den immaterielle og relasjonelle kunsten.

En liknende ’blindhet’ kan ses hos Knut Brynhildsvoll. Han viser til et brudd, eller skifte mellom 1930-tallet og 1970-tallets dokumentariske teater. Brynhildsvoll skriver i boken *Dokumentarteater*, at det tidlige dokumentarteater var et politisk tendensiøst teater. ”De politisk-dokumentariske stykkene er stort sett tesestykker, dvs. de søker å bevise en påstand og belegge denne med beviskraftige dokumenter fra den historiske virkelighet.” (Brynhildsvoll, 1973:27) Men den virkeligheten som de tidlige dokumentariske stykkene gjengav var, ifølge Brynhildsvoll: ”et manipulert utsnitt av virkeligheten. [...] denne manipulerede virkelighets fremstillingen er i agitasjonens øyemed i tillegg tilsiktet.” (Brynhildsvoll, 1973:27) Dette står i kontrast til dokumentardramaene på 1960 og 70-tallet, som Brynhildsvoll hevder har en utilsiktet tendens.

Sammenlignet med [...] Piscator og hans ensembles bevisst tendensiøse kombinasjon av autentiske og fritt oppfunne scener, gjør de moderne arvtagere seg større umak med å fjerne feilkilder i den historiske overleveringen, for på denne måten å nå fram til den usminkede virkelighet. Det nye dokumentarteater er sprunget ut av et sterkere behov for objektivitet enn sin forgjenger. (Brynhildsvoll, 1973:28)

Brynhildsvoll relaterte denne ulikheten mellom tilsiktet og utilsiktet tendens til tyske samtidige dramatikere av dokumentardrama, slik som Peter Weiss, og Heinar Kipphardt, og ikke direkte til de

norske gruppeteatrene som Nationaltheatrets Oppsøkende Teater og Hålogaland teater. Det er allikevel flere sammenfallende punkter i det som Brynhildsvoll kaller en utilsiktet politisk tendens, mellom de tyske dramatikerne og de norske gruppeteatrene. Det er tydelig at Brynhildsvoll søker å distansere dokumentarteatret og det politiske teatret i hans samtid fra det foregående politiske teatret, på samme måte som Bourriaud søkte å distansere relasjonell kunst fra foregående politiske kunstbevegelser.

På lik måte som Bourriaud og Brynhildsvoll, viser den polske teaterviteren Anna R. Burzyńska til ideer om brudd eller snarere en progresjon i hennes påstand om at: "The nineteenth century was a century of actors. The twentieth century was a century of directors. The twenty-first century is a century of spectators." (Burzyńska, 2016:9) som hun skriver i innledningen til boken "Joined Forces – Audience Participation in Theatre". Burzyńska viser blant annet til påvirkning fra Jaques Rancières tekst: *Den emansiperte tilskuer* (2009), og til ny teknologi som tillater større deltakelse, i samfunnet så vel som i teatret, som belegg for sine påstander. Ideen om en progresjon og tiltakende andel av publikumsdeltakelse i teatret blir imidlertid avkreftet av Clair Bishop. Hun viser til at publikumsdeltakelse og idealet om den *aktive* publikummer har vært en viktig komponent innen det politiske teater helt fra 1920-tallet, særlig gjennom Walter Benjamins teorier. (Claire Bishop & Barthes, 2006:11) På mange måter bekrefter Burzyńska, Brynhildsvoll og Bourriaud, Bishop og Pagets påstander om at det politiske teatret og kunsten står i en tradisjon av diskontinuitet, hvor kunsten og teatret innenfor hver periode tilsynelatende må "finne opp kruttet på nytt". Jeg søker derfor å se hvordan de tre generasjonene av teaterkompani og regissører har benyttet seg av relasjonell estetikk og dokumentariske elementer, og hvordan diskontinuiteten mellom generasjonene slår ut i deres estetiske valg.

Hyperteater og hybrid-teater

Benevnelsen *hyper-* er særlig blitt benyttet innenfor litteraturen, visuell kunst, foto og innenfor dataprogrammering, imens samme benevnelse i teateret er av nyere dato. *Hypertekst*, er et konsept innen semiotikk, hvor hyperteksten henspiller på en tidligere litterær tekst, slik som James Joyces *Ulysses* er regnet som hyperteksten til Homers *Iliaden*. (Genette, 1997) En annen *hyper-* definisjon er *hyper-realismen* som er en retning innen visuell kunst, som har blitt utviklet i forlengelse av pop-art og fotorealismen. Innen *hyper-realisme* søker kunstnere å gjenskape en fotolikhhet innen skulptur og billedkunsten. (Roelstraete, 2010) Morten Traavik henter inspirasjon fra flere av *hyper-* benevnelsene når han skaper sin egen metode som han kaller *hyperteater*. På nettsiden traavik.info har Traavik publisert en tentativ definisjon av hva han selv betegner som *hyperteater*:

Hyper as in the original Greek prefix "over-", "more than" or beyond, but still resting firmly on the notion and work methods of theatre, play and performance. [...] As in the hypertext or HTML – any web article full of linked references or *hyperlinks* to other articles, websites, pictures etc – the hypertheatre takes place not primarily in front of paying audience in theatre black boxes or gallery white cubes. It might employ these spaces for part-documentation of the larger project, but the real and living hypertheatre performance takes place, in the all-encompassing reality outside and beyond these art(ificial) confines. (Traavik, 2017)

Traavik drar altså inspirasjon til sitt konsept av *hyperteater* fra dataprogrammering, og den greske originale betydningen av ordet *hyper*. Det som samtlige nevnte *hyper-*formene har til felles, er at de søker å henspille på noe utover seg selv, de viser til en annen 'virkelighet' utover galleriets 'white cube' eller teaterets 'black box'. Traavik ser på *hyperteater* som en metode som også innebefatter de offentlige diskusjonene som skjer i for- eller etterkant av teaterforestillinger, i media og i politiske fora. Traavik søker med sitt *hyperteater* å gjøre teatret om til en alternativ demokratisk arena. Regiassistent Ragnhild Freng Dale beskriver noe av ideene til Traavik i artikkelen "Miljørettsak i isen" (2017), hvor et viktig

moment var valget av spilleplass for Århundredets rettsak (Kirkenes i Nord-Norge). Den teatral rettsaken ble flyttet nærmere de berørte partene av tematikken i stykket (oljeboring i Barentshavet). Dale kaller denne strategien for ”flytting av makt”. (Dale, 2017a:32) En kan si at Traavik på denne måten søker å arrangere en større offentlig debatt gjennom provokasjonene hans performative verk skaper, og knytter dermed sin kunst direkte opp mot samfunnet og opp mot en samfunns-nytte slik som tidligere tiders avantgarde kunstbevegelser også har søkt å gjøre. (Claire Bishop, 2012)

Dokumentarteatret i Norge på 1930-tallet

Knut Brynhildsvoll skriver at dokumentarteatret har ”sine umiddelbare røtter i 1920-årenes politiske teater.” (Brynhildsvoll, 1973:24-25) Han nevner særlig Erwin Piscator, og hans produksjon *Trotz Alledem* (Tross alt) (1925), som Piscator selv kalte et dokumentardrama. (Piscator, 1970) Til tross for dette, kan ikke Piscator sies å ha enerett på dokumentariske former i teatret på 1920-tallet. I Sovjetunionen hadde det vært en stor oppblomstring av politisk og agitatoriske teaterformer i etterkant av oktoberrevolusjonen i 1917. Både profesjonelle, men også arbeider-teatergrupper søkte å lage teater som kunne skape et nytt Sovjet. Ut av disse nye ”små” formene, kan særlig to sies å være dokumentariske: ”den levende avis” med sine sketsjer som både illustrerte, men også harselererte med nyhetene, sammen med ”rettsaksteatret” (agitsud) som både var basert på fiktive men også reelle rettsaker. (Mally, 2000:48) Disse formene for politisk teater spredte seg til andre europeiske land og til USA.

Flere norske teaterregissører og dramatikere ble inspirert av Piscators proletariske teater og det sovjetiske agitatoriske arbeider-teateret. Gunvor Sartz reiste ned til Tyskland og observerte Piscators teater på slutten av 1920-tallet. (Aanesen, 1983) Mens en hel delagasjon av norske kunstnere, dramatikere og skuespillere fikk delta på den internasjonale arbeider-teater-olympiaden, som ble arrangerte av Meyerhold i 1933, og fikk i den forbindelse se en rekke forestillinger, både av amatørerne som deltok i olympiaden, men også sovjetiske profesjonelle produksjoner, på de ulike scener i Moskva. (Dalgard, 1973) De ulike sovjetiske nyvinningene innen teatret inspirerte Nordahl Grieg og Hans Jacob Nilsen til å lage agiterende teater, ved hjelp av dokumentariske virkemidler ved Den Nationale Scene i Bergen. *Vår ære og vår makt* fra 1935, er et av de mest kjente oppsettingene. Mens Dalgard og Sartz iverksatte et apparat for en arbeider-teaterbevegelse i Norge. Gjennom Arbeidernes Opplysnings Forbund (AOF) ble det opprettet et stort antall lokale teatergrupper, som fremførte agitatoriske stykker, røde revyer og tale- og bevegelseskor i forbindelse med fagforeningsmøter, demonstrasjoner, streiker og valg-møter for Arbeiderpartiet. (Jensen, 2002) I følge Brynhildsvoll var det politiske teatret på 1920 og 30-tallet i stor grad et revolusjonært teater som ”gikk til angrep på et gammel, borgerlig samfunn, som ikke ville ta opp i seg visjonene om en ny, sosialistisk fremtid.” (Rühle i: Brynhildsvoll, 1973:158-159) Selv om både Dalgard og Sartz kan sies å ha revolusjonære intensjoner, og søkte å lage et agiterende og oppildnende teater sammen med amatørerne i AOF, så hadde ikke lederne i Arbeiderpartiet, slik som Martin Tranmæl og Håkon Lie den samme intensjonen. Arbeiderpartiet hadde brutt med den revolusjonære linjen i 1927, men de oppfordret allikevel AOF til å fortsette sitt arbeider-teater, da de anså det agitatoriske teatret som et godt valgkamp-verktøy på 1930-tallet. (Dalgard, 1973)

Ikke-profesjonelle aktører i mellomkrigstidens dokumentarteater

I relasjon til bruken av ikke-profesjonelle skuespillere på scenen, kan en se et markert skille på 1930-tallet mellom teaterinstitusjonene, som utelukkende benyttet profesjonelle skuespillere, slik som i oppsettingen *Vår ære og vår makt* ved Den Nationale scene i Bergen, og Ernst Tollers *Hoppla vi lever* i Johanne Dybwads regi, på Nationaltheatret i 1928.

Mens i de politiske og dokumentariske stykkene fremført utenfor institusjonene, slik som gjennom AOF, var det kun amatør-skuespillere som spilte. Et av de få unntakene var det frie kompaniet som Gunvor Sartz opprettet i 1929, Det Sociale Theater. Teaterkompaniet bestod både av profesjonelle, arbeidsledige skuespillere og amatørspillere.

Da Gunvor Sartz, sammen med Det Social Theater, satte opp § 245 i 1930, begynte forestillingen med at en lege foreleste om "fosterfordrivelse". Hadde § 245 blitt satt opp i dag, kunne vi ha kalt denne legen for en "hverdags-ekspert" eller en "offisiell ekspert". Den gang ble oppsettingen kalt for et dokumentarstykk og agitasjonsteater, mens vi i dag mest sannsynlig ville ha kalt samme forestilling for politisk teater og/eller et virkelighetsdrama og dokumentarteater. Forestillingen var en adaptasjon av Carl Credés § 218, som Sartz hadde sett oppført i Piscators iscenesettelse på Piscator-Bühne i 1929. Forestillingen hadde "navn etter en paragraf i straffeloven som forbød leger å utføre svangerskapsavbrudd der det ikke forelå svært strenge medisinske kriterier." (Gripsrud, 1977) Den tilsvarende norske loven hadde paragraf nummer 245, og av den grunn kalte Sartz stykket for § 245, når hun omsatte det til norsk. Skuespillet viste de alvorlige konsekvensene denne loven hadde på kvinners liv, særlig for arbeiderklassekvinnene.

I følge Jostein Gripsrud i artikkelen "Sartz og Piscator om abort i tivoli" (1977) var det knyttet stor spenning til hvordan Det Sociale Teater ville utføre Piscators sceneeksperimenter. Særlig bruken av film og bildeprosjeksjoner var nytt innenfor teater i Norge. Sartz benyttet Nanna Brock sine opptak av de fattigslige arbeiderkvarterene i Oslo som bakteppe for skuespillet. I tillegg til film og bildemateriale som ble projisert på scenen, så var også veggene i salen "behengt med tegninger og plakater." (Evensmo i Aanesen, 1983) Gripsrud skriver videre at Sartz, som Piscator, søkte å vekse mellom bruken av dokumentariske elementer, slik som "orienterende filmstubber og lægeforedrag", mellom de enkelte teaterscenene. (Gripsrud, 1977:31) De dokumentariske elementene var ment å skulle rive i stykker fiksjonen, og gjøre den til et eksempel på en virkelighet. Sigurd Evensmo hevder at Sartz og Det Sociale Theater lyktes med dette i sin teateranmeldelse i Arbeiderbladet. Han skriver at: "I de to timer som følger, slipper ikke skuespillet, som veksler mellom sal og scene, sitt publikum. To av tilskuerne har besvimt under skuespillet. Det var under scenen hvor konen ligger bak et forheng og forblør i et lite skittent rom. [...] Dramaet om skuespillet om paragraf 245, er ikke endt. I teaterets foaje og på gaten fortsetter diskusjonen." (Evensmo i Aanesen, 1983) Sartz kalte selv oppsettingen for et debattstykke. Til tross for Sartz egen merkelapp på stykket, fremkommer det ikke av det tilgjengelige materialet, om det ble arrangert en debatt som en del av forestillingen. Forestillingen benytte seg av den teknologien som var tilgjengelig på 1930-tallet, blant annet film og bildeprosjeksjon, og søkte med dette å bryte med fiksjonsteatret. Også legeforedraget om fosterfordrivelse i starten av forestillingen bidro til å skape fiksjonsbrudd. Men selv om Sartz benyttet både profesjonelle og amatører på scenen, så kan en ikke tale om en bruk av dokumentariske aktører på scenen, da skuespillerne på scenen, profesjonelle så vel som amatører, spilte roller i det fiktive dramaet av Carl Credé. Derimot er det tydelig at regigrepet med å bruke en lege til å forelese om fosterfordrivelse er et bevisst valg for å forsøke å vise til reelle hendelser som ligger til grunn for fiksjonen i § 245. Det er mye som tyder på at den omtalte legen er det første eksempelet på bruk av offisielle eksperter i norsk dokumentarteater.

§ 245 skapte store diskusjoner i ulike norske aviser. Det var et markant skille mellom de konservative (særlig Aftenposten og Morgenbladet) og de sosialistiske avisene, slik som Arbeiderbladet. Teaterkritikere i de konservative avisene mente at teateret *kun* var politisk agiterende og dermed ikke kunst. Mens de sosialistiske avisene slik som Arbeidet, mente at forestillingen nådde frem til publikum med sitt budskap. Sartz var også bevisst på at forstillingen var et stykke agitasjonstea-

ter. Hun forteller i et intervju fra 1983 at, ”politisk agitasjonsteater, det hadde vi jo ikke hatt her hjemme. Og hele forestilling var jo bygget på agitasjon, for å vise virkningen av abortloven, og urettferdigheten som ble resultatet av den. (Sartz i: Aanesen, 1983) Det er dermed tydelig at Sartz søkte å skape en offentlig debatt, gjennom § 245. Det som imidlertid gjør det vanskelig å sette merkelappen *hyperteater* på produksjonen, er at Sartz ikke på samme måte som Traavik i Århundrets rettsak har søkt å inkludere den offentlige debatten som en del av det kunstneriske verket. § 245 agiterer for å oppheve den strenge abortlovgivningen, men Sartz er ikke ute i offentligheten og kommenterer media-utspill, eller søker å inviterer media til å spille en aktiv rolle innenfor rammen av det kunstneriske verket.

Dokumentarteatret i Norge på 1970-tallet

I motsetning til den positive holdningen til agitasjonsteater fra Arbeiderparti-ledelsen i mellomkrigstiden, hadde Arbeiderpartiet skiftet kurs i løpet av andre verdenskrig. I etterkrigstiden var det ”samarbeidslinjen” som gjaldt. Den politiske enigheten på storting mellom Arbeiderpartiet og de konservative partiene (slik som Høyre og Kristelig folkeparti) hadde en stor effekt på kulturpolitikken. Mens det før krigen hadde vært et større fokus på å skape en særegen arbeiderkultur, eksempelvis gjennom opprettelsen av Folketeatret, ble fokuset flyttet i etterkrigstiden, hvor Arbeiderpartiregjeringen valgte å støtte ”det beste av den borgerlige kulturarven,” med særlig stor vekt på klassisk dramatikk. Det var altså lite som skilte Arbeiderpartiets kulturpolitikk fra Høyre sin. Den eneste forskjellen bestod i Arbeiderpartiets søken om å gjøre den ’borgerlige kulturarv’ til allemannseie, gjennom å bevilge statsstøtte til de norske teaterinstitusjonene. (Frisvold, 1980:133) Det var først i etterkant av mai-opptøyene i Paris 1968, at en ny bølge av politisk teater utviklet seg. I Norge varte denne politiske bølgen til midten av 1980-tallet. Den norske dramatikerens Jens Bjørneboe, sammen med teatergrupper som Nationaltheatrets Oppsøkende Teater og Hålogaland Teater begynte å produsere dokumentariske drama tidlig på 1970-tallet, og da særlig etter inspirasjon fra den tyske ny-dokumentarismen, og dramatikere som Peter Weiss. (Arntzen, 2011)

Oppsøkende teater for ’folket’

I Norge hadde ungdomsopprøret på slutten av 1960-tallet sammenfalt med et distriktsopprør, som fikk sitt store høydepunkt rundt folkeavstemningen om medlemskap i European Economic Community (EEC, i dag bedre kjent som EU) i 1972. I den forbindelse skaptes det en tverrpolitisk bevegelse imot medlemskap i EEC, som i høy grad dyrket en bygderomantisk estetikk. (Mørk, 1998) Det at *folket*, som de politiske gruppeteatrene oppsøkte, var bygdefolk, påvirket også i stor grad den relasjonelle estetikken. Mens den politiske agitasjonen på 1920 og 30-tallet hadde fokusert på problemene til proletariatet i de større byene og tettstedene i Norge, så var folket på 1970-tallet ansett som småbønder, fiskere og bygnings- og industriarbeidere fra mindre tettsteder. (Hagerup, 2015) Det at de politiske gruppeteatrene slik som Nationaltheatrets Oppsøkende Teater (NOT) reiste rundt til mindre tettsteder i Norge, og ønsket å ta side med det publikummet de spilte for, fordret at gruppeteatret også tok på alvor og innlemmet utkant- og bygdekulturen i sine produksjoner. (Watson, 2017) NOT hadde som en del av prosessen med å skape sine dokumentarforestillinger reist ut og ”snakket med folk”, på skoler, arbeidsplasser, i brakkebyer og på lokale kneiper. (Eggen, 1987:7) Når de reiste på mindre plasser var det også lite med hotell, og skuespillerne ble derfor ofte innkvartert privat, det ble av den grunn også naturlig å spise hos vertskapet og delta på ’bygdefestene’ i bygda. På denne måten ble NOT godt kjent med dem som seinere skulle bli deres publikum, når de reiste rundt med sitt oppsøkende teater. En skuespiller som var engasjert i flere av de politiske gruppeteatrene på 1970- og 1980-tallet, var Helge

Jordal. Han spilte både for Nationaltheatrets Oppsøkende Teater og for Hålogaland Teater (HT). Jordal beskriver hvordan de oppsøkende teatrene utviklet egne metoder for å skape sitt *røde folketeater*, særlig ved HT:

Hver gang vi hadde de store turneene, så reiste vi gjerne med en oppsøkende barneforestilling og gjerne med underholdning for gamlehjem, også en hoved-forestillingen på alle de større stedene. Dit inviterte vi teaterkontaktene våre. Det var alltid stappa fullt. Vi underholdt litt, også fortalte vi hva vi hadde problemer med, og etterpå kunne vi dra i gang en diskusjon om hva som var viktig å spille, akkurat da, i Nord Norge. Eller vi kunne vise noen scener så de kunne få kommentere, for at vi skulle få tilbakemeldinger på om de syntes dette var ”riktig”. Det ble diskusjon om hvordan den kunstneriske formen burde være, og selvfølgelig om innholdet. Så var det fest! (Jordal, 2014)

Jordals kommentarer viser til hvordan det oppsøkende teateret skapte en relasjonell ramme rundt forestillingene sine. Til forskjell fra dokumentar- og virkelighetsteater i dag, hvor den relasjonelle estetikken gjerne er innebakt innenfor rammen av selve forestillingen, så ble forestillingene på 1970-tallet oftest vist som en egen separat del, med påfølgende diskusjon og bygdefest.

Pendlerne

I 1972 satte Nationaltheatrets Oppsøkende Teater (NOT) opp debattstykket *Pendlerne*. Stykket var basert på dokumentarisk materiale fra arbeidere, primært fra bygden Nord-Odalen i Hedmark fylke, som bodde og arbeidet på brakker i Oslo-området. Formen skuespillet tok var lik på 1920- og 30-tallets røde revyer, med ulike sanger/sketsjer som beskrev livet på ”brakka”, sammen med satiriske sketsjer som beskrev myndighetenes og industriernes stordrifts og sentraliserings-politikk, som førte til at så mange arbeidere måtte dra fra sine hjem, og arbeide i de større byene. (Kaldal, 1990) Til forskjell fra Det Sociale Theaters oppsetning § 245, så var det ingen hverdags-eksperter med i *Pendlerne*, den var i helhet spilt av profesjonelle skuespillere og musikere fra Nationaltheatret. Selv om det ble benyttet ”eksperter” som en del av handlingen, var disse fiktive eksperter, karakterer som NOT gjerne harselerte med, som var inspirert av samtidens politikere – og da i populismens ånd – for å vise at de var ’for folk flest’ og ikke for byråkrater eller de sentrale styresmaktene. (Watson, 2017)

Som nevnt forut, sto det dokumentariske teateret på 1970-tallet i kontrast til den første bølgen av politisk dokumentarteater på 1920- og 30-tallet, da den tenderte mot å sette det dokumentariske materialet inn i en fiktiv ramme. I dette henseende er det tydelig at det her er tale om et brudd heller en videreføring av en politisk teatertradisjon, da de norske politiske gruppeteatrene på 1970-tallet, og da HT i særdeleshet, søkte seg bort fra Piscator og Brechts episke dramaturgi og bruk av fiksjonsbrudd, og valgte heller benytte seg av sosialrealisme og Penka-metoden i deres bearbeidelse av det dokumentariske materialet. Selv om NOT ikke brøt med den episke dramaturgien i like stor grad som sine kolleger i HT, da de benyttet den røde revy-formen – som var direkte inspirert av Piscators politiske teater og de sovjetiske TRAM-gruppenes ’levende aviser’ – var det også hos NOT tale om å skape en lukket teatral hendelse på scenen, som kun ble brutt når skuespillerne og musikerne deltok som debattanter og ordstyrere i debattmøte som fulgte forestillingen.

Det er nettopp igjennom NOTs bruk av debattmøter som virkemiddel at en kan se deres dokumentariske teater som relasjonelt. Deres forestillinger var bevisst lagt opp som debattstykker ”med open diskusjon med og mellom publikum som ei ”andre akt.” (Eggen, 1987:8) Dramatikeren Arnljot Eggen beskriver den unike kontakten gruppeteateret fra Nationaltheatret fikk med de pendlende arbeiderne, både i forprosessen, men også i forbindelse med visningen av *Pendlerne*: ”Premisane gjekk også ut på at pendlarne, avgrensa til dei i bygg og anlegg, sjølve skulle komma til orde gjennom stykket. [...] Vi drog sjølve ut i brakkeleirane i og omkring Oslo og til pendlarbygder, var

kjend med miljøet og møtte forteljarar som gav oss historier og språklege uttrykk til scenisk bruk.” (Eggen, 1987:7) Og debatten gikk varmt for seg på ”landsens lokale, bedriftskantiner, brakkebyar og der det elles var samla folk som kjende pendlartilværet på kroppen eller på annan måte var involvert i problematikken.” (Eggen, 1987:8) Eggens refleksjoner over prosessen med å skape *Pendlerne* sammenfaller her med Jordals erfaringer med teaterturneene med Hålogaland Teater. Medlemmene i gruppeteatret NOT hadde et direkte ønske om å nå ut til en annen del av befolkningen enn den som vanligvis frekventerte Nationaltheatret, ved å oppsøke dette publikumet direkte, og ta opp deres problemer. Skuespiller Kjell Kjær beskriver ideene bak det oppsøkende teater: ”som basis for å gjøre noe som kalles oppsøkende teater, eller besøksteater, er at alle teatersosiologiske undersøkelser viste det, en i grunnen hadde en sterk fornemmelse av, at teatret var forbeholdt utdannelses og økonomisk sett, dem som tilhører, en privilegert overklasse i de store tettsteder, og ikke nådde utover den glassklokka som teatret er.” (Kjær i: Einarson, 1974) Den relasjonelle estetikken i *Pendlerne* kan altså ses på flere plan. Oppsettingen er ment å søke identifikasjon med publikumet, gjennom å oppsøke, og ta opp problemstillinger som opptar målpublikumet. Publikum får komme til orde både i forprosessen, gjennom intervju som gruppeteatret foretok, og som en del av forestillingen, i forbindelse med debatten i ”andre akt”.

Forløperen til *Pendlerne* var *Svartkatten* (1971). Mens *Svartkatten* ikke var regnet av regissøren og aktørene selv å ha like god kunstnerisk kvalitet som *Pendlerne*, så førte forestillingen til stor oppslutning blant publikum, og til en opphetet offentlig debatt. *Svartkatten* var på samme måte som *Pendlerne* dokumentarteater i rød revy-format. Regissøren Janken Varden beskriver prosessen rundt *Svartkatten* slik: ”Mens vi satt der og teoretiserte og tenkte [...] så ”eksploberte” Vestfossen og papir- og celluloseindustrien. Nedleggelse, oppsigelser. Midt foran øyene for oss. Vi sa: ”Yes! Dette må vi gripe fatt i!” (Varden, 2015:7) Dette falt imidlertid ikke i god jord med direktørene av fabrikkene, bank og næringslivstopper, eller med Arbeiderparti-regjeringen og fagforeningstoppene i LO. Allerede før forestillingen hadde premiært var det en større polemikk i flere aviser. (Andersen, 1971) Denne polemikken gjorde at den oppsøkende forestillingen som i utgangspunktet var myntet på arbeidsledige papirarbeidere fra bygdene rundt Drammensvassdraget, fikk en nasjonal oppmerksomhet. Varden beskriver det slik, ”Jeg tror aldri jeg kommer til å glemme premieren på Vestfossen. [...] hele Oslo-pressen var jo der, så det var en sånn voldsom sensasjon.” (Varden, 2015:7) På lik linje som med § 245, kan ikke *Pendlerne* eller *Svartkatten* kalles *hyperteater*, da de store debattene i media, særlig forut for *Svartkatten*, kom noe overraskende på gruppeteatret. (Varden, 2015:7) Dermed er det tydelig at mediedekningen av *Svartkatten* ikke var sett på som en del av det oppsøkende teatrets dramaturgi. Allikevel vil en kunne se noen likhetspunkter mellom regigrepene i Århundrets rettsak og i *Svartkatten* og *Pendlerne*, i relasjon til at publikumsdeltakelse er sett som en del av forestillingens dramaturgi. Et annet element som sammenfaller mellom Varden og Traaviks regi er ideen om å oppsøke sitt publikum, eller ’flyttingen av makt’, som Traavik kaller det.

Dokumentarteatret i Norge på 2000-tallet

Toril Goksøy og Camilla Martens, Pia Maria Roll, Tore Vang Lid, og Morten Traavik, kam sies å være en del av en ny generasjonen av dokumentarteater-skapere i Norge, som oppstod på slutten av 1990-tallet. På samme måte som inspirasjonen kom fra Tyskland til Norge på 1960-tallet, er også tyske dokumentarteaterskapere forutsetningen i dag. Slik som Rimini Protokoll, som har vært drivende både ved å utvikle nye dokumentariske former igjennom bruk av ny teknologi, men også med deres bruk av ulike former for publikumsdeltakelse i sine forestillinger. (Hyldig, 2015) Det samme gjør Morten Traavik i Århundrets rettsak (2017), som utspilte seg under Barents Spektakel, som er en årlig scenekunst

festival som finner sted i Kirkenes i februar måned. Den var utformet som en iscenesatt 'generalprøve' på en kommende rettsak (november 2017) som er initiert av Natur og Ungdom og Greenpeace. De to miljøvernorganisasjonene har reist et miljøsøksmål mot den norske staten i forhold til deres vedtatte planer om å bore etter olje i Barentshavet. Til grunn for søksmålet legger organisasjonene grunnlovens "miljøparagraf", som sier at: "Enhver har rett til et miljø som sikrer helsen, og til en natur der produksjonsevne og mangfold bevares. Naturens ressurser skal disponeres ut fra en *langsiktig* og *allsidig* betraktning som ivaretar denne rett også for etter slekten." [mine uthevinger]. Videre står det eksplisitt at staten har ansvar for å gi borgerne: "kunnskap om naturmiljøets tilstand og om virkningene av planlagte og iverksatte inngrep i naturen". (Greenpeace Norway, 2016) Da Morten Traavik iscenesatte denne rettsaken, ble representanter eller vitner fra begge sider invitert. For saksøkerne: miljøvernorganisasjoner, sameaktivister og biologer. Og for de saksøkte ble oljeministeren, statsministeren, og representanter for oljeindustrien invitert, men de takket alle nei. Som nevnt i dagsavisen, fikk publikum rollen som jury, og på rettsakens siste dag stemte juryen om staten skulle få foreta den planlagte boringen etter olje i Barentshavet, eller ei. (Dale, 2017b) Det er altså tale om en relasjonell estetikk i Århundrets rettsak, hvor publikum har en avgjørende rolle i utfallet av forestillingen. I tillegg blir fiksjon og virkelighet blandet sammen ved at forestillingen benytter seg i sin helhet av ulike eksperter og representanter. Det er rammeverket rundt som er teatralt, slik som amfiet og scenen som var bygget av is og lyssatt, og gav forestillingen en mer trolsk stemning, enn om den hadde vært satt opp i en 'black box', eller i en ordinær rettsal. (Tode, 2017)

Traavik nøyter imidlertid seg ikke bare med å sette opp Århundrets *rettsak* i et uvanlig scenerom, men søker også å sprengte teatersalens vegger ved å benytte seg av *hyperteatret* som metode. Denne metoden kommer særlig til syne i Traaviks mediestrategi. Redaktøren for Norsk Shakespeare og teatertidsskrift, Therese Bjørneboe, beskriver Traaviks mediestrategi som en spenningsdramaturgi i hennes omtale av Århundrets rettsak, hvor den tredelte strukturen av forestillingen "hvor første dag var satt av til aktor og vitnene hans, andre til forsvaret, og tredje til avstemmingen, eller dommen [...] fikk pressen til å følge forestillingen dag for dag – som en nyhetssak". (Bjørneboe, 2017:37) Traavik får dermed media til å rapportere og kommentere teaterforestillingen som om det er noe som skjer i 'virkeligheten'. Denne spenningsdramaturgien og blandingen mellom virkelighet og fiksjon resulterte blant annet i at dommen som ble avsagt på den tredje dagen av publikum i rollens som jury, ble rapportert av journalister som om det var 'det nordnorske folks' dom. "74 av publikum på «Århundrets Rettsak» stemte for at det er imot grunnloven å bore mer i Barentshavet. [...] – Det betyr at utvinningsplanene må stanses med umiddelbar virkning. Det er ingen mulighet for å anke dommen fra folkedomstolene videre, annet enn via folkets vilje, sa regissør Morten Traavik, og fikk jublende applaus." (Mækjelæ, 2017) Ved å inkludere publikum som jury, så har Traavik latt de berørte få komme til orde. På denne måten søker Traavik å skape et politisk opposisjonelt rom, hvor publikum selv kan være med å påvirke staten og regjeringen, uten at Traavik selv har tatt stilling i saken. Det at forestillingen gir rom for meninger og handlinger som står i opposisjon til den offisielle norske oljepolitikken, gjør at forestillingen kan ses som en politisk opposisjonell oppsetning. Traavik har søkt å gjøre teatret om til *agora*, et demokratisk forum, og omgär på den måten å selv ta 'side i politikken' selv om teatret han lager er høyst politisk.

Konklusjon

I denne artikkelen har jeg søkt å svare på hvordan Norsk politisk dokumentarteater i tre ulike perioder, 1930, 1970 og 2000-tallet, forholder seg til fiksjonsbrudd, relasjonelle virkemidler og hyperteater, samt politisk agitasjon på scenen. Under relasjonelle virkemidler har jeg særlig sett på bruken av dokumentaraktører, eller ulike eksperter og representanter på scenen. Jeg har også sett på i hvilken grad Gunvor Sartz,

Nationaltheatrets Oppsøkende Teater og Morten Traavik har involvert publikum i sine produksjoner. Ved å se teatret i de tre periodene som en tradisjon i diskontinuitet, slik Paget og Bishop hevder, som en stadig tilbakevendning av politisk og sosial kunst, er det mulig å se hvordan de nevnte regissører og teatergrupper bidrar til å skape et teater som tilsynelatende virker nytt, men som med nøyere ettersyn kan ses i sammenheng med teatret i de foregående politiske teaterbølgene. Slik fremtrer det et bilde av det politiske dokumentarteateret i Norge som både står i forhold og i kontrast til hverandre.

Gunvor Sartz og det Sociale Theater søkte å bryte med fiksjonsteatret og den fiktive fortellingen i § 245, ved å benytte seg av eksperter (en leger som foreleser om fosterfordrivelse) og dokumentariske filmmateriale. Sartz kalte selv § 245 for et debattstykke. Forestillingen fikk stor oppmerksomhet i mediene, og dette har bidratt til at forestillingen har sprenget seg ut av teatersalen og inn i samfunnsdebatten. Nationaltheatrets Oppsøkende Teater ville heller sette det 'virkelige' materialet inn i en fiktiv ramme. De benyttet seg av revyformatet. Mens det ligger en usikkerhet rundt de relasjonelle virkemidlene i § 245, fremkommer det tydelig at NOT faktisk engasjerte sitt publikum i debatt, om enn ikke som en del av selve forestillingen, men adskilt som en "andre akt". Et annet element som gjør NOTs produksjoner relasjonelle, er at de er oppsøkende, at de reiser til små tettsteder, skoler og arbeidsplasser, og at de baserer forestillingen på dokumentarisk materiale som er samlet inn via intervju. Morten Traavik involverer også publikum i Århundrets rettsak, da gjennom en tredje akt, hvor publikum får avgj sin dom i rollen som jury. Mens Sartz benyttet seg av fiksjonsbrudd i § 245, og NOT omgjorde dokumentarisk materiale til sangnumre og sketsjer, så kan en si at Traavik lagde en virkelighets-kontrakt med sitt publikum. I Århundrets *rettsak* er et virkelig søksmål gitt en teatral ramme, ved hjelp av et amfi og scenerom laget av is.

Til felles har de nevnte teatergruppene og regissørene tatt opp dagsaktuell tematikk i sine teaterproduksjoner, og ved dette søket å nå ut til de berørte parter. Der forestillingene skiller seg fra hverandre, er i deres valg av "virkelighets-dramaturgi", i relasjon til publikumsdeltakelse og mediestrategi – om det anses som en integrert del av forestillingen, eller ei. Hvor Sartz ikke har søkt en aktiv publikumsdeltakelse, eller selv tar del i den offentlige debatten, har NOT inkludert publikumsdeltakelse i den påfølgende debatten. Imidlertid kom medias interesse for *Svartkatten*, som en overraskelse på gruppeteatret. Til forskjell søker Traavik bevisst å inkludere både publikum og media i Århundrets rettsak, gjennom den dramaturgiske metoden som Traavik selv benevner som hyperteater.

Samtlige produksjoner kan derimot ses som direkte politiske, da teatergruppene/regissørene har søkt å direkte påvirke samfunnsdebatten. Mens skuespillerne og regissører i Det Sociale Theater og i NOT har tatt side i politikken, søker Traavik å la publikum selv få ta side, uten å vise til en klar tendens i Århundrets *rettsak*. Dette viser tydelig at dokumentarteatret i Norge på 1930, 1970 og 2000-tallet, er del av den samme (brutte) politiske teatertradisjon.

Anna Blekastad Watson

(f. 1979, London, England) er teaterinstruktør, teaterpedagog og teaterviter. For øyeblikket holder hun på med en doktorgradgrad i teatervitenskap, ved Universitetet i Bergen (UiB): "Hva skjedde med de politiske-gruppeteatrene i Norge? – en studie av perspektiver på kollektivt teaterarbeid fra 1970 til i dag". Mastergrad ved UiB hadde tittelen: "Devising theatre, det egalitære teateret? – sensur og motkultur i britisk teater" Bachelorgrad fra Royal Scottish Academy of Music and Drama (Glasgow), en praktisk teoretisk grad innen fagfeltet samtidsteater (Contemporary Theatre Practice). Anna Blekastad Watson har publisert flere artikler og teateranmeldelser i ulike teatertidsskrift. Hun er assisterende redaktør for *Nordic Theatre Studies*.

Litteratur

- Andersen, O. E. S., Enok. (1971, 22. april). Arbeidsløs direktør om «svartkatten» – «Ensidig og VRØVLET». VG.
- Arntzen, K. O. (2011, 24 november 2011). Dokumentarteater. *Teatervitenskap-teori*. Retrieved from <https://snl.no/dokumentarteater>
- Bishop, C. (2004). Antagonism and relational aesthetics. *October*(110), 51-80.
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells : participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso.
- Bishop, C., & Barthes, R. (2006). *Participation*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Bjørneboe, T. (2017). Politiske Spektakler. *Norsk Shakespeare og teater-tidsskrift*(1/2017).
- Brynhildsvoll, K. (1973). *Dokumentarteater*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Burzyńska, A. R. (Ed.) (2016). *Joined Forces – Audience Particepation in Theatre* (Vol. #3). A House on Fire Publication: Alexander Verlag Berlin.
- Dale, R. F. (2017a). Miljørettsak i isen. *Norsk Shakespeare og teater-tidsskrift*(1/2017).
- Dale, R. F. (2017b, 22 februar, 2017) *Samtale mellom regiassistenten til Århundrets Rettsak, Ragnhild Freng Dale og Anna Watson, /Interviewer: A. B. Watson*. Bergen.
- Dalgard, O. (1973). *Samtid : [1] : Politikk, kunstliv og kulturkamp i mellomkrigstida* (Vol. [1]). Oslo: Tiden.
- Dreyse, M. M., Florian (2008). *Experts of the Everyday – the Theatre of Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander Verlag.
- Eggen, A. (1987). *Vi er dei mange : teater om arbeidsfolk*. Oslo: Samlaget.
- Einarson, E. (Writer). (1974). Oppsøkende teater, *Vindu mot vår tid*. NRK: NRK.
- Frisvold, Ø. (1980). *Teatret i norsk kulturpolitikk: bakgrunn og tendenser fra 1850 til 1970-årene*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Genette, G. (1997). *Palimpsests : literature in the second degree* (Vol. vol. 8). Lincoln, Neb: University of Nebraska Press.
- Greenpeace Norway. (2016). Saksøker staten for klimalovbrudd. Retrieved 28 april 2017, from Greenpeace Norge <http://www.greenpeace.org/norway/no/nyheter/2016/Saksoker-staten-for-klimalovbrudd/>
- Gripsrud, J. (1977). Sartz og Piscator om abort i tivoli. *Kontrast : tidsskrift for politikk, kultur, kritikk*, 69 (6/1977), 9.
- Hagerup, K. (2015, 8. november). [Intervju med Klaus Hagerup].
- Hyldig, K. (2015, 29-30. september 2015). *Virkelighet og interaktivitet i teatret*. Paper presented at the Kunst og Interaktivitet, Oslo.
- Jensen, L.-A. (2002). I hammerens tegn – nye agitasjons- og propagandaformer i norsk arbeiderbevegelse på 1930-tallet. *Arbeiderhistorie*.(1/2002).
- Jordal, H. (2014, 27. mai). [Intervju med Helge Jordal].
- Kaldal, I. (1990). Strukturrasjonaliseringa of fagrøsla i papirindustrien. *Arbeiderhistorie : årbok for Arbeiderbevegelsens arkiv og bibliotek*(1/1990).
- Mally, L. (2000). *Revolutionary Acts*

Amateur Theater and the Soviet State, 1917-1938: Cornell University Press.

Martin, C. (2006). Bodies of Evidence. *The Drama Review*, 50(3), 8-15. doi:10.1162/dram.2006.50.3.8

McKechnie, K. (2010). Instance: Rimini Protokoll, Mnemopark (2005). In Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, & a. R. Nelson (Eds.), *Mapping Intermediality in Performance* (pp. 75). Amsterdam: Amsterdam: Amsterdam University Press.

Mork, R. (1998). Med bunad for revolusjonen ; ml-rørsla og det nasjonale. *Arbeiderhistorie*, 63-79.

Mækela, H. S. (2017, 14.02.2017). Festivalflertallet. Sør-Varanger Avis.

Paget, D. (2009). The 'Broken Tradition' of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance. In A. Forsyth & C. Megson (Eds.), *Get real : documentary theatre past and present* (pp. 224-238). Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Paget, D. (2010). Acts of Commitment: Activist Arts, the Rehearsed Reading, and Documentary Theatre. *New Theatre Quarterly*, 26(2 [102]), 173-193. doi:10.1017/S0266464X10000308

Piscator, E. (1970). *Det politiske teater* (Ny udg. ved Felix Gasbarra. ed. Vol. 11). Holstebro: Odin teatret.

Reinelt, J. (2009). The Promise of Documentary. In A. Forsyth & C. Megson (Eds.), *Get real: documentary theatre past and present* (pp. XII, 256 s.). Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Roelstraete, D. (2010). Modernism, postmodernism and gleam: on the photorealist work ethic. *Afterall*(24), 5-15.

Tode, J. (2017). Building Norway's largest ice sculpture in Kirkenes [video]. YouTube.com: <http://www.barentsspektakel.no/trial-of-the-century/>.

Traavik, M. (2017). <http://www.traavik.info/method/>. *Method*. Retrieved from <http://www.traavik.info/method/>

Varden, J. (2015, 7. desember 2015). [Intervju med Janken Varden].

Vedel, H. (2010). *VIRKELIGHEDSTEATERET – og teatermediets potentiale som formidler af virkelighedsagttagelser* (Master Speciale), Århus Universitet, Århus. Retrieved from http://library.au.dk/fileadmin/www.aestetik.au.dk/uddannelse/specialet/DRA_henriette_vedel_speciale_udlaan_www.pdf

Watson, A. B. (2017). 'A good night out': When Political Theatre Aims at Being Popular, Or How Norwegian Political Theatre in the 1970s Utilized Populist Ideals and Popular Culture in Their Performances *Nordic Theatre Studies*, 29(1/2017).

Aanesen, E. (Writer). (1983). møte med kulturarbeideren Gunvor Sartz [documentary]. <http://tv.nrk.no/program/FOLA02006882/moete-med-kulturarbeideren-gunvor-sartz>: NrK.