

Hanne Øysteinsdotter Heisholt

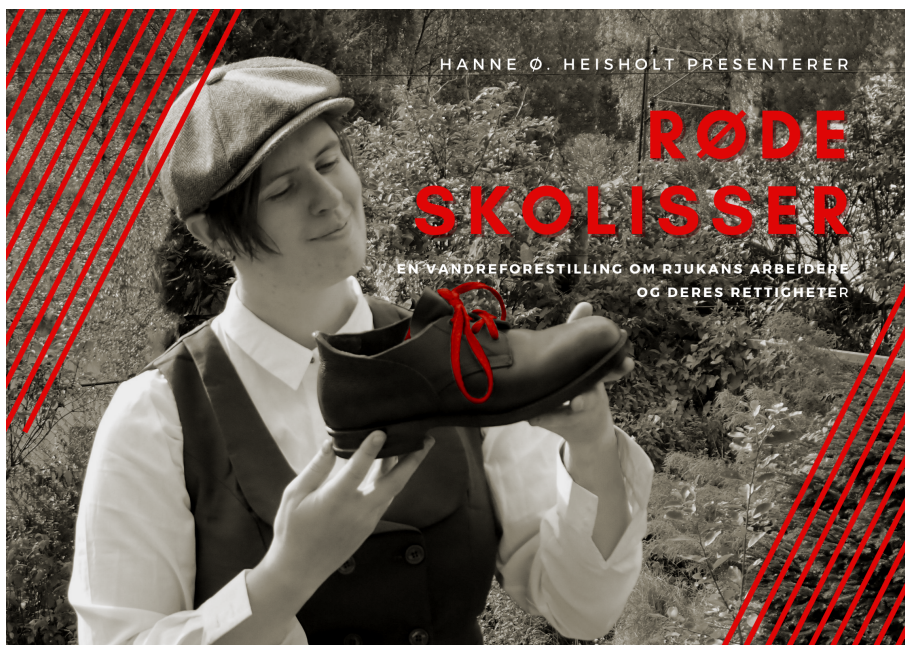
## Røde skolisser.

En studie av hvordan teaterets uttrykksformer kan benyttes i stedsspesifikk levendegjøring av historie.

Masteroppgave i Drama & Teater

Veileder: Barbro Rønning

Mai 2022





Hanne Øysteinsdotter Heisholt

## **Røde skolisser.**

En studie av hvordan teaterets uttrykksformer kan benyttes i stedsspesifikk levendegjøring av historie.

Masteroppgave i Drama & Teater  
Veileder: Barbro Rønning  
Mai 2022

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



Kunnskap for en bedre verden



## Sammendrag

Denne masteroppgaven omhandler et praktisk-kunstnerisk forskningsarbeid basert på min forestilling «Røde skolisser – en vandreforestilling om Rjukans arbeidere og deres rettigheter». Forestillingen ble spilt 30. og 31. oktober 2021 på Rjukan som del av eksamen i DRA3191, og ble gjort i samarbeid med Marispelet AS og lokale frivillige aktører samt en innleid skuespiller.

Oppgaven tar for seg hvordan en kan anvende teaterets uttrykksformer til å utforske stedsspesifikt dokumentarisk materiale, og gjennom denne utforskingen skape en levendegjøring av historie. Produksjonsprosessen har vært preget av teorier om egenskapteater (Haagensen, 2018), museumsteater (Prendergast & Saxton, 2007), stedsspesifikt teater (Pearson 2010) og praksis-ledet forskning (Nelson, 2013), og et viktig element i arbeidet lå i rom for lekenhet og utradisjonelle regigrep innenfor sted, tid, kjønn og tekst. I denne oppgaven tar analysen utgangspunkt i mitt prosessarbeid fra dokumentarisk materiale til historisk basert forestilling, og søkelyset settes mot prosessen som helhet, men også mine erfaringer både som praktisk kunstnerisk forsker og museumsguide.

## Abstract

This master thesis is about a practical-artistic research project based on my play “Røde skolisser – en vandreforestilling om Rjukans arbeidere og deres rettigheter” (Red shoelaces – a walking play about the workers of Rjukan and their rights). The play was held 30. And 31. October 2021 at Rjukan as part of the exam in DRA3191 and was done in cooperation with Marispelet AS and local volunteers as well as one hired actor.

The thesis addresses how one may use forms of expression from the applied theatre to explore site-specific documentary materials, and through this exploration create a living form of history. The production process has used theories about devised theatre (Haagensen, 2018), museum theatre (Prendergast & Saxton, 2007), site-specific theatre (Pearson, 2010) and practice as research in the arts (Nelson, 2013). An important element in this work was having space for playfulness and non-traditional directional choices within place, time, gender, and text. In this thesis, the analysis is based on my process of transforming documentary materials to a historically based play. The focus is on the process as a whole as well as my experiences as a practical researcher of the arts and museum guide.

## Forord

Å lage en forestilling basert på historie på Rjukan har i noen år vært en idé som har ligget i bakhodet og ventet. Det virket lite sannsynlig å kunne få til noe slikt på egenhånd, og dermed ble ideen liggende fram starten av Masterprogrammet i Drama & Teater ved NTNU.

Spørsmålet «Hva skal du skrive om?» fikk hjernen til å surre.

«Er det noen grense for hvor langt unna NTNU man kan lage forestilling?» lurte jeg på.

«Nei, hvor tenker du?» fikk jeg til svar.

Og dermed kunne denne ulmende ideen plutselig trekkes fram i lyset; jeg ønsket å lage forestilling på Rjukan.

Det har vært et utrolig stressende, lærerikt og utfordrende prosjekt. Jeg har grått og følt at det hele har vært håpløst, jeg har jublet over fremgang, og jeg står igjen med nye erfaringer og kunnskap som kommer godt med videre. Og ikke minst så har jeg fått utrolig mye god støtte!

Takk til Barbro Rønning, min veileder som med sprudlende entusiasme har hjulpet meg å konkretisere ideer, forstå sammenhengen av mine egne tanker, og som har visst når det har vært nødvendig med oppløftende ord og når det har vært nødvendig med strenge konstruktive tilbakemeldinger.

Takk til NTNU og lærerteamet på Master som har utfordret, foreslått og lært bort en masse.

Takk til Marispelet AS ved Kari Anne Valsø! Du var en livredder når det gjaldt å få både folk og produksjonsmessige ting på plass, og det følte virkelig godt å ha slik en sterk ildsjel i ryggen.

Takk til Ida-Kristin S. Tovstaul for at du tok interesse av prosjektet mitt og tok deg tid til diskusjoner og justeringer på manus, for ikke å snakke om flott innsats som regissør!

Takk til Hilde S. Widvey for iver og inspirasjon – det hadde ikke blitt så stilig en scene på Rjukan stasjon uten ditt minne for Rjukanbanens historie!

Og sist, men ikke minst, takk til min familie! Takk til pappa som hele tiden har hatt troen på meg, takk til lillesøster som reiste i ens ærend fra Tromsø for å være fotograf på forestilling, og takk til mamma som har vært der hele tiden, om det har gjeldt å finne kontakter på Rjukan, å skjønne hvordan å sette opp et budsjett og regnskap, eller å ha trengt en klem og beskjeden at «stress sitter i leggene, så nå må du gå en tur»!

## Innholdsfortegnelse

1.0 Innledning.....	5
1.1 Bakgrunn for arbeidet .....	5
1.2 Konsept og realisering .....	7
1.3 Problemformulering .....	9
1.4 Struktur av oppgaven .....	9
2.0 Teoretiske perspektiver.....	9
2.1 Museumsteater som anvendt teater .....	10
2.2 Stedsspesifikt teater.....	12
2.3 Vandreteater .....	13
2.4 Dokumentarisme og arbeiderteater .....	14
2.5 Dramaturgi i formidling .....	14
2.6 Teaterets uttrykksformer .....	16
2.6.1 Sted.....	17
2.6.2 Tid .....	17
2.6.3 Underliggjøring.....	18
2.6.4 Narrative strukturer .....	19
3.0 Metode .....	20
3.1 Praksis-ledet forskning .....	20
3.2 Deltagende observasjon og aksjonsforskning.....	23
3.3 Egenskapt teater .....	24
3.4 Egen rolle i arbeidet .....	26
3.4.1 Produsent .....	26
3.4.2 Dramaturg/Dramatiker.....	27
3.4.3 Skuespiller/Aktør .....	28
4.0 Analyse .....	30
4.1 Metode for analyse .....	30
4.2 Innhenting og bearbeiding av materiale .....	30
4.3 Scene 1+2 Rjukanhuset .....	35
4.3.1 Historien – det dokumentære forlegget .....	35
4.3.2 Scenen – en kort beskrivelse .....	36
4.3.2 Hendelsen som kommunikativ situasjon.....	37
4.3.3 Sted og rom .....	39
4.3.4 Bruk av underliggjøring .....	39
4.4 Scene 3 Syndikalistene .....	40
4.4.1 Historien – det dokumentære forlegget .....	40

4.4.2 Scenen – en kort beskrivelse .....	40
4.4.3 Hendelsen som kommunikatív situasjon.....	41
4.4.4 Bruk av underliggjøring .....	43
4.5 Scene 4 Mellomparti Torg og Trompet .....	44
4.5.1 Historien – det dokumentære forlegget .....	44
4.5.2 Scenen – en kort beskrivelse .....	45
4.5.3 Hendelsen som kommunikatív situasjon.....	46
4.5.4 Sted og rom .....	47
4.6 Scene 5 Såheimskonflikten.....	47
4.6.1 Historien – det dokumentære forlegget .....	47
4.6.2 Scenen – en kort beskrivelse .....	48
4.6.3 Hendelsen som kommunikatív situasjon.....	49
4.6.4 Sted og rom .....	50
4.6.5 Bruk av underliggjøring .....	51
4.7 Scene 6+7 Rjukan stasjon + avslutning.....	52
4.7.1 Historien – det dokumentære forlegget .....	52
4.7.2 Scenen – en kort beskrivelse .....	52
4.7.3 Hendelsen som kommunikatív situasjon.....	54
4.7.4 Sted og rom .....	55
4.7.6 Bruk av underliggjøring .....	56
5.0 Funn.....	56
5.1. Kommunikasjon, det folkelige og fellesskapet.....	57
5.2 Stedsspesifisitet, autentsitet og kunstnerisk prosess .....	57
6.0 Sluttrefleksjon .....	58
7.0 Litteraturliste.....	60



## 1.0 Innledning

### 1.1 Bakgrunn for arbeidet

Museal formidling spiller en viktig rolle for samtiden og fremtiden. I mitt prosjekt fokuserer jeg særlig på formidlingen i historiske museum, hvor vi finner en god mengde blandede metoder for formidling, men også en viss stagnasjon i mange tilfeller hvor en klassisk form for formidling er og forblir varierende former for foredrag. Det står i Stortingsmelding 49 (2008-2009) at museum har ansvar for forvaltning, forskning, formidling og fornying. Museene er selv ansvarlige for å være aktuelle, og for å fremme kritisk refleksjon og skapende innsikt, og de skal ha en aktiv samfunnsrolle (Kultur- og kirkedepartementet, 2009). Denne meldingen er nå over et tiår i alder, men likevel opplever jeg at ikke alle museum oppnår den fornyingen og kritiske refleksjonen de blir bedt om å holde. Museet har en rolle i samfunnet som et bevarende arkiv og en formidlende læringsinstitusjon, og har gjennom årene skiftet fra å ha en autoritet over samfunnet til å være et tilbud hvor samfunnet og offentligheten bringer med seg nye måter å forstå museet på (Weil, 2007, s. 38-43). Jeg tror at teatral metoder og virkemidler kan bringe mer inn i dagens museale formidling ved å skape levende og reflekterende opplevelser med større fokus på det faktum at historie alltid må tolkes og er i forandring ved nye oppdagelser. Jeg peiler meg også inn på den samtidige debatten om drama og museal formidling. En del museer bruker allerede formidler i rolle, men hvilke andre måter kan drama og historisk formidling kombineres? Jeg valgte i mitt praktiske prosjekt å jobbe mot stedsspesifikk vandreforestilling som uttrykksform.

Tidlig bestemte jeg meg for å gjennomføre dette prosjektet på Rjukan i Vestfjorddalen. Dette grunnet stor personlig interesse for historien, da det er egen lokalhistorie, og det faktum at jeg i flere år har arbeidet på Norsk Industriarbeidermuseum (NIA) som museumsguide og formidler på flere av museets avdelinger. I lengre tid har jeg ønsket å utvide måten historien blir formidlet, og det falt seg naturlig å utnytte den sjansen jeg fikk når jeg begynte på arbeidet med masterforestilling. Jeg kontaktet også museet for å høre om det var interesse for å støtte meg i arbeidet, og tross at de ikke hadde mulighet til å prioritere dette var de interesserte og oppnevnte en kontaktperson for at jeg lett skulle kunne henvende meg mot NIA. Dette, samt erfaringen min med mye av historien til byen selv gjorde det enklere å arbeide mot forestilling enn om jeg skulle satt meg inn i noe helt nytt.



Foto: Kjell Jøran Hansen. *Vestfjorddalen*.

Det virkelige planleggingsarbeidet startet etter utdeling av veileder. Jeg hadde stor hjelp av at min veileder Barbro hadde en bred kunnskapsbase om tidsperioden og politikken involvert i historien jeg ønsket å undersøke, samt at hun hadde kontakter og oversikt over folk det kunne være mulig å involvere i prosjektet. En av disse kontaktene var Knut Kjelstadli, som med tilknytning til Rjukan har skrevet bok om og kjente til mye av den lokale historien. Det var i møte med Knut og Barbro at ideen om vandreforestillingen virkelig begynte å ta form. Nærmere sommeren kontaktet jeg videre daglig leder Kari Anne Valsø ved Marispelet AS, og fikk med en gang mye støtte og avtale om samarbeid, noe som senere ble stadfestet i en signert samarbeidskontrakt. Gjennom Marispelet fikk jeg også kontakt med Ida-Kristin Tovstaul som ble min regissør i prøveperioden, noe som var til ekstremt stor nytte for utviklingen av forestillingen. Intensjonen var så å skrive manus over sommeren, og starte det praktiske arbeidet til høsten. Dette ble imidlertid forskjøvet grunnet en ekstremt hektisk periode i arbeid på museet over sommeren, og selve manusskrivingen begynte dermed ikke før i august, selv om de stedsspesifikke spillområdene allerede var plukket ut. Med det ble selve hovedperioden av arbeid med forestilling fra midt-august til forestillingens gjennomføring 30.-31. oktober. Prøveperioden med skuespillere ble enda kortere, da

hoveddelen av skuespillere var frivillige, noe som gjorde at vi holdt på med fullverdig regi i perioden 22.-29. oktober. Dette ble en ekstremt komprimert periode, men med alle ved godt mot var det også en utrolig spennende og artig tid.

Prosjektet har gjennomgående vært spennende og lærerikt. Det har også bydd på utfordringer og vanskeligheter, og jeg opplever det som at jeg personlig fikk en bratt læringskurve av arbeidet, da jeg er vant til å jobbe i et større team, og nå selv måtte bygge et team og inneha en del roller jeg ikke tidligere har testet ut. Erfaringene jeg har gjort vil komme godt med videre i livet, både innenfor fagfeltet og i andre sammenhenger.

Når det gjelder faglig forankring var det viktig å trekke inn det faktum at arbeidet mitt ville være tverrfaglig av natur; jeg ønsket å formidle historie, og jeg ønsket å skape en forestilling. I min bacheloroppgave gjennomførte jeg en lignende oppgave i form av en teatral monolog, og dermed ble det viktig for meg å kunne utforske noe nytt og større hvor det ville være mulighet for å innlemme flere mennesker. Det ble naturlig nok en praktisk-kunstnerisk tilnærming da jeg selv ville ha flere roller av både organisatorisk, kreativ og utøvende natur. Samtidig ble det naturlig å innhente det anvendte teater og ikke minst teorier om dramaturgi og det egenskapte teater. Det å være dramaturg for prosjektet ble et ytterst viktig ledd, da dramaturgien gjennomgående knyttet forestillingen sammen fra ideer til manus til en gjennomført, helhetlig forestilling.

## 1.2 Konsept og realisering

Rjukan er et av Norges 8 steder på UNESCO sin verdensarvliste over unik arv for menneskeheten. Dette omfatter historien og hele byen i sin industritid, fra arkitektur til infrastruktur og gammelt materiale i god stand. Dette blir formidlet i mange former, blant annet Den Kulturelle Skolesekken (DKS) i flere skoletrinn, byvandring, besøk til NIA sine avdelinger og mer. Men ytterst få av disse inneholder det teatrale, med unntak av Kulturkontoret i Tinn sitt arrangement 'Fotspor' annethvert år, en byvandring med kostymer og artige små hendelser. Mitt ønske var derfor å skape et historisk arrangement knyttet til industrihistorien med en mye kraftigere vekt på det teatrale, å skape en opplevelse hvor publikum også ville få muligheten til å lære noe nytt. Ganske tidlig kom ideen om vandreteater til syne, da en vandring ville ha større muligheter for å vise fram historien og ikke kun fortelle om den. De første ideene om vandring inkluderte en større rolle også for meg, da intensjonen var å bruke min egen reise ut og tilbake til Tinn og Rjukan som et konsept av vandring, og dermed en ramme for forestillingens dramaturgi, men dette ble senere satt til side for et større fokus på stedsspesifisitet og forestillingens egen historie.

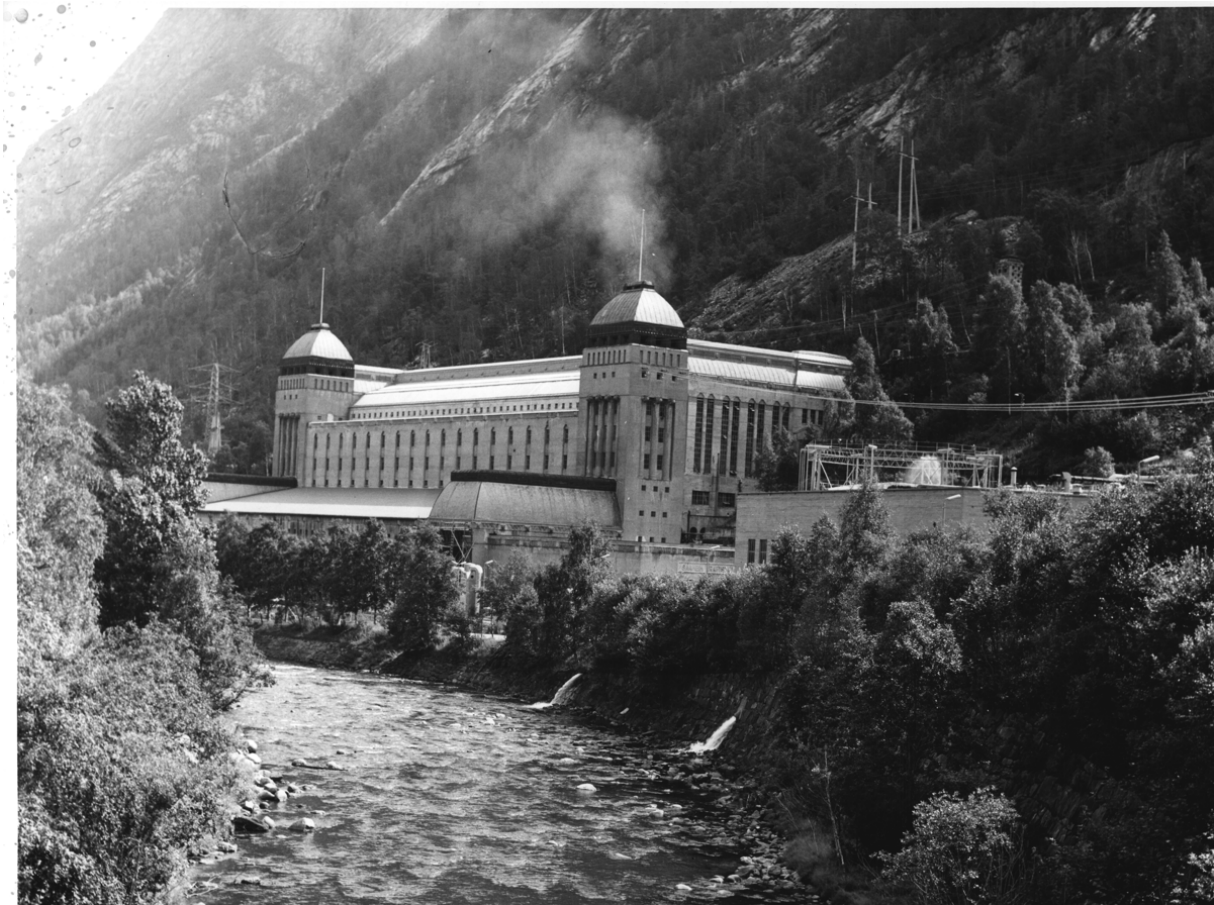


Foto: Paul Andreas Røstad

Planlegging var delt i flere elementer. Det var et behov for å jobbe med presentasjon av konsept tidlig, slik at dette kunne brukes i søknader om støtte og for å vise fram til eventuelle samarbeidspartnere. I tillegg var det et viktig element å se på prosjektet gjennom en vitenskapelig linse for å innhente riktig teori og utforske hva som ville være nødvendige og interessante deler å undersøke i selve gjennomføringen av produksjonsfase og forestilling. Jeg begynte også fort å ta kontakt med folk i Tinn som jeg mente kunne være verdifulle å snakke med og eventuelt inngå avtale med. NIA hadde interesse av prosjektet mitt og kunne tilby en liste over temaer de kunne tenke seg å få formidlet, men hadde ellers ikke mulighet til å tre inn utover å tilby en kontaktperson som dermed ble del av planleggingen og god støtte. Av NIA sine temaer var det kun ett av disse som ble med videre i planlegging, men som ble et fint element i forestillingen når manuset etter hvert fikk en helhet. Dette ble da den eneste scenen som ble planlagt ut ifra tema heller enn fra scenisk plassering, selv om temaet allerede på sitt vis ga forslag til plassering; NIA ønsket formidling om syndikalismen på Rjukan, en radikal arbeiderbevegelse som kunne knyttes opp til Rjukans røde bibliotek. De resterende plasseringene for scener måtte så finnes gjennom personlig vandring og utforskning av Rjukan by.

### 1.3 Problemformulering

Gjennomgående var ønsket mitt for prosjektet å arbeide med historisk museum og teater og hvordan disse to kunne kombineres. Teater er imidlertid en vid definisjon, og jeg ønsket med arbeidet mitt å drive en teatral utforskning av historisk og dokumentarisk materiale, noe som gjorde det nødvendig å lene meg inn mot å undersøke teaterets uttrykksformer heller enn teater som helhet. Med erfaring i både tekstlig basert og egenskapt teater var det viktig at det sceniske skulle være en undersøkelse og en lek, og at det dokumentariske materialet skulle kunne vris og vendes på for å lage nye uttrykk som fremdeles inneholdt kjernen av historien. I tillegg var det et viktig element som hadde en stor rolle i utforskningen; det stedsspesifikke. Med en historie så forankret i det lokale miljøet og det fysiske området ble det viktig for meg å bruke det konkrete stedet inn i en allerede stedsspesifikk historie, å knytte en visuell og historisk sammenheng. Problemformuleringen ble dermed:

*Hvordan kan man anvende teaterets uttrykksformer i en stedsspesifikk utforskning av dokumentarisk materiale for å levendegjøre historien?*

### 1.4 Struktur av oppgaven

Denne oppgaven er delt i 6 kapitler. I innledende kapittel har jeg redegjort for oppgavens bakgrunn og hensikt, samt går igjennom struktur for resten av oppgaven. Videre presenterer jeg i kapittel 2.0 de teoretiske perspektivene museumsteater, formidlingsdramaturgi, stedsspesifikt teater og vandreteater, samt noen av teaterets uttrykksformer som har vært i bruk under forestillingens prosess og analyse. I kapittel 3.0 går inn på metode brukt i forskningen. Jeg tar for meg praksis-ledet forskning og egenskapt teater og går inn på hva mine roller har vært under forskningsarbeidet. I kapittel 4.0 analyserer jeg så innhenting av dokumentarisk materiale og deretter hver scene i forestillingen, før funn gjennom analyse og prosess blir presentert i kapittel 5.0. Helt til slutt kommer det en siste sluttrefleksjon i kapittel 6.0.

## 2.0 Teoretiske perspektiver

I dette kapittelet vil jeg redegjøre for sentrale teorier i forskningsprosjektet. Kapittelet består av teori om museumsteater og dramaturgien involvert i formidling, stedsspesifikt teater og vandreteater, og utbroderer hvilke teatrale uttrykksformer jeg har valgt å benytte meg av i utforskning av det dokumentariske materialet og utforming av forestilling. Jeg redegjør da for uttrykksformene sted, tid, underliggjøring og monolog og hvorfor nøyaktig disse uttrykksformene ble relevante for prosjektet.

## 2.1 Museumsteater som anvendt teater

En viktig definisjon å undersøke er anvendt teater. Det anvendte teatret er en stor og åpen definisjon på utradisjonelt teater som gjerne fungerer utenfor teatrets vante scener og rammer. I mange tilfeller brukes definisjonen om teaterformer som undersøker og formidler en historie på en alternativ måte, med mindre trente deltagere, og ofte manglende et fullt manuskript. Mange av de anvendte teaterformene søker også enten å styrke eller undergrave sosiopolitiske emner for å sette søkelys på spesifikke deler av samfunnet og hvordan det fungerer. Det er imidlertid ikke noen avgrenset definisjon for hva som er eller ikke er anvendt teater, da definisjonen søker å være en inklusiv paraply for utradisjonelle teaterformer med et bruksområde hvor blant annet læring, myndiggjøring og å stille spørsmål står i fokus. Det finnes også flere typer teater som omhandler historie. I det anvendte teateret kan vi finne dokumentarteater, teater for undervisning, fengselsteater og samfunnsteater, men i min forskning ønsker jeg å se på stedsspesifikt teater og det anvendte museumsteateret (Prendergast & Saxton, 2016, s.6-7). Museumsteatret legger seg gjerne til presentasjoner av historie fra en rolles synspunkt både med ansatte i museet og innleide aktører, mens spel skaper dramatiske gjenfortellinger av historier og myter gjerne med store ensembler og mange frivillige. I tillegg har vi byvandring med tablåer som en voksende sjanger i bybildene. Å skape en teaterforestilling basert på dokumentarisk materiale som så kan utforskes, utfordres og lekes med er imidlertid hittil en lite brukt metode å formidle historie på, og kan kanskje ta plass i en egen liten nisje.

Museumsteater er en form for teater hvor de teatrale virkemidlene brukes til formidling og forståelse. Det blir en annen form for formidling av museets læringsmateriale, og finnes i flere metoder som har sine fordeler og ulemper. Blant disse finner vi første-, andre-, og tredje-personstolkning, hvor førstnevnte består av en person som interagerer med publikum i rolle, den andre inkluderer publikum i et kollektivt rollespill, og sistnevnte fungerer likt som den første, men står likevel også ved siden av egen rolle, noe som blender nåtiden og rollens tid og/eller univers (Prendergast & Saxton, 2016, s. 199-200). Av disse var det sistnevnte som ble mest interessant å trekke inn i forestillingen i form av rollen 'Fortelleren'. Dette grunnet at museumsteater kan være en vanskelig sjanger å arbeide med, da folk ofte har en formening om hvordan en museal hendelse foregår, og hvordan historie skal presenteres. Tross at forestillingen ikke ville spilles i et ellers musealt rom omhandlet den historie som ofte blir presentert i form av klasseromsformidling og foredrag, og det å trekke inn Fortelleren som et bindeledd mellom tilskuerne og scenene som ble utspilt ga muligheten til å lage en tilknytning

mellom nåtiden, det konkrete, og fortiden, det sceniske. De andre skuespillerne på scenen hadde imidlertid mer lukkede roller og interagerte ikke med tilskuerne utover å henvende seg til dem, selv om de tidvis interagerte med Fortelleren.

Prosjektarbeidet er altså knyttet opp mot historisk formidling og er en form for dramatisk formidling. Med fokus på tid og lokalitet tilbys en lokalhistorisk hendelse, noe som Larsen (2013) påpeker kan skape identifisering med det spesifikke stedet og tiden. Det blir en måte å levendegjøre kulturarv og samtidig reflektere over kulturarvens plass satt opp mot dagens aktuelle samfunn. Prosjektet blir også del av en utvikling vi har sett de siste årene i museer og historiske områder, hvor det ikke lenger kun er gamle objekter som har betydning, men også konteksten de står i, og nå senere, levendegjøring som gjør det historiske om til sanselige opplevelser (Larsen, 2013, s. 247-256). Nilsen (2017) forklarer i sin masteroppgave innenfor det samme feltet at et fokus i den nyere museologien går ut på å undersøke forskjellige tema med og gjennom publikum, noe som åpner for videre utvikling og refleksjon for det enkelte individ, for institusjonen og for samfunnet. Hun mener videre at bruk av en performativ pedagogikk kan være en inngang til den nye museologien, hvor formidleren ikke lenger kun formidler forståelse, men fasiliterer for dannelsen av forskjellige forståelser (Nilsen, 2017, s. 8-9).

I forestillingen skapes det performative rom med flertydig natur, da rommene som stedsspesifikke områder allerede har en implisitt karakter og natur fra før, og forestillingens scener utfordrer og spiller med det rommet har å tilby. Av det kan også Arntzens (2011) tanker om autentisitet trekkes inn her, hvor det estetiske preges av opplevelsen av sted og identitet. Autentisitet og intimitet henger sammen, hvor det intime ligger i den personlige opplevelsen av en hendelse, og et sosialt felleskap kan komme til uttrykk gjennom utforskning av en felles opplevelse. Utforskningen blir for øvrig et viktig element, for om teateret bare skal kopiere virkeligheten blir det noe naivt heller enn en kritisk utforskning og lek (Arntzen, 2011, s. 105). I tillegg er det viktig å vurdere hvordan en velger å presentere denne autentisiteten. Et sted har gjerne en egen atmosfære, som så kan forsterkes eller undergraves av aktører som tar plass i det performative rommet som skapes. Ved å invitere tilskuerne med inn i en fortelling eller hendelse kan tilskuerne inviteres til aktiv refleksjon og tolkning heller enn passiv mottagelse av informasjon, men det kan kanskje også skape en falsk følelsesmessig forståelse. Dette avhenger naturligvis av hvordan stedet og informasjonen presenteres. Nostalgi til fortiden kan skape et idealisert bilde som så går videre som 'sannheten', og autentisiteten blir svekket. Autentiske kilder til historiske fortellinger

gjennomgår alltid en tolkning, og det blir derfor viktig å være forsiktig med å presentere denne tolkningen i form av en absolutt sannhet. Det er viktig å være bevisst det ansvaret vi står med for hvordan vi utøver og presenterer kunnskap i vår rolle som forskere og utøvere av anvendt teater (Nicholson, 2016, s. 259-265). Når vi så er bevisst dette kan vi begynne å leke med en 'ny autenticitet' hvor virkeligheten blir et materiale sett gjennom bevisstheten av forvandling. Denne nye autenticiteten trenger ikke lenger å være direkte fra kilde, men kan være en mer personlig, egen opplevelse av dokumentarisk materiale. Dette gir rom til lek med historie, opplevelse og en viss manipulasjon av fakta så lenge denne manipulasjonen er transparent av natur. Det blir plass til å bryte med estetisk perfektjon og til å spille på samfunnsengasjement og tilhørighet (Arntzen, 2016, s. 59-65).

## 2.2 Stedsspesifikt teater

Stedsspesifikt teater er et begrep som over lengre tid har vært vanskelig å definere. Det har omhandlet bruk av en utradisjonell scene for teater, en tanke om et prosessarbeid som gir og tar mellom sted og kunst og steder definert som immaterielle rom. Wilkie mener at stedsspesifikk performance engasjerer seg med det spesifikke sted som symbol, forteller og struktur, hvor stedets flerfoldige lag kan oppdages gjennom dokumenter, bruk og handlinger. Videre mener hun at måten vi tenker på det stedsspesifikke har gjennomgått en endring fra å okkupere et sted til å reise gjennom det, og til å tenke på sted som noe løsere definert enn kun 'dette stedet'. Vi får en forandring i restriksjoner, og det spesifikke som kan oppfattes som en barriere kan heller bli en måte å utvikle en tvetydighet og nysgjerrighet for en utøver å utforske (Wilkie i Pearson, 2010, s. 8-9). McAuley starter heller stedsspesifisitet med å finne et sted som fysisk og estetisk passer til den produksjonen det skal brukes til, hvorpå stedet kan begynne å fortelle sin historie som en form for respons. I noen tilfeller vil også en intens undersøkelse av et steds historie skape en resonans mellom det historiske og det politiske som når fram til nåtiden. Dette kan så forandre måten folk opplever stedet på og kan skape knytninger til sosiale og politiske tanker om eierskap, identitet og minner (McAuley i Pearson, 2010, s. 9-10). Med dette blir det viktig å være oppmerksom på at ethvert sted har en kontekst som kan informere eller foreslå strukturen av en hendelse som kan foregå der. En teatral hendelse kan arbeide ut ifra denne konteksten og dets aspekter eller oppdage dem gjennom utforskning, men ethvert sted med en historie kan også ha gode og dårlige minner. En må være var og ta på seg ansvaret for hva det teatrale kan vekke til live eller forstyrre (McAuley i Pearson, 2010, s. 143-144).



En annen ting å påpeke når det gjelder sted er hvordan sted og rom henger sammen. Rom er iboende i sted, og sted er geofysisk, altså at det har en konkret fysisk sammenheng med området det er i. Å splitte de to definisjonene er lite hjelpsomt, da det kan være vanskelig og meningsløst å sette grenser for hva som er lokalt, globalt, konkret og abstrakt. Med det i tankene kan det så sies at teateret kan animere rom inn i et sted hvor folk så opplever de tidligere nevnte knytningene til identitet og minner. Da blir 'sted' viktig, bebodd og med mening, selv om det også kan være midlertidig (Mackey, 2016, s. 109-110).

Videre kan en teatral hendelse 'settes i parentes' da den har en begynnning og en slutt. Dette gjelder også for det stedsspesifikke teateret, og denne parentesens kan komme i mange former og styrker. Et sted har sin egen parentes, og denne kan aktiveres gjennom ankomsten av tilskuere. Men en hendelse på stedet vil også ha en egen parentes. I noen tilfeller blir parentesens annonsert og tar full plass, andre ganger kan den være mer subtil og invitere kunde som allerede kjenner til den spesifikke parentesens. I det stedsspesifikke kan en teatral hendelse også bli en måte å eksperimentere, til og med skape konflikt eller forhandlinger som utfordrer hva stedet selv forteller, eller forsterke historien som allerede eksisterer, alt innenfor rammen av parentesens (Pearson, 2010, s. 141).

### 2.3 Vandreteater

Vandreteater er en betegnelse for teater som ikke foregår på en enkelt scene. Som navnet tilsier benytter det seg gjerne av en fysisk forflytning mellom scener eller tablåer, ofte til fots, og det er en arbeidsmåte som får stadig større plass også i formidling. Det lages en løype og en reise som kanskje på sitt vis kan tilegne seg kvaliteter fra pilegrimsferd og lignende ritualer (Larsen, 2013, s. 247-248). Selve vandringen kan ta plass i en enkelt bygning, som 'Rød tråd gjennom teatret' i Trøndelag Teater, i en bydel som kommende NABOLAND på Lademoen, eller til og med en hel by slik som 'Buss på by'n', hvor tilskuerne ble fraktet rundt på busstur med skuespillere som guide for å belyse og diskutere omstridte spørsmål angående sanering og regulering i Trondheim (Nordvik & Berg, 1987, s. 86-88). Vandreteateret kan være en krevende arbeidsmåte og form, da selve forflytningen kan føre til at en mister tilskuernes oppmerksomhet. For eksempel at de blir distraheret av å snakke seg imellom eller at noe annet rundt dem innhenter oppmerksomheten mer enn det vandreteateret gjør. I tillegg kan det kreve mye ressurser i scenografi, rekvisitter og personell for å sørge for en helhetlig opplevelse. Det skal sies at det også skal være helt mulig å gjennomføre et vandreteater med så lite som en aktør til både å lede og spille, noe som vil involvere mer monolog som uttrykksform enn noe annet, men dette kan i så fall ligne mer på en form for guidet tur enn en forestilling, og kan

gjærne heller bli anvendt i museumsteater i rolle. Dette er mer kjent ved begrepet 'first-person interpretation', eller førstepersonstolkning, hvor 'tolken' eller guiden tar på seg en rolle som gjærne er av historisk natur. Denne formen for museumsteater fungerer både åpent med interaksjon og lukket hvor tilskuerne kun får se en hendelse uten at tolken interagerer med nåtiden (Rokem, 2000 i Prendergast & Saxton, 2016, s. 199).

#### 2.4 Dokumentarisme og arbeiderteater

Jeg har valgt i stor grad å legge dokumentarteateret til side i mitt arbeid. Dokumentarisme kan trekkes inn som en relevant del av prosjektet selv om det har blitt et vanskelig begrep å definere, men mitt fokus har lagt seg inn mot den stedsspesifikke utforskning og museumsteater. Likevel er dokumentarismen verdt å nevne. Dokumentarteateret baserer seg, som mitt prosjekt, på dokumentarisk materiale. Dokumentet er ikke bare et produkt, men også produktivt, da det skaper en ny virkelighet gjennom spørsmålene om hva dokumentet er, hvordan det leses, framstilles og forstås. En av kritikkene spesielt mot det naturalistiske dokumentarteateret ligger så i en naiv positivisme til dokumentets natur, og nyere dokumentarisme virker å stå mellom et ønske om autentisitet og et ønske om dekonstruering (Lid, 2018, s. 172-174). Ved siden av dette ønsker jeg også kort å nevne arbeiderteateret. En teaterform fra 70- og 80-tallet, arbeiderteateret omhandlet hendelser og situasjoner som foregikk på arbeidsplassen og som hadde stor innvirkning på arbeiderne. Det handlet ofte om kamp for lønn og rettigheter, noe vi også finner igjen i mitt prosjekt. Jeg velger imidlertid å bryte med tradisjonene her. Den dominerende tradisjonen både i Norge og Sverige l  på en sosialrealistisk skildring av dokumentert virkelighet, med andre ord en tilnærmet faktuell gjenskildring av hendelsen (Rønning, 1990, s. 111). I mitt prosjekt har jeg i flere tilfeller valgt å gå vekk fra det realistiske til fordel for en lek med bl.a. tid, sted og kjønn.

#### 2.5 Dramaturgi i formidling

Videre blir det logisk å hente inn teori om dramaturgi og formidling i museumsrom, deriblant Krøgholt (2021). Krøgholt påpeker hvordan dramaturgiske og museologiske perspektiver spiller sammen med utstillingsgjenstander i et museum, og hvordan det kan utfordre det klassiske museum. Krøgholt operer i et kunstmuseum, men henviser til at også kunstmuseer kan tas i bruk som kontekst og rammeverk for hvordan gjenstander og kropp kan innlemmes i en dramaturgi (Krøgholt, 2021, s. 360). Ved å kombinere museologi og performativitet kan vi videre oppleve forskjeller i typen kunnskap museet tilbyr, da museet som performativt rom åpner for at tilskueren selv tar en mer aktiv deltagelse og interesse i hendelsen, og da også hvilken kunnskap de tar til seg (Krøgholt, 2021, s. 379). Dette kan videre kobles opp til en

holistisk læringsprosess som baserer seg på erfaring og ønske om å vite mer. Denne læringen kan utvikle kompetanse og forståelse, men også verdier og følelser, og ved å trekke inn den personlige og kollektive identiteten til de som lærer blir det også relevant for den lærende personen. Og viktig for min forskning er også konseptet at læring alltid må være forbundet til en kontekst som kan være både fysisk og/eller emnebasert (Thorhauge, 2021, s. 267).

Formidling av historie gjennom stedsspesifikt teater er av natur en læringsplattform som både er konkret fysisk og knyttet til et emne; gjerne et emne som kan fungere som en ramme og innsnevring for et arbeid som ellers kan bli stort og u håndterlig. Det som blir unikt når det gjelder museumsbasert læring framfor skolelæring har ofte med det spesifikke rommet å gjøre; et musealt rom skiller seg fra et klasserom, samtidig som det ofte har en tydelig intensjon i hvordan det presenterer seg, noe som skaper interesse og nysgjerrighet. Samtidig oppfordrer det i mange tilfeller tilskuere og deltagere til selv å velge hva de ønsker å lære og ta med seg fra besøket (Thorhauge, 2021, s. 274). Ved å kombinere dette med performativitet som Krøgholt påpeker kan læringsutbyttet i noen tilfeller utvides enda et hakk.

Dramaturgi kan i stor grad beskrives som en analyse av teatral kommunikasjon, hvordan kropp, rom, tid og tekst interagerer med hverandre, og det er derfor et viktig element å kunne bruke både før, underveis og etter forestillingsarbeidet. For Krøgholt og i mitt eget arbeid er det viktig å legge merke til at dramaturgi kan være et verktøy for både produksjon og analyse av tekst, visualitet, samt det ikke-verbale og ikke-visuelle. På denne måten er dramaturgien i arbeidet en gjennomgående metode for å skape kunnskap (Krøgholt, 2021, s. 361). Lehmann og Primavesi påpeker at tverrfaglig teater krever en annen måte å arbeide på da det ikke lenger nødvendigvis er teksten som står i hovedfokus. God kommunikasjon i produksjonsteamet blir en nødvendighet, og dramaturgen står i en utfordring hvor de kreative oppgavene må balanseres med de pragmatiske, og rollen kan utvikle seg mer i retning av en forhandler enn en ellers kontrollerende skikkelse. Det viktigste i en slik skiftende rolle vil være en åpenhet for det flyktige, en fleksibilitet som inneholder kunnskap fra flere grener. (Lehmann & Primavesi, 2016). Jeg opplevde dette sterkt i mitt praktiske arbeid da jeg sto med flere roller i produksjonen og tidvis måtte ha mer fokus på det pragmatiske og organisatoriske enn det kreative, samtidig som det kreative sto i en absolutt sentral rolle.

Dramaturgi er også et viktig element i egenskap teater. I det at egenskap teater mangler en ferdig helhetlig tekst er det ingen 'ferdig' dramaturgi å ta tak i, og dramaturgien og teksten til forestillingen blir heller skapt gjennom prosessen. Dramaturgien – og dramaturgen – blir derfor viktig for å sørge for at komposisjonen av stykket blir formet på en god måte ut ifra de

materialene som blir avdekket under lek, dialog og undersøkelse. Her har vi igjen et behov for en åpenhet, hvor dramaturgen både søker en struktur og fasiliterer muligheter for videre utforskning og nye strukturer. Dramaturgens grep om struktur kan være viktig for å sørge for at den egenskapte prosessen ikke blir for stor og kaotisk, samt for å hjelpe produksjonsteamet å holde et fokus mot temaet eller brennpunktet prosessen omhandler (Turner & Behrndt, 2016, s. 174-175). Rollen som dramaturg i egenskap teater kan være fordelt på flere eller alle i ensembler, eller kun på en person, så lenge dramaturgi blir skapt. Forskjellige ensembler vil ha forskjellige preferanser, men det er også viktig å ikke falle i en felle hvor arbeidet fortsetter i det uendelige uten å ende i et produkt, så det kan være fornuftig å ha en dramaturg som dokumenterer prosessen med intensjon å senere kunne sette opp et forslag til hvordan det kan settes sammen (Stankiewicz, 2016, s. 195).

Formidling er også naturlig nok en form for kommunikasjon som også knyttes opp til dramaturgi. Det må være en flerfoldig kommunikasjon som introduserer et samspill mellom aktør og tilskuer, og når det teatral hentes inn får vi da et samspill mellom skuespiller, rolle og tilskuer – en modell som kan brukes her er Mori sin triangulære modell for teatral kommunikasjon, hvor tilknytningen mellom skuespiller og rolle er lek, tilknytning mellom skuespiller og tilskuer er rom og tilknytning mellom tilskuer og rolle er drama. Det som skiller teatral lek fra annen lek i denne modellen er skuespillerens performativitet og tilstedeværelse, samtidig som tilskuer ikke lenger er en passiv rolle, men en som observerer og reflekterer over skuespiller-rom og rolle-drama. Sauter introduserer imidlertid også tre lag med kommunikasjon i en slik sammenheng; sensorisk, artistisk og symbolsk. Å se en person ta plass er sensorisk; personen er observert og tilskueren kan til en viss grad registrere sinnsstemning og humør. Artistisk kommunikasjon går ut på skuespillerens handlinger, og hvordan de blir forstått og gjenkjent som sosiale koder og sjanger. Disse kodene kan hjelpe til å gjøre det tydelig at det foregår en teatral hendelse, som leder videre til den symbolske kommunikasjonen hvor et fiksjonelt lag vil forstås som fiksjon eller teatral hendelse – gitt at tilskueren aksepterer og responderer på kommunikasjonen (Sauter, 2006, s. 54-61). På dette viset kan en forestilling forstås som en teatral hendelse. I tillegg er dette viktig for et folkelig opplevelsesideal, hvor opplevelsen skaper en samhørighet. Forskjellige grep for å aktivere og engasjere tilskuerne bygger en bro mellom scene og sal (Bruun, 2019, s. 86).

## 2.6 Teaterets uttrykksformer

Teater kan sees og forstås på utallige måter. Innad i teateret er det imidlertid forskjellige uttrykksformer som kan trekkes fram, noe som er et viktig element av min forskning. For å

kunne undersøke dokumentarisk materiale gjennom teaterets uttrykksformer er det nødvendig å spesifisere hvilke uttrykksformer jeg har brukt i forskningen, og hvorfor akkurat disse ble valgt framfor andre.

#### 2.6.1 Sted

Som en stedsspesifikk forestilling ble sted/rom et av de viktigste elementene både i forestillingen og forskningen. Rommet man bruker i en forestilling vil alltid skape en forventning og en form for medskapende effekt; et illusorisk rom kan man forandre til hva en enn skulle ønske og dermed forandre betydningen av rommet, mens et arkitektonisk rom har visse forventninger til hvordan noe skal utspilles og dermed ikke kan forandres så lett (Eigtved, 2007, s. 26-27). Et stedsspesifikt område eller bygning kan dermed anses som en form for arkitektonisk rom, og det betyr at hver scene i min forestilling fikk visse forventninger. Her må det også påpekes at disse forventningene vil være forskjellige fra tilskuer til tilskuer; for en tilreisende som ikke kjenner historien vil det være svakere kraft i det arkitektoniske rommet enn for de lokale som godt kjenner både historien og stedenes tidligere og nåværende funksjon. For mitt prosjekt ble forestillingen bygget på sted som utgangspunkt, og hvert område ble derfor valgt tidlig for så å begynne på med å undersøke hvilke historiske hendelser som hadde foregått og var relevante for de satte stedene.

Stedsspesifikke forestillinger er jo også gjerne assosiert med og har lange tradisjoner innenfor spel og lignende historiske spill og forestillinger. Eksempler på disse er Spelet om Heilag Olav og Marispelet; begge ville oppleves helt annerledes om spilt i annet format på annet sted. Forventningene settes med andre ord allerede ut ifra det stedet og rommet som blir brukt og skapt, også for de som aldri før har sett spillene (Gladsø et. Al, 2015, s. 201). Med det i tankene kan man jo undres over hvorvidt det å lage stedsspesifikt historisk teater sniker seg inn på spelens territorie. På Rjukan ble dette imidlertid ikke noe problem, da jeg arbeidet i samarbeid med Marispelet som også ellers har et ønske om å kunne støtte opp om mer teatral utfoldelse i Tinn.

#### 2.6.2 Tid

Et av de gjennomgående elementene i forestillingen er 'tid'. Med tid menes både den aktuelle tiden forestillingen tok, hvor lang hver scene var og opplevdes, men også en mer metaforisk tid i forståelsen av 'tidsperiode'. Tid er et særdeles viktig element i teateret, hvor riktig timing og tidsbruk har stor effekt på hvordan tilskuerne opplever en teatral hendelse. Det skaper en avgrensning for forløpet. I forestillingen varte scenene mellom 5 og 10 minutter, med omtrent lik tid til forflytningen mellom scenene. Dette opplevde jeg som den mest ideelle tidsbruken,

da det tillot nok tid til å spille ut en hendelse med nok informasjon til å fatte tilskuernes interesse, uten at det ble for mye og dermed sto i risiko av å miste tilskuerne igjen. Her er også dramaturgiens oppbygning viktig for å sørge for en viss dynamikk, med et ansvar for å være bevisst både sanntid og hvordan tiden oppleves. En vandring kan være en håndterbar måte å fatte tid på både konkret og metaforisk, og teateret vil ofte ha en markert begynnelse og slutt på et forløp. Tiden i selve forløpet kan imidlertid oppleves som noe som er utenfor den faktuelle tiden som passerer (Gladsø et al., 2015, s. 199).

Med relativ kort tid mellom scenene mistet man heller ikke tilskuernes oppmerksomhet under vandring, samtidig som de fikk litt tid til å snakke seg imellom om opplevelsen. Når det gjelder den metaforiske forståelsen av tid ble denne brukt i form av et rammeverk. Som en historisk basert forestilling var det viktig at det dokumentariske materialets originaltid fikk rom til erkjennelse. De forskjellige scenene fikk derfor utspille seg i 'originaltiden' samtidig som de ble knyttet sammen med nåtiden av rollefiguren 'Fortelleren' som oppholdt seg både i nåtid og fortid og dermed kunne interagere både med tilskuere og med aktører på scenen.

### 2.6.3 Underliggjøring

Underliggjøring, bedre kjent ved originalbegrepet *Verfremdungseffekt*, er et begrep om en spillemåte som poengterer en distanse fra materialet som blir vist. Dette skal sørge for at tilskuerne ikke glemmer at det de erfarer er teater, og med det poengterer informasjonen som blir utgitt som en kommentar på den aktuelle samfunnsmessige konteksten og gir den en ramme i den virkelige verden. Dette kan gjøres blant annet gjennom kommentarer på spill eller å tre ut av rolle for å henvende seg direkte til tilskuerne (Eigtved, 2015, s. 48).

Underliggjøring er en del av den materialistisk-realistiske spillestilen, samt dokumentarismen, og er kjent også for bruk av spesifikke gester. Jeg valgte imidlertid å bruke tekstlige og sceniske innspill for underliggjøringen framfor disse gestene, og skapte derfor underliggjøring gjennom en rolle som kommenterer på scenene, skuespillere som skifter rolle på scenen, og et mer absurd trekk i å interagere med tilskuerne for å dele ut ballonger i en kontrast mellom tiden scenen var satt og den faktiske tiden forestillingen oppleves i. I tillegg ble en viss distansering og underliggjøring innført gjennom det episke. Grunnformen for det episke er at det blir fortalt og ikke vist, med en tankegang hos Goethe og Schiller at det episke omhandler fortiden mens det dramatiske omhandler nåtiden. Brecht forandret imidlertid på denne definisjonen og brukte episk form både for å trekke inn nytt stoff på scenen, men også spesifikt for å skape en distanse mellom scenen og tilskuerne. Ved å skape denne distansen

ville han skape en aktiverende forteller og en *reflekterende* tilskuer (Gladsø et. Al., 2015, s. 171-172).

Bakgrunnen for at jeg ønsket å abstrahere forestillingen gjennom uttrykksformer som dette ligger i at forestillingen hadde som intensjon å utforske tidvis andre uttrykksformer enn de tradisjonelt brukte konvensjonene. De mer fremmede måtene å formidle dokumentarisk materiale på, og spesielt underliggjøring, tilbød en måte å tøye grenser på mens det også fungerte som en måte å skape rammer og linjer gjennom arbeidet.

Også i museal formidling kan vi finne igjen former for underliggjøring. Som museumsguide forsøker en å holde på tilskuernes oppmerksomhet gjennom tidvis store mengder informasjon, og underliggjøring og andre teatral virkemidler kan hjelpe til å opprettholde denne oppmerksomheten. I mitt eget arbeid som museumsguide har et av mine virkemidler for å lette på formidlingen blitt bruken av humoristiske kommentarer der det passer seg. En favoritt foregår under formidling på Mæl stasjon; jeg formidler historien om byggingen av jernbanen, et arbeid som tok halvannet år totalt før ferdigstilling – og kommer så med en kommentar om effektiviteten på jernbanearbeid da i forhold til nå. Resultatet er nesten alltid latter, og jeg opplever at tilskuerne slapper av og følger bedre med.

#### 2.6.4 Narrative strukturer

Monologen er en velkjent uttrykksform innenfor teater. Det er en form som kan kreve mindre ressurser, både av folk og rekvisitter, men som krever desto mer av personen som skal formidle og spille ut en scene på egen hånd. En monolog som blir for lang eller for lite dynamisk mister fort kontakten med tilskuerne, og det kan være vanskelig å gjenopprette oppmerksomhet og interesse når den først har falt. Allikevel kan det også være en givende uttrykksform som tilbyr mange muligheter, deriblant fordi det tilbyr muligheten til å gi ut informasjon i en relativt direkte strøm. Med stor åpenhet for hvordan man gjennomfører en monolog, hvorvidt det skal være en karakter som snakker til seg selv, en som snakker til en mengde mennesker, eller en som bare roper ut i rommet på søken etter svar, kan man også skreddersy monologen til sitt formål. Dette blir i stor grad arbeid under konsept og lese måte av tekst; konseptet går ut på en materialisering av tolkning, rom og rollebesetning, et bilde av hvem man ønsker å formidle til, mens lese måten er selve tolkningen, forståelsen av hva teksten skal formidle og på hvilken måte denne kan presenteres ut ifra konseptets rammer (Gladsø et. Al, 2015, s. 206-207).

På ett vis kan man også nesten anse en formidling på museum for en monolog, hvor en guide forteller de besøkende om hendelser og objekter uten forstyrrelser annet enn spørsmål gjerne gitt gjennom først å heve en arm. Dermed ble det logisk å hente inn monolog som uttrykksform i forestillingen. På det viset ble det dermed mulig å utforske hvilken balansegang som ville fungere best for å formidle informasjon, men samtidig spille teater. Monologen kan likevel også oppfattes som en enveiskommunikasjon som ikke trenger tilskuere, noe som like gjerne kunne vært satt foran et speil, og med bakgrunn i ønsket om å skape en kommunikasjon gjennom samspill ble det viktig å sørge for at en slik enveiskommunikasjon ikke tok for mye plass i forhold til resten av kommunikasjonen.

## 3.0 Metode

### 3.1 Praksis-ledet forskning

Å bruke teater i forskning krever en annen inngang enn det kvantitative, en form av et sidesprang fra det kvalitative. Haseman (2006, s. 96-106) kaller dette sidespranget for det performative paradigmet. Dette blir en tredje kategori som fremdeles kan knyttes sterkt til det kvalitative, men som opererer på en egen distinkt måte hvor tall og kalde ord ikke blir den endelige uttrykksformen og presentasjonen av forskning. I det performative paradigmet kan forskning presenteres på et symbolsk vis, og det praktiske er ikke lenger en mulighet, men en nødvendighet. Det blir med andre ord praksisledet forskning, noe som igjen kan ledes av en entusiasme for selve praksisen eller 'problemet'. Kjennetegn over hva som skaper praksisledet forskning kan deles inn i seks punkter:

1. Et forskningsproblem i utvikling og endring
2. Praksismetode som forskningsmetode
3. Relevante kontekster må navngis
4. De profesjonelle rammene for materialet må identifiseres
5. Et kreativt arbeid og et fortolkende arbeid følger på
6. Utbytte av forskningen vil sannsynlig endres over tid

(Haseman & Mafe, 2009, s. 211-228)

Marit Ulvund konkretiserer disse punktene ned til en modell med tre sammenhengende elementer; praksis, praksiskontekst og teori hvor alt igjen er basert på et forskningsparadigme, en eller flere metodologier og metoder i bruk under forskningen (Ulvund, 2012, s. 62). I tillegg er det ofte slik at praktisk og performativ forskning inneholder en viss grad av tverrfaglighet, noe som gjør det både egnet til å utforske et problem fra flere vinkler, men som

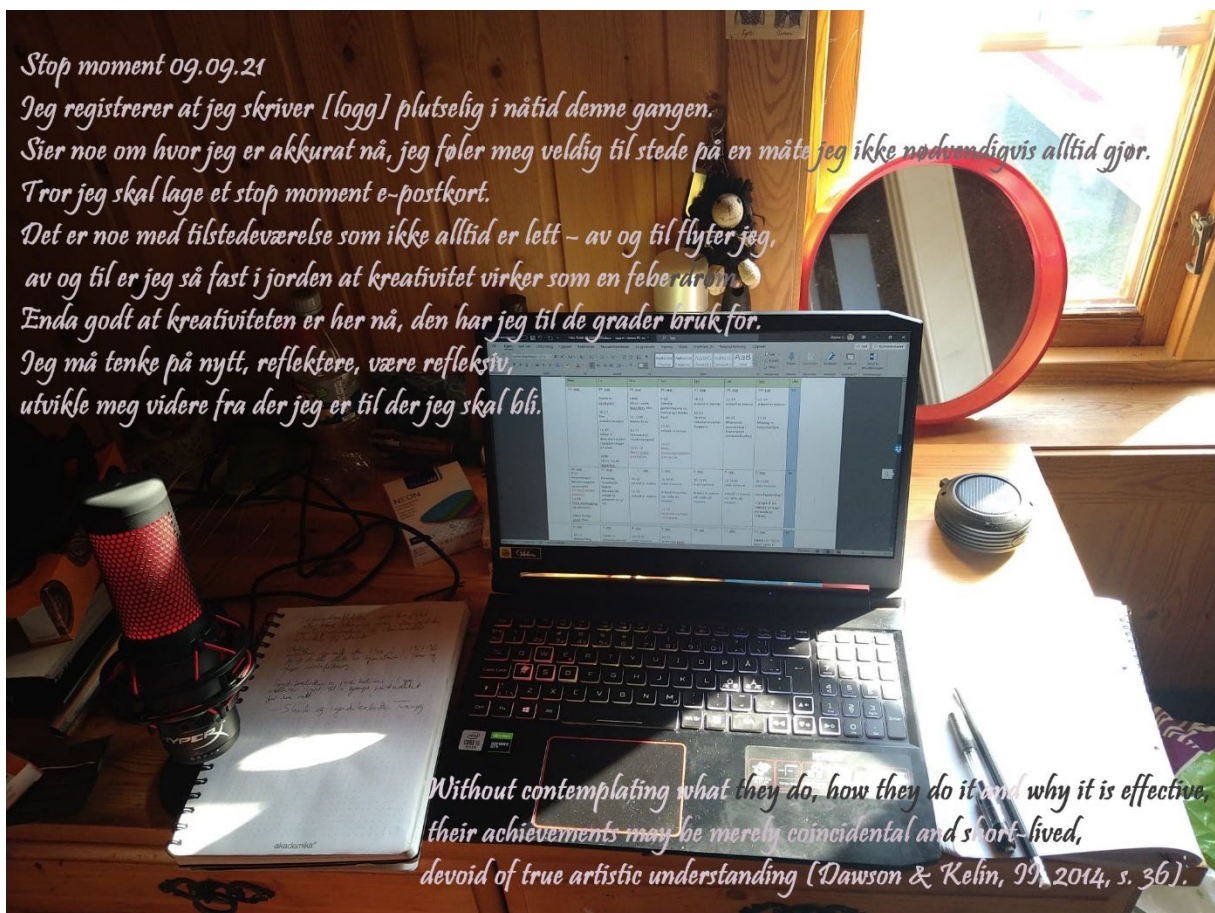


også kan støte på vanskeligheter når det gjelder anerkjennelse (Ulvund, 2012, s.57). Mitt prosjekt som en form for museumsteater er et åpenbart eksempel på tverrfaglighet mellom teateret og historie. Når det så gjelder Haseman & Mafe sine punkter for kjennetegn er det også flere av disse som gjenspeiles i prosjektet. Forskningsproblemet har endret seg fra dets spede begynnelse til nå med å rette seg dypere inn i det stedsspesifikke heller enn kun museumsteateret, og forskningen har blitt gjennomført på praktisk vis med teatral iscenesetting og gjennomarbeiding av dokumentarisk materiale. De viktigste kontekstene har blitt navngitt som museumsteater og stedsspesifikt teater. Innenfor disse rammene har jeg så sett videre på bruken av spesifikke uttrykksmåter innenfor kontekstene og hvordan det kan vris og vendes for å sette sammen noe nytt. Materialets profesjonelle rammer kan også identifiseres fra både historisk og teatral side som en videreutvikling av historisk formidling og en forskning på hvordan spesifikke uttrykksformer kan nyttes i denne sammenhengen. Ikke minst har det foregått både et kreativt og et fortolkende arbeid under hele prosessen. Hvorvidt utbyttet av forskningen endres over tid er enn så lenge et element som trenger med tid til å modnes.

Jeg har også tatt utgangspunkt i Nelsons *Model of Knowing*. Nelson postulerer at kunnskap ikke er noe fiksert og absolutt og at det dermed ikke finnes én enkelt sannhet, noe som er nøkkelen til hans forståelse av praktisk kunstnerisk forskning (Nelson, 2013, s. 39). Nelsons modell er en multi-modal modell for praksis-ledet forskning, noe som tilsier at elementene bygger på hverandre, påvirker hverandre og må forstås i kombinasjon for å gi et helhetlig bilde. Elementene navngitt som vite-hvordan (know-how), vite-hva (know-what) og vite-at (know-that) viser til et slags spektrum av kunnskap, hvor vite-hvordan referer til den kunnskapen man allerede sitter inne med, såkalt kroppslig kunnskap, men også kunnskap man har tilegnet seg tidligere i livet. Vite-hvordan kan dermed også vise til den kunnskapen jeg på forhånd hadde om museal formidling og spesielt da de historiske rammene på Rjukan, samtidig som det også viser til den underliggende kunnskapen om hvordan det teatreale kan utfolde seg ut ifra egen erfaring. Oppgaven ble her å kunne kombinere disse to variantene av vite-hvordan gjennom praksis. I tillegg har vi de to elementene vite-hva og vite-at; sistnevnte står inn som et eksempel på den akademiske kunnskapen man har tilegnet seg og henter inn gjennom lesing og utforskning av teori, noe som naturlig nok er en ganske viktig del i et forskningsprosjekt. Vite-hva ligger imellom de to andre elementene, og knyttes opp til refleksivitet og egenskapen å ta et steg tilbake for å se kritisk på eget arbeid. Her kan også Dawson & Kelin, IIs modell for praktisk refleksjon hentes inn som relevant for arbeidet; hva,

og så, hva nå (what, so-what, now-what) (Dawson & Kelin, II, 2014, s. 30). Modellen setter denne kritiske refleksjonen inn i en form for ramme av forståelse for å kunne bruke, analysere og videreføre kunnskapen man tilegner seg under det praktiske arbeidet. Det er spesielt «og så?» jeg ønsker å trekke inn, med dets fokus på analyse; hva man har lært, hvorfor man gjorde de valg man gjorde, og hva som gjorde at disse valgene fungerte eller ikke. Dette ble en viktig del av det analytiske arbeidet både underveis og i etterkant av prosjektet.

En annen metode for refleksjon og vurdering av prosess er *stop moments*. Vi stopper opp i øyeblikket fordi det er noe som innhenter oppmerksomheten vår, en mangel, en hendelse, noe uventet, og gjennom å stoppe opp får vi muligheten til å stille spørsmål og reflektere over det som stoppet oss. Metoden kan fordre en dypere gjennomgående forståelse av prosessen, men krever også aksjon. Når et stopp har blitt registrert er en nødt til å gjøre et valg angående hva som forårsaket stoppet, selv om vi kan føle oss ubalansert av det (Fels, 2012, s. 53-54). I mitt arbeid falt disse stoppene litt til side, men var i bruk tidligere i prosessen og jeg føler det derfor verdt å nevne.



«E-postkort». En visualisering av et stop moment for refleksjon.

### 3.2 Deltagende observasjon og aksjonsforskning

Deltagende observasjon er en metode for innsamling av data basert på å være til stede og delta i hendelsene en forsker på. På dette viset kan en komme nærmere inn på det en studerer og få mer innlevelse og kunnskap enn ved å bruke utvendige metoder som intervju. Innlevelsen kan også skape større engasjement da en kommer nærmere inn på miljøet og folkene involvert i det. Det innebærer at du som forsker deltar i sosial samhandling og tilpasser deg situasjon for ikke å være et forstyrrende element. Det er også mulig å fullt delta i de situasjonen, men dette kan bli slitsomt og gjøre det vanskeligere å opprettholde den observerende oppgaven (Fangen, 2010, s. 9-10). I hovedsak kan deltagende observasjon anses å være en antropologisk og sosiologisk metode, men i at teater også omhandler mennesker blir det en relevant metode å trekke inn i mitt arbeid som også kan kobles opp til refleksiviteten til Dawson & Kelin, II. I deltagende observasjon er det viktig å skrive feltnotater for innsamling av datamateriale, og det er spesielt dette jeg har tatt i bruk. Ved å skrive feltnotater kan du lettere huske hendelser som har skjedd og gå tilbake til disse gjennom hele prosessen. Feltnotatene kan under det senere skriftlige arbeidet brukes som illustrasjoner over viktige poenger og hjelpe til i analysen ved at notatene ikke bare beskriver den umiddelbare forståelsen av hva som skjer i øyeblikket, men også bakgrunn og mønster for hendelsen (Fangen, 2010, s. 102-103.) Det er forskjellige måter å skrive feltnotater på, og jeg skrev hovedsakelig en logg på kveldstid etter hver arbeidsdag. Ved å sitte ned i et kvarter til en halv time og tenke gjennom dagens forløp fikk jeg muligheten til å bearbeide inntrykkene på nytt og kunne skrive ned både de store observasjonene og mindre detaljer jeg først kom på i etterkant. I tillegg skrev jeg tidvis stikkordsnotater når noe spesielt interessant hendte ute i feltet slik at jeg var sikker på å få det med meg i loggen min.

Arbeidet beveger seg også i retning aksjonsforskning, da aksjonsforskning også nytter seg av feltdagbok/logg og gjerne den deltagende observasjonen. Levin mener at aksjonsforskning er forskning og kunnskapsutvikling som baserer seg på konkrete løsninger på problemer, hvor prosessen og løsningene gir grunnlag for vitenskapelig analyse. Det må være kontekstbundet og i sin natur en syklisk prosess mellom eksperimentering og læring. I likhet med en del praksis-ledet forskning er det også debatt over hvorvidt aksjonsforskning gir god kvalitet i forskning, og Levin påpeker at det er nødvendig med en transparent forskningsprosess og 'brukbare' resultater. I denne sammenhengen viser brukbarhet til løsning av praktiske og konkrete problemer, men også til å kunne bruke teoretisk innsikt som begrunnelse for virksom

praksis (Levin, 2017, s. 33-36). I mitt tilfelle opplever jeg at 'problemet' som kan løses og analyseres er utforskning og utfoldelse av nye former for museumsteater.

### 3.3 Egenskapt teater

Egenskapt teater er en teaterform hvor produksjonsprosessen ikke starter med et ferdig manuskript, men heller baserer seg på ideer, interesser og livsverden til deltagerne i prosessen. Det betyr imidlertid ikke at egenskapt teater nødvendigvis er et gruppeprosjekt, og det er heller ikke en enkelt metode, men et begrep for en produksjonsplattform. En av måtene egenskapt teater beskrives å kunne være er 'fra idé til forestilling' noe som blir en god beskrivelse av den prosessen jeg har hatt i mitt prosjekt (Haagensen, 2018, s. 181). Egenskapt teater som prosess kan videre deles inn i flere kreative faser. Haagensen har basert seg på Lev Vygotskys teorier om den skapende mekanismen, og tar derfor utgangspunkt i elementene erfaring, dissosiasjon, forstørring og forminskning og assosiasjon. Med andre ord blir en erfaring dekonstruert og undersøkt ved å overdrive eller underdrive de dekonstruerte elementene for så å sette disse sammen igjen på nye måter med ny betydning. Haagensen (2018, s. 184-185) deler dette inn i fire faser:

- *Fase 1: Startpunkt og idéutvikling* går ut på erfaring og dissosiasjon, og er fasen hvor kreative erfaringer og ideer utveksles.
- *Fase 2: Materialutvikling* er forstørring og forminskning i utforskning og eksperimentering med de materialene en tilegnet seg i fase 1.
- *Fase 3: Utforming og strukturering av materiale* er assosiasjon, hvor elementene som har blitt utforsket settes sammen igjen for å skape mening.
- *Fase 4: Innøving, forestilling og refleksjon* er siste fase hvor teaterproduksjonen utvikles i sin helhetlige form som en kombinasjon av arbeidet gjennomført i de tidligere fasene.

Disse fasene er i stor grad rettet mot gruppearbeid, men er også relevante for mitt mer individuelle arbeid, da min arbeidsprosess startet som en idé og erfaringsamling før det deretter gjennomgikk de forskjellige fasene. En stor forskjell her blir imidlertid i tidsfordelingen; Haagensen foreslår en tidsramme på 2 uker per fase for totalt å ha 8 relativt intensive uker å skape en forestilling som en gruppe, mens mitt prosjekt foregikk over en total tidsperiode av ca. 6 måneder aktivt arbeid. Min prosess ble liggende lenge i fase 1 da jeg hadde mange løse ideer å utforske, spesielt innenfor inngangene tematikk og rom/sted. Med tilgang på hundre år med kulturhistorie var det mange ideer og vanskelig å snevre inn, men

med fokuset på de stedsspesifikke rommene jeg bestemte meg for ble det enklere å la disse rommene hjelpe til å skape retning for tematikken, og det ble mulig å skifte over til fase 2. I denne fasen ble oppgaven da å utforske materialet og leke meg med det. Her sto jeg også overfor en utfordring: å opprettholde balansen mellom teatral lekenhet og en kjerne av sannhet. Min erfaring som museumsguide for NIA insisterte på å håndheve det 'ekte', noe som gjorde det vanskelig å virkelig leke med materialet. Gjennom samtaler med folk rundt meg og regissør kom jeg imidlertid etter hvert over den uventede mentale sperren og klarte å utforske materialet for så å ta det med videre til fase 3. På dette tidspunktet kom den dramaturgiske rollen virkelig til sitt rette i kombinasjon med rollen som dramatiker, hvor utforming av teksten og den helhetlige strukturen begynte å komme på plass. Regissør Ida-Kristin var også viktig i denne prosessen, og manus ble vekslet mellom oss i e-post og videosamtaler for å sørge for at teksten fikk riktig flyt sammen med dramaturgiens oppbygning. Gode tilbakemeldinger og forslag fra veileder var også en god støtte og pådriver, og vi bevegde oss så til fase 4, innøving. Denne fasen ble kort. Vi arbeidet med frivillige, og den endelige prøvetiden ble dermed på kun én uke hvor de frivillige arbeidet med dramaturg og regissør på kveldstid og i helg. Den innleide skuespilleren Sander Johan Vigsø kunne imidlertid også jobbe dagtid med dramaturg som regissør. Denne fasen var utvilsomt den mest hektiske, men det var også en atmosfære av mestring og moro som sørget for at hele ensemblet hadde en god tone og var lærevillige og oppmerksomme.

En markant forskjell i mitt arbeid i forhold til det typiske egenskapte teateret ligger i funksjonsrollene. I egenskapte teater med en gruppe har de forskjellige rollene i stor grad lik autoritet og benytter seg av en flatere hierarkisk struktur. I mitt arbeid ble imidlertid produsent, regissør og dramaturg de tydeligste rollene med mest autoritet. Dette lå igjen på tidsfordelingen og bruken av frivillige; for å opprettholde framgang i arbeidet var de nevnte rollene nødt til å ta ledelsen over resten av gruppen, da det ikke var mulighet for å stå i åpen gruppeprosess over lengre tid.

Underveis i en egenskapte prosess kan det være stor nytte i visningsseminarer og kritisk respons, men ettersom jeg arbeidet langt unna campus ble dette vanskelig, også da de tidspunktene som var satt opp for dette i faget var ugunstige for min tidsramme. Mesteparten av kritisk respons kom derfor fra veileder både digitalt og fysisk. På den ene siden opplevdes dette tryggere; å vise uferdige produkter til en større gruppe kan ofte skape usikkerhet og nervøsitet som gjør det vanskelig å få mye ut av det hvis man ikke har forberedt seg på riktig måte. Men på den andre siden ble responsen i form av kun én stemme i motsetning til de

mange stemmene en kan få i plenum. Kritisk respons er også en praktisk prosess som gir studenten verktøy for muntlig og skriftlig refleksjon og kan gjøre det noe diffuse 'vite-hvordan' om til 'vite-hva' og 'vite-at' (Aune, 2018, s. 239). I mangel av dette ble det enda viktigere å kunne gjennomføre selvstendig kritisk refleksjon og refleksivitet for å få et lignende læringsutbytte av produksjonsprosessen.

### 3.4 Egen rolle i arbeidet

Under prosjektet har jeg stått i flere roller, men de viktigste rollene jeg ønsker å trekke frem er produsent, dramatiker og produksjonsdramaturg. I tillegg fungerte jeg som skuespiller/aktør i selve forestillingen.

#### 3.4.1 Produsent

Med et prosjekt som hadde utgangspunkt i egen praksis og erfaring ble det naturlig at jeg selv sto i rollen som produsent for forestillingen. En produsent står i stor grad ansvarlig for de praktiske detaljene i utvikling og avvikling av en produksjon. Hen må derfor ha god oversikt over hva som står av behov av rent praktiske detaljer som å ta kontakt med ressurspersoner og holde oversikt over hva som må gjennomføres til enhver tid. Produsenten sørger gjerne for kommunikasjon mellom de forskjellige gruppene i produksjonen og kan fort ta på seg delvis ansvar for å anskaffe rekvisitter og lignende sceniske ressurser (Maccoy, 2004, s. 16). I tillegg må produsenten ha oversikt over den kunstneriske visjonen, enten gjennom god kommunikasjon med kunstnerisk ledelse eller, som i mitt tilfelle, ved selv å stå i rollen som kunstnerisk ledelse. Dette kan anses som en hybridform av en lederrolle hvor produsenten som leder både er fungerende leder og utøvende kunstner. En umiddelbar fordel er mangelen på mellompersoner i en slik situasjon, men det krever også en desto sterkere organisasjon for å bevare oversikten. Vi finner også spesielt en utfordring som jeg kjente på ved navnet 'rolleoverbelastning'. Når det blir mange roller å holde styr på av gangen av både administrativ og kunstnerisk natur kan det fort føles overveldende; spesielt om man faller bakpå med arbeidsoppgavene i en av rollene (Elstad & De Paoli, 2014, s. 149).

I min rolle som produsent opplevde jeg det som at de forskjellige fasene av arbeidet krevde forskjellige hovedfokus; selv om det tidvis kunne flyte over i annen fase var hovedfokus tidlig på å søke om pengestøtte og ressurspersoner, mens det senere handlet om å søke ressurspersoner spesifikt til å være aktører på scenen og drive PR gjennom kontakt med avis, radio, og åpen kommunikasjon med personer som uttrykte interesse for prosjektet. Jeg opplevde spesielt oppgaven om å skaffe aktører vanskelig da jeg tidlig hadde bestemt meg for å hovedsakelig arbeide med frivillige. Problemene her var flerfoldige; forestillingen ville

foregå på en ugunstig tid av året, det inntraff tilfeller av sykdom, og det ble gitt uttrykk for manglende informasjon. Sistnevnte var nok det enkleste å forbedre, samtidig som det også kom som en påminnelse om hvor viktig det var for produsenten å kunne uttrykke seg tydelig og gi riktig mengde med informasjon. Et annet element som gjorde seg kjent var styrken i kjennskap; samarbeidspartner Kari Anne tok seg tid til å kontakte folk i Marispelets kretser på etterspørsel fra min side, og folk som tidligere ikke hadde gitt lyd fra seg dukket opp og sa seg villige til å være med på forestillingen. Kari Anne tok også på seg visse produsentoppgaver når det nærmet seg forestilling, deriblant sikkerhet for publikum på ferd langs trafikkert vei, og dette gjorde det enklere for meg å kunne fokusere på den utøvende delen av arbeidet, noe som skapte bedre flyt i produksjonen.

### 3.4.2 Dramaturg/Dramatiker

Roller min som dramatiker og dramaturg gikk i stor grad i ett. Dramatikeren er forfatteren av forestillingens tekst, og hen er i mange tilfeller den som skaper et skuespill før det videre blir til en forestilling i kollaborasjon med andre. En dramatiker har i mange tilfeller 'kunstnerisk integritet' når det kommer til det hen har skapt, noe som vil si at andre ikke kan endre på det uten dramatikerens godkjenning. Det kan tidvis gjøre det vanskelig å sette opp forestillinger hvor dramatikeren er død og har satt visse regler for gjennomføring, men i mange tilfeller samarbeider dramatiker både med regissør og dramaturg for best mulig resultat (Cohen, 2011, s. 77) Her var jeg selv også dramaturg, noe som gjorde tekstlig endring greit å arbeide med samtidig som jeg kunne være bestemt på hva deler av teksten som måtte opprettholdes etter den originale tanken.

Dramaturgen i sin – ofte noe diffust definerte – rolle skaper i mange tilfeller sammenheng og struktur. Dramaturgens rolle har utviklet seg fra i stor grad å være litteratur-kritiker til å kunne deles i flere spesifikke områder; tekstdramaturg, repertoardramaturg, produksjonsdramaturg og publikumsarbeid. Min rolle tok i stor grad form av å være produksjonsdramaturg, en rolle som også tilbyr kommentarer på scenisk arbeid i samarbeid med regissør. Som produksjonsdramaturg jobber en i denne rollen også med tekstlige endringer, og å finne og iverksette kontekst som kan hjelpe produksjonen å utvikle seg i en helhetlig retning (Turner & Behrndt, 2016, s. 8). Dramaturgi er en flersidig disiplin som både justerer tekst til teater, men også justerer teater til tekst, og på denne måten kan en også si at dramaturgi utforsker kommunikasjon i ett medium for å bringe det videre i et annet. Akkurat denne tankegangen brakte jeg inn i prosjektet med den intensjon å bringe min forståelse av museal kommunikasjon over til det teatrale og vice versa. Tross bruken av egenskapt teater som

produksjonsmetode er det også slik at teksten her, skapt før, under og etter arbeidet på gulvet, får en viss autoritet som har en innvirkning på det teatrale, og her blir igjen rollen til dramaturgen viktig i å 'oversette' forståelsen av tekst til teatrale uttrykk (Wisniewski, 2016, s. 300-301). En stor del av mitt arbeid lå også i det å skape en kontekstuell ramme som gjorde det enklere for skuespillerne å forstå sammenhengen mellom tekst og sted, og mellom de forskjellige scenene.

For ikke å risikere å bli låst i egne tanker og forståelser av hvordan forestillingen skulle være var det viktig og utfyllende å ha et godt samarbeid med min regissør. Med også mer erfaring som dramatiker kunne hun komme med gode kritiske tilbakemeldinger som sørget for at teksten fikk god kvalitet i en dialog oss imellom, og i vårt samarbeid som dramaturg og regissør spilte vi godt på hverandre for å gi ensemblet den instruksjonen de hadde behov for. Her satte også regissør en viktig regel tidlig på plass, i at hun ønsket at tilbakemelding til ensemblet skulle komme fra henne under regissering med mindre det hadde med tekstens betydning å gjøre, og at vi to heller skulle diskutere etter øving om det var noe jeg oppfattet som endringsverdig. Det skal medgis at entusiasmen i ett tilfelle tok overhånd fra min side, men med respektfull og klar kommunikasjon klarte vi å unngå noen form for krangel eller videre irritasjon.

#### 3.4.3 Skuespiller/Aktør

Fra starten av prosjektet hadde jeg en sterk intensjon og et ønske om selv å være skuespiller i forestillingen. En tidlig tanke som ble bevart var det å ha en rolle som fungerte som en blanding av en museumsguide og en teatral karakter, hvor denne rollen skulle kunne knyte sammen nåtid og fortid. 'Guiden' sin oppgave ble å bringe tilskuerne med på vandring, og å utfylle og knytte sammen scenene som foregikk på sine separate steder. Dette kan trekke linjer til eksperimenter gjort av Triangle Theatre Company i England, som arbeidet med konseptet av at karakteren og aktøren begge eksisterer med hvert sitt formål. Med det blir det et samarbeid og en forhandling mellom det som er basert på dokumentarisk materiale og det som er karakter-dreven historisk undersøkelse. Det dokumentariske materialet blir et grunnlag for den videre refleksive undersøkelsen som inkluderer både intuisjon og spekulasjon. En slik kombinasjon av roller og bakgrunn er lettest å trekke inn mot performance og post-dramatisk teater, mye fordi det lett kan brukes til å tre ut av det konvensjonelle. Ønsket for den teatrale rollen blir også da noe utenfor det konvensjonelle med et ønske om ikke rent å være i førstepersons- eller tredjepersonstolkning, men i en form som står i en stadig endring og tilpasning til situasjonen. I en museal sammenheng kan det ukonvensjonelle også skape



forvirring, da tilskuerne kan bli usikre på hva de har tredd inn i og hva deres rolle som tilskuer er (Talbot & Andrews, 2011, s. 172-182). Denne forvirringen ble imidlertid satt til side i mitt prosjekt, da de stedsspesifikke rommene var historiske, ofte brukt under omvisning, men ikke i og for seg et museum. I tillegg ble arbeidet tidlig presentert som en teaterforestilling, og tilskuere møtte opp med dette som grunnlag.

Et av problemene som oppstod med denne rollen var fraværet av regi. Regissør måtte ha fokus på skuespillere ellers på kveldstid og arbeidet med annen jobb på dagtid, noe som gjorde at jeg selv måtte arbeide med regien for min egen rolle. Det å regissere egen rolle er vanskelig da en er nødt til å se på seg selv fra utsiden så nøytralt som mulig. En måte å gjøre dette på er å filme gjennomgang i rolle og arbeide ut ifra dette, noe som ble hovedmåten for min regi av egen rolle. Først under gjennomgang av forestilling i helhet hadde regissør mulighet til å observere også min rolle og gi noen forslag og tips for å få detaljene helt på plass. Et annet problem som oppstod lå innenfor læring av tekst; med mye annet å gjøre som produsent og dramaturg fikk jeg lite tid til å øve på tekst til egen rolle, og kunne ikke teksten helt utenat som jeg på dette tidspunktet burde. Her lå redningen kanskje mest i utformingen på rollen; som regissør pekte ut var rollen en guide og en forteller, og i mange tilfeller har disse talekort eller lignende løsninger. Med det kunne jeg lage meg talekort som ikke ville forstyrre flyten av forestillingen, og problemet var løst.

Som en teatral framstilling av en museumsguide ble det i rollen «Fortelleren» også viktig å kjenne til konvensjonene for museal formidling for så å kunne bruke eller bryte disse. Den 'profesjonelle' museumsguiden har et ansvar for å lære bort en versjon av historien som det er enighet om, og det som presenteres er fakta. Anekdoter av uviss opprinnelse skal helst akkompagneres av klar beskjed om mangelen på verifisering, og det er bedre å innrømme uvisshet ved usikkerhet enn å selvsikkert formidle noe som viser seg å være feil. Det er likevel rom for humor og spekulasjon i museal formidling, så lenge en er åpen om hva det er. I noen museer er det også et ønske om at museumsguiden ter og kler seg nøytralt som en representativ for museet, samt at historien skal komme tydeligere fram av dette. Fortelleren forholder seg til dokumentarisk fakta, men forholder seg mindre nøytralt – hun stikker seg ut med sine røde skolisser, og er tydelig entusiastisk i sin formidling. Det er heller ingen tilfeller hvor Fortelleren viser til uvisshet, men det ligger i en bred kunnskapsbase og valget å holde seg innenfor denne. Fortelleren blir heller en rammefortelling for de dramatiske scenene i forestillingen, hvor hun fungerer som en mer saklig formidler for utbrodering av hva tilskuerne har blitt formidlet.

## 4.0 Analyse

### 4.1 Metode for analyse

I mitt prosjekt har jeg arbeidet med en utforsking av hvordan teatral uttrykksformer kan brukes i en stedsspesifikk dokumentarisk sammenheng for levendegjøring og formidling av historie gjennom praktisk kunstnerisk forskning og deltagende, reflekterende observasjon. Med bakgrunn i dette vil jeg i analysen først forklare innhenting av dokumentarisk materiale før jeg så tar for meg forestillingen og dens prosess scene for scene. Hver scene beskrives, før jeg så forteller noe om arbeidet som lå bak dens utvikling og tanker som ble gjort før, under og etter det praktiske arbeidet. Videre analyserer jeg scenene ut ifra teoriene om levendegjøring, stedsspesifikt teater og underliggjøring som er introdusert tidligere i oppgaven, samt Sauters modell for teatral kommunikasjon.

### 4.2 Innhenting og bearbeiding av materiale

I det at forestillingen skulle bli en stedsspesifikk vandring fant jeg tidlig ut at jeg hadde et behov for å finne relevante plasseringer for ulike scener før jeg kunne gå inn og innhente historisk materiale. Med veldig mye historie å velge i ble det nødvendig å snevre inn ved hjelp av det stedsspesifikke, samt at det var viktig å finne en fornuftig helhet i forestillingens framløp. En av mine tidligste tanker som jeg så på med stor interesse var muligheten for å bruke Rjukanbanen i forestillingen, det vil si det gamle toget som nå er i museumsdrift. Temaet på forestillingen startet som 'vandring', og ved å bruke et gammelt transportmiddel for så å ende ved de gamle ferjene på Tinnsjøen skapte en fin ramme som jeg fikk en sterk forkjærlighet for ganske umiddelbart. Dette viste seg imidlertid vanskelig å gjennomføre. Togtur ville tatt lang tid, og det tok også en del tid å få svar fra NIA angående muligheten for bruk av toget, noe som også gjorde det vanskelig å arbeide med manus fram til avslag gjorde at rammen ble satt til kun å være på Rjukan.

Når det gjaldt stedene på Rjukan startet jeg med å gå rundt på byen med notisblokk i hånd. Dette ble en form for et 'møte' med omgivelsene hvor jeg i motsetning til mine vanlige vandringer i egen by tok på meg rollen som feltarbeider i søken på steder og objekter å forske på, en rolle hvor det blir viktig å vite egne objektiver å være åpen for påvirkning til stedene rundt seg. Pearson (2010) påpeker at i denne rollen må en stille seg spørsmål om hva målet er, hvorvidt man er forberedt, om det er oppgaver å løse, hvordan man finner veien, om man følger den 'korrekte' veien eller lager sin egen og om en søker spor etter de som har vært der før (s. 21). Junttila har også en liste over punkter for en stedsspesifikk arbeidsprosess som jeg opplevde speilet min prosess:

1. Inngå samarbeid
2. Personlig kroppslig forhold til et sted
3. Bli kjent med kompleksiteten på et sted
4. Forstå din rolle som utøver
5. Lytt til stedet og hva «life experts» har å si
6. Vær tro mot risikoen
7. Hvordan gjøre synlig det som er det
8. Gi rom til publikum

(Junttila, 2021, s. 30).

På sitt vis hadde det vært enklere å besøke ett helt nytt sted hvor jeg ikke før har gått, men samtidig ble det spesielt interessant å forsøke å se vante trakter med nye øyne og forsøke å finne nye måter å forstå, undersøke og bruke de sceniske og historiske rommene som allerede eksisterer.

Flere steder vekket interesse på historisk og scenisk grunnlag, deriblant flere steder i 'Hydroparken', det gamle industrisenteret i byen. Et annet sted av interesse var «Admini» - administrasjonsbygget hvor viktige gjester ble tatt imot, både investorer og til og med kongelige – og Villaveien, det flotteste bygget på Rjukan og veien de fine direktørene og ingeniørene bodde i. Ulempen med disse stedene var distanse; både Hydroparken og Villaveien ville bli langt å gå om forestillingen skulle begynne i sentrum, noe som var et ønske fra min side. Admini var imidlertid en mulighet, men ble senere satt til side grunnet at vandringens rute ble lagt østover før den gikk vestover på andre siden av elven, altså motsatt side av Adminiet. Plassering for de ulike scenene endte dermed opp med å være Rjukan Folkets Hus, biblioteket, Såheim kraftstasjon og Rjukan stasjon. Bakgrunnen for hvert valg var av forskjellig natur; Folkets Hus er et naturlig samlingspunkt, biblioteket inneholder verdens tredje største samling marxistiske verker kjent som det Røde bibliotek, Såheim kraftstasjon er en vakker visjon med en helt unik scenografi jeg ønsket å få med, og Rjukan stasjon trekker tilbake til temaet 'vandring'.



Foto: Robert Jenbergsen/Kulturkontoret i Tinn. *Rjukanhuset/Rjukan Folkets Hus*.

Med stedene på plass var neste oppgave å finne relevant historie å formidle. Det finnes en del historie på alle stedene, men det var også viktig at historiene hang sammen på et vis, at forestillingen fikk en helhetlig tematisk og dramaturgisk oppbygning og ikke bare besto av tilfeldige små scener uten tilknytning.

Den tidligere nevnte formidlingen om syndikalismen fikk fort plass ved det Røde bibliotek av tematisk tilhørighet. Dette grunnet at syndikalismen var og er en marxistisk basert politisk retning av tidvis mer revolusjonær natur, og at det i biblioteket også finnes eksemplarer av tidsskriftet *Maana*; syndikalistenes egen tidsskrift på Rjukan som ble gitt ut mellom 1917 og 1922. Ved Såheim kraftstasjon bestemte jeg meg tidlig for at jeg ville berette om Saaheimskonflikten; en lønnskonflikt som ble ganske dramatisk i 1912. Konflikten er godt kjent i arbeiderbevegelsen, både i Norge og i utlandet, spesielt da det var et sterkt fellesskap mellom de norske og de utenlandske arbeiderne. I en resolusjon lagd i protest mot utvisning av flere utenlandske arbeidere i etterkant av hendelsen ble de utenlandske arbeiderne kalt «våre kamerater som tilfeldigvis er født i et annet land». Beklageligvis endret det ikke situasjonen, og de utviste arbeiderne forble utvist. «Saaheim» i dette tilfellet referer til Rjukan

by og ikke kraftstasjonen som først sto ferdig i 1915, men det ble likevel et godt sted å formidle konflikten da vi blant annet fikk tilgang til tunnel som rallarere kunne komme ut av. Ved Folkets Hus skulle det være en flott tale skrevet av fagforeningsmannen Lars Kjelstadli jeg ønsket å ta inn og eksperimentere med. Talen i sin originalform er retorisk godt skrevet som folketale, men jeg ønsket å utfordre måten den kunne bli presentert på, og hva denne eksperimenteringen ville gjøre med det dokumentariske materialet. Sist, men ikke minst, fant jeg ved hjelp av min kontakt ved NIA, Hilde S. Widvey, en fortelling fra åpningsdagen til Rjukanbanen som kunne brukes til å spille ut en scene ved Rjukan stasjon, tross at fortellingen egentlig foregår langs hele jernbanen.



Foto: Kaja Jacobsen/Norsk Industriarbeidermuseum. *Såheim (Rjukan) stasjon.*

Rjukan og Tinn har et miljø av frivillige som er med på Marispelet, og en stor mengde folk som føler på stolthet og nysgjerrighet for den historien Rjukan inneholder. Derfor ble det naturlig å hente inn skuespillere herfra, også fordi jeg hadde et ønske om at forestillingen skulle ha en tydelig tilhørighet til Rjukan. Å bruke lokale krefter var en god måte å hente inn lokalsamfunnet på. Bruken av lokale frivillige hadde naturligvis en stor effekt på øvingsperioden til forestillingen. Med et teaterensemble bestående av profesjonelle har en i mye større grad muligheten til å sette av tid til en ordentlig øvingsperiode som går over hele

dager, mens de frivillige arbeidet på dagtid og dermed kun hadde mulighet til å øve inn scener noen timer på kvelden samt øve på tekst på egen tid. I tillegg var forestillingens øvingsperiode på høsten, en tidsperiode hvor det kan være tidvis mye som skjer for de frivillige i motsetning til om øvingsperioden og forestillingen skulle vært i sommerstid med varsel om å sette av tid en god stund tidligere. Her må jeg også ta selvkritikk på at jeg var noe sen med å begynne å ta kontakt med de frivillige. De frivillige som hadde muligheten og viljen til å være med på forestillingen hadde anledning til øving i noen helger og ettermiddager, og klarte også sette av alle kvelder og helg i en uke før forestillingen. Det gjorde naturlig nok at den konkrete øvingsperioden ble nøyaktig så lang – eller heller kort. Takket være pågangsmot og interesse fra de frivillige var dette akkurat nok tid til å få øvd inn alle scener, og begge forestillingene ble gjennomført med minimalt av feil. Det må likevel påpekes at et slikt arbeid som denne forestillingen basert på frivillige gjør at produksjonen blir relativt sårbar, spesielt når ensemblet er lite. Jeg opplevde under rekruttering at flere som først viste interesse siden trakk seg, og kjente på at det opplevdes som et bekymringselement i lengre tid.

I tillegg til de frivillige hadde jeg også en innleid skuespiller. Sander kom inn i prosjektet i september og sto som den eneste i ensemblet uten kunnskap om Rjukan og arbeiderhistorien forestillingen skulle omhandle. Også han hadde kun én ukes tid tilgjengelig til øving, men fikk manus på forkant for å sette seg inn i historien og spesielt monologen til syndikalistene. Fordelen med dette var flerfoldig; som frilans skuespiller hadde han mer erfaring i hvordan å arbeide med tekst og bevegelse, samt å sette seg kjapt inn i en historie, noe som gjorde det enklere å utarbeide scenen godt i samarbeid mellom oss som regissør og skuespiller. Han kom også med et blikk fra utsiden som fungerte til å påpeke hva som kunne være forvirrende for de som er nye til det historiske materialet. Her kan det også påpekes at vi har arbeidet sammen før da vi begge studerte førsteåret i Drama & Teater ved NTNU samtidig, noe som gjorde at det opplevdes lett å gi konstruktiv kritikk og diskutere arbeidet med forestillingen.

Under arbeid med manuset oppstod det til slutt syv scener som inkludert vandring skulle vare omtrentlig én time. I senere refleksjon over scenene fant vi ut at noen av Fortellerens scener egentlig kunne anses som en forlengelse av de dramatiske scenene, og jeg har derfor valgt å analysere scenene i den sammenhengen de egentlig kunne oppleves. I denne oppfatningen er det dermed fem scener som analyseres.

Forestillingen innehar en forflytning både fysisk og i tid, da det er en vandreforestilling som tar for seg elementer av historie gjennom en tidsperiode på ca. 20 år. Et viktig element å legge merke til her er rekkefølgen; snarere enn å gå i historisk riktig rekkefølge valgte jeg å ta

forestillingen i motsatt rekkefølge. Med det startet forestillingens historiske materiell i 1930, før vi så gikk tilbake til 20-tallet, til 1912 og sist til 1909. I tillegg var Fortelleren innom i nåtiden og knyttet de historiske elementene opp mot dagens samfunn, noe som var viktig for å belyse både hvor langt vi har kommet siden da, og hvor mye lenger vi kanskje har igjen å gå.

Valget å gå baklengs kronologisk ble tatt av flere hensyn. Ett av disse var rent praktisk, nemlig at det opplevdes som mer naturlig å samle folk og starte ved Rjukanhuset. Symbolsk er Rjukanhuset det stedet folket har samlet seg både før og nå, noe som gjør det til et naturlig sted å starte. Det gjorde det også enklere å kunne selge billetter på stedet med Kulturkontorets egne midler. Kunstnerisk var intensjonen todelt: å gjennomføre i den valgte rekkefølgen skapte en spenningskurve som bygde seg opp fra en scene om tilsynelatende den lokale arbeiderbevegelsens seier med åpning av det gigantiske folkets hus, videre til ulmende revolusjonære tanker og opp til konfrontasjon og til sist, men ikke minst, spenningen av hvorvidt en viktig arbeidsoppgave ville gjennomføres i tide.

Den konkrete tidsbruk var av teatertekniske hensyn også særdeles viktig. Både tiden scenene tok og tempoet i scenene måtte finpusses for å få en dynamisk flyt, samt å holde forestillingen innenfor en makstid på én time. Spesielt det å holde forestillingen til én time var noe som egentlig sto som et usikkert element under gjennomføring grunnet vandringen mellom de forskjellige scenene. Forflytning av grupper kan ta tid av ulike grunner, og det kan fort oppleves som forstyrrende å bli bedt om å gå fortere. Under begge gjennomføringer flyttet imidlertid tilskuerne seg med god tidsavvikling og viste seg tydelig interessert i å følge med Fortelleren og få med seg neste opplevelse under vandringen. Nå kan det også påpekes at den konkrete lengden av forestillingen er mindre viktig enn opplevelsens helhet, og det var derfor viktigst under arbeidet å skape denne gode opplevelsen framfor å være helt nøyaktig på klokka. Allikevel var det en god følelse når forestillingen både overholdt tiden satt som rammeverk og virket å opprettholde interessen hos tilskuerne fra start til slutt.

## 4.3 Scene 1+2 Rjukanhuset

### 4.3.1 Historien – det dokumentære forlegget

10. oktober 1930 var det folkefest på Rjukan. Det var dagen da det nye Rjukan Folkets Hus ble høytidelig åpnet med tale og sang. Taleren var Lars Kjelstadli, en fagforeningsmann som var sentral for å bygge den politiske organiseringen på Rjukan. Tanken om å bygge nytt Folkets Hus kom ulmende i 1917, men det var først i 1929 at ideen virkelig fikk fart på seg, og det ble lånt penger fra Frydenlund Bryggeri, Norsk Hydro og Folkets Hus fond for å finansiere byggingen. Prisen kom på godt over 715 000 kroner – omtrent 26 millioner i

dagens kurs. Etter åpningen av huset ble det feiret i hele tre dager, og en sang ble skrevet om huset til melodien av «Stenka Rasin». Tross storheten av det funksjonalistiske bygget, visstnok et av Nordens prektigste bygg, klarte ikke arbeiderbevegelsen å betale tilbake på lånet, og huset ble solgt på tvangsauksjon til Rjukanfos AS, en del av Norsk Hydro, og skiftet navn til «Rjukanhuset». Fagforeningene fikk tilbake huset like etter andre verdenskrig, før de så solgte det videre til Tinn Kommune i 1989. Bygningen ble pusset opp, og ble fredet i 2003.

#### 4.3.2 Scenen – en kort beskrivelse

Scenebildet starter med tilskuere ventende foran fasaden på Rjukan Folkets Hus; alle betalende tilskuere har fått et rødt skjerf og har fått en tilhørighet blant hverandre, et symbolsk bilde av arbeiderne som var til stede ved åpningen av huset. Tre av folkene i gruppen med tilskuere er del av ensemblet. Klokken er så slagen, og rundt hjørnet kommer en ung kvinne som kaller seg Fortelleren og uttrykker glede og interesse overfor tilskuernes tilstedeværelse. Med et rimende vers setter hun forestillingen i gang og viser tilskuerne hvor de så skal vise oppmerksomhet ettersom en annen kvinne dukker opp på balkongen ovenfor og begynner å framføre talen skrevet av Lars Kjelstadli til åpningen av Rjukan Folkets Hus, senere kjent som Rjukanhuset, i 1930. En fra ensemblet i tilskuermengden hopper frem for å slutte seg til talen med et innskudd om hvordan «god vilje drar tungt lass» før hun så trekker seg tilbake og lar hovedtaler få ordet igjen. Det samme skjer igjen med de to andre fra ensemblet, og alle tre blir med på utropet «enhver skal yde efter evne og ha efter behov» etter hovedtalerens ledelse, noe tilskuerne også blir oppfordret til. Igjen skifter det det mellom ensemblet hvem som holder talen, før hovedtaler avslutter med en oppfordring om å ta vare på bygningen, og trekker vekk fra balkongen. På dette tidspunktet skifter de tre fra ensemblet rolle fra tilskuer til dramatisk figur; de trekker på en hatt og blir arbeider, rallar og funksjonær som har hørt på talen. De diskuterer talen og hvor mye penger det tok å få satt opp bygget før de så går for å ta seg en øl og Fortelleren tar deres plass og påpeker de historiske fakta, før hun så oppfordrer alle til å være forsiktig med å gå langs veien og bli med på vandringen videre.

Totalt var det 5 av ensemblet som deltok i scenen. Tidligere planer inkluderte også deler av et kor som kunne synge sang skrevet for anledningen, men dette ble ikke mulig, og det ble fort tydelig under dramaturgisk arbeid med teksten at det å skulle lese hele talen som en person sto i fare for å bli kjedsommelig og langdrygt. Med tanke på at et av prosjektets mål var å formidle historie på en annerledes måte ble det nødvendig å gjøre forandringer her, og ideen med å splitte talen opp mellom skuespillerne ble et interessant element, hvorpå regissør og jeg



arbeidet med å splitte den på et logisk vis samt å korte den ned uten å miste den historiske integriteten og de viktige elementene som skulle formidles.



Foto: Gunhild Heisholt. *Fortelleren formidler på trappen.*

#### 4.3.2 Hendelsen som kommunikativ situasjon

Som første (og andre) scene blir dette tilskuernes første møte med forestillingen, flere av aktørene, og den gjennomgående rollen Fortelleren. Tilskuerne blir introdusert for en lek med tid som dramaturgisk inngang gjennom Fortellerens tilhørighet til nåtiden og skuespillernes sprang mellom sal og scene som både foregår i nåtid og i en dokufiksjonell fortid – en fiksjon bygget på dokumentarisk materiale.

Når vi så ser på den sensoriske oppfatningen i scenen per Sauters kommunikasjonsmodell blir det en oppfatning i flere lag. Størstedelen av tilskuerne kjente til skuespillerne i forskjellig grad, og når noen av skuespillerne da gikk blant tilskuerne før starten av forestilling ble de gjenkjent som person før skuespillerne så inviterte tilskuerne til å gjenkjenne dem som rolle gjennom bruken av de sosiale kodene som tilsa en rolle i spill; en spesifikk stemmebruk, et annerledes kroppsspråk og en annen språkdrakt. Det blir altså en lek mellom den sensoriske og artistiske kommunikasjonen gjennom utvisking av skillet mellom sal og scene, og bruken av kjent lokalfolk på scenen. I tillegg, ved at tilskuerne også går med rødt skjerf og står samlet i et speil av fortidens arbeidere blir også tilskuerne selv trukket inn i arbeiderbevegelsens mest

sentrale virkemiddel, nemlig solidaritet og fellesskap. Videre ble det opp til tilskuerne å akseptere skuespillernes rolle og det teatrale rommet som ble skapt både med og rundt dem. Tilskuerne blir dermed medskapende deltagere i den teatrale hendelsen. Det teatrale rommet inneholdt så lek med tiden gjennom det konkrete, at Fortelleren informerer om tidsepoken scenen skal og har foregått i, men også i skuespillernes artistiske koder, nemlig bruk av gammelt språk og byttet til roller med gamle hatter. Scenens fiksjon omhandler både fortid og nåtid, og selv om det er en oppfordring til å se scenen i fortid og Fortelleren i nåtid er det også rom for annen tolkning og ettertanke. Scenen som teatral hendelse kan også oppfattes som å ha en konkret ramme rundt start og slutt gjennom denne bruken av Fortelleren; hun står i nåtid, inviterer til å oppleve fortid, og trekker så tilskuerne tilbake til nåtiden.

Forestillingen innehar en intensjon om å være historisk formidling, og nettopp det stedsspesifikke fungerer godt i denne scenen til å skape en nysgjerrighet og en oppfordring til å følge med. Med mange lokale tilskuere var det mange som allerede kjente til scenerommet som en møteplass, samt at flere kjente deler av historien. Ved å leke med teatrale elementer i formidling var intensjonen dermed å invitere til en annen måte å reflektere over historien som ble presentert, og dermed igjen utvide læringsutbyttet som Krøgholt foreslår (2021, s. 379). Fortelleren har også en viktig rolle i forestillingen som den gjennomgående formidleren av historien, og det blir presentert gjennom å introdusere Fortelleren som et rammeverk for start og slutt av scenen. Fortelleren starter med å uttrykke glede over tilskuernes tilstedeværelse og går deretter over i å invitere tilskuerne med på historisk reise gjennom rimende vers for å etablere Fortellerens rolle som en dramatisk figur, før hun så ber scenen starte med 'vær så god!'. Scenen sluttes så av Fortelleren som tilbyr mer fakta om scenen som har blitt observert. Gjennom Fortelleren så tar tilskuerne med på vandring blir hun deretter etablert som en rød tråd gjennom forestillingen; en museumsguide som tar med seg tilskuerne på en historisk vandring i Rjukan by.

Ideen for de røde skjurfene til tilskuerne kom under diskusjon av hvordan man skulle vite at folk faktisk hadde kjøpt billett til forestillingen og ikke bare hadde slengt seg med underveis. Et skjurf var et tydelig og synlig tegn, og jeg bestemte meg umiddelbart for at skjurfet måtte være rødt, i tråd med temaet og tittelen på forestillingen. Implementeringen av disse røde skjurfene, som ble laget enkelt av oppklippede remser med nervøs velur som ikke frynser, gjorde både at tilskuerne ble synlig og at de fikk et fellesskap. Det fellesskapet kan en også si inviterte tilskuerne videre til å ikke lenger kun være tilskuere, men også *deltagere* i opplevelsen de ble vist gjennom. Skjurfet skapte en tilknytning til det sceniske universet, også

gjennom det faktum at skuespillerne tidvis hadde rødt skjerf på når de sto utenfor de rollene de ellers spilte. Skjerfet ble dermed en markering av deltagelse på flere nivåer, både som tilskuere og et fellesskap invitert inn i en opplevelse – og fargen gikk igjen i at alle skuespillerne utenom de fire som fungerte som statister hadde røde skolisser per forestillingens tittel. Fortelleren hadde i tillegg en lignende rødfarge i aksentene på jakken, noe som fungerte som en markering tross at Fortelleren ikke hadde det røde skjerfet. De røde skolissene skapte en form for fellesskap innenfor fellesskapet igjen, ved å skille seg ut på en subtil men allikevel iøynefallende måte.

Denne formen for deltagelse kan minne om andrepersonstolkning, ved å dele ut et skjerf som 'kostyme' og invitere tilskuerne inn i 'rollen' som en person i et fellesskap, da et fellesskap bygd på ideen om arbeiderbevegelsen på Rjukan. Med dette som bakgrunn var det også rom for interaksjon i en større grad enn det forestillingen brukte. Rommet lå åpent for større interaksjon mellom sal og scene, men av tidshensyn ble dette satt til side, og deltagelsen gjennom fellesskapet forble et symbolsk element

#### 4.3.3 Sted og rom

Rommet som ble skapt i scenen er også stedsspesifikt av natur. Scenen omhandlet bygningen tilskuerne sto ved og observerte og brukte flere nivåer; en skuespiller sto oppe på balkongen som hovedtaler, mens de andre skuespillerne benyttet seg av plassen foran både som sal og scene, samt trappen foran den ene døren som en enkel forhøyning. Rommet som ble skapt tok i bruk både det fysiske stedet og fiksjonen som ble tilbudt i hvordan tilskuerne oppfattet stedet i spill. Scenen tar også i bruk dokumentarisk materiale som er direkte politisk og historisk og resonnerer fram til dagen på en måte som vekker historien igjen til live og kan på ny skape en forbindelse og et eierskap til historien og stedet for tilskuerne, som McAuley foreslår i Pearson (2010, s. 9-10). Mange folk har kjent til at det ble holdt en åpningstale for Rjukan Folkets Hus, men ved å bruke det dokumentariske materialet på en ny måte og knytte det opp til lokale skuespillere i dag fikk tilskuerne en oppfordring til å reflektere over hvordan det historiske fremdeles setter spor i nåtiden, samt forskjellen mellom de politiske forholdene da og nå. I tillegg kan det oppleves enklere å finne forbindelse til det historiske når det står i lys av både sted og tilstedeværelsen av folk.

#### 4.3.4 Bruk av underliggjøring

I denne scenen finner vi også bruk av virkemidler som hører til det episke og dokumentariske teateret, deriblant bruk av underliggjøring. Fortelleren som rammefortelling er en typisk episk måte å trekke inn mer informasjon i scenen, samtidig som det oppleves som et brudd mellom

fortiden scenen spilles i, og nåtiden Fortelleren står i. Tilskuerne trekkes med inn i scenen gjennom talerens oppfordring til å være med på utrop og gjennom deltagelsen og felleskapet av de røde skjærfene, og Fortelleren trekker så tilskuerne ut igjen ved å snakke om scenen som en hendelse i fortiden. Hensikten her blir for tilskuerne å vurdere scenen med en distanse og en grad av refleksjon (Gladsø et Al., 2015, s. 171-172).

#### 4.4 Scene 3 Syndikalistene

##### 4.4.1 Historien – det dokumentære forlegget

Rjukan vokste i løpet av få år fra et bygdesamfunn til moderne industristed. Det var mye tungt anleggsarbeid, og dermed kom det også mange omvandrende arbeidere, såkalte rallarer eller slusker. Flere av disse hadde reist gjennom flere land, og tok også med seg revolusjonistiske tanker innenfor organisasjon, nemlig syndikalismen. Syndikalismen som ideologi er et anarkistisk tankegodt, og disse syndikalistene foretrakk "direkte aksjon" som virkemiddel framfor mellommenn og politiske diskusjoner på høyt nivå. De mente samfunnsendringer skulle gjennomføres nedenfra og lokalt, og de var agitatorer og sterke aksjonister gode til å tale for seg. I 1919 ble Rjukans Lokale Samorganisation (RLS) opprettet, selv om det syndikalistiske tidsskriftet Maana, navngitt etter elven som renner gjennom Rjukan, allerede kom i august 1917. I 1921 var RLS den største av de 60 syndikalistiske lokallagene i Norge. Samme år var det imidlertid også en mislykket storstreik, og syndikalistene ble både nedslått og stemplet som bråkmakere av de andre fagorganisasjonene, noe som gjorde at RLS ble utestengt fra flere områder. Året etter mistet RLS 500 medlemmer, og det var starten på slutten for den sterke syndikalistiske bevegelsen (Tranøy, 2016).

##### 4.4.2 Scenen – en kort beskrivelse

Tilskuerne blir ledet ned bakken ved biblioteket. Idet de samler seg åpner døren til det Røde Bibliotek og en ung mann med røde ballonger stiger ut; et nærmere øyekast mot ballongene avslører et kjent fjes i rød politikk, nemlig Karl Marx. Den unge mannen introduserer seg som syndikalist i en rivende fart, glad for å kunne forkynde syndikalistenes budskap til nye mennesker. Han forteller om det Røde Bibliotek, marxisme og syndikalisme, hvordan direkte aksjon er det beste verktøyet for forandring. Han interagerer også med Fortelleren ved å be henne holde og dele ut ballonger og deretter en miniatyr av tidsskriftet Maana med kopierte sider fra det ekte tidsskriftet. I tillegg har syndikalistene et rødt flagg han vifter med, og ved enden av sin monolog oppfordrer han tilskuerne til å følge med ham i sterk samlet flokk for å vise Rjukan at den Lokale Samorganisasjonen, syndikalistene, fremdeles har sterk oppslutning. Tilskuere og Fortelleren går alle opp rundt hjørnet av biblioteket hvor

syndikalisten forsvinner med et ivrig farvel, og alle tilskuere har nå en rød ballong med Karl Marx på sin person.

I denne scenen var det kun 2 av ensemblet som deltok, og scenen var mer i form av en monolog. I de første utkastene av manus var dette uheldig, da monologen inneholdt for mye informasjon og dermed ble veldig tørr og ensformig. Det var dermed en del arbeid for å kutte ned på syndikalistens monolog og gjøre den smidigere, samtidig som andre elementer ble introdusert inn for å fungere som avbrekk, blant annet de røde ballongene. Ideen til disse kom i en samtale med veileder, og ble et element jeg virkelig grep tak i og ønsket å ha med da jeg opplevde det som noe artig som også ville være gjenkjennelig og fungere som et lite minne – i hvert fall fram til ballongens selvsamme død. Denne scenen var også den eneste hvor jeg sto alene som regissør, da jeg og skuespilleren Sander kunne arbeide på dagtid når Ida-Kristin ellers var opptatt med egen jobb.



Foto: Gunhild Heisholt. *Fortelleren og syndikalistens med Karl Marx ballonger.*

#### 4.4.3 Hendelsen som kommunikatív situasjon

Scenen starter umiddelbart med en markant lekenhet gjennom skuespillerens medbrakte ballonger. Latexballonger med helium og trykk er et element av moderne natur, og skuespilleren går i en moderne dress med rødt slips. Dette trekker assosiasjoner til dagens samfunn, og kanskje også dagens politiske stands hvor man blir tilbudt ballonger, reflekser, godteri og andre morosaker gjerne med trykk og logoer fra partiet som deler det ut. Den

sensoriske kommunikasjonen viser til gjenkjennbare elementer. Samtidig, når skuespilleren begynner å snakke, beretter han om gammel historie som om det foregår der og da, og trekker dermed den metaforiske tiden tilbake til den relevante tidsperioden for syndikalistene på Rjukan, nemlig det tidlige tjuetallet, og tilbyr artistisk og symbolsk kommunikasjon. Her blir det også desto viktigere at skuespilleren tilbyr den artistiske kommunikasjonen for å sette opp det fiksjonslaget, den symbolske kommunikasjonen, da utydighet kan risikere at tilskuerne ikke godtar fiksjonslaget og heller oppfatter scenen som en hendelse konsekvent i nåtid med en entusiastisk guide framfor rollen som syndikalist.

Oppsettet til scenen utfordrer behovet for å gå i eksakt riktig kostyme og bruke eksakt riktige rekvisitter, et regigrep som leker seg med den nye autentisiteten Arntzen foreslår (2011, s. 59-65). Scenen bryter med den estetiske perfektjonen og gir rom for eksperimentering, og det dokumentariske materialet blir vridd og vendt på for å passe inn i den teatrale presentasjonen, men bevarer sin 'sannhet' ved å være åpen om denne prosessen og de manipulasjoner som er gjort. I motsetning til talen i første scene er det nesten ikke originaltekst i bruk i denne scenen, men heller en form for oppsummering av en sekundærkilde, da mye av den faktuelle informasjonen er hentet fra bøker om syndikalismen på Rjukan. Dette ga også rom til å eksperimentere med hvilken informasjon som var relevant å formidle, og hvordan det skulle formidles på slikt vis at det ikke ville bli tørt og overkomplisert. Under prosess med scenen fikk vi imidlertid også lagt inn ett innslag av originalt tekstlig materiale, gjennom at skuespilleren leste opp del av det tidsskriftet tilskuerne fikk utdelt. Det kan forstås som forskjellige lag med autentisitet blandet sammen til en helhetlig formidling.

Scenen er en invitasjon til læring som er forbundet til en veldig konkret kontekst, både tematisk og stedsmessig (Thorhaug, 2021, s. 267-274). Temaet syndikalisme på Rjukan rammer inn scenen, mens stedet utenfor det Røde Bibliotek skaper en forventning for de som kjenner til det, og en nysgjerrighet for de som ikke gjør det. Allerede fra starten i scenen blir rommet etablert, og rommet får en form for tvetydighet i at det både blir et musealt rom ved en historisk samling og et utøvende og anvendt teatralt rom. Igjen er det også et rom som bruker politisk og dokumentarisk materiale og knytter fortid og nåtid for å skape forbindelser og eierskap.

Scenen er også den eneste i forestillingen hvor Fortelleren ikke fungerer som rammefortelling for start og slutt. Isteden trekker Fortelleren seg tilbake som en del av tilskuermengden, og det er skuespilleren i scenen som står for start og slutt via inngang gjennom dør og oppfordring om å springe videre med flagg. Dette valget ble gjort under prosessarbeidet med scenen, da

skuespilleren fikk mer rom til utfoldelse av rollen ved selv å presentere sine fakta, og noe av informasjonen Fortelleren kunne ha formidlet ble heller forskjøvet til scenen på torget. Fortelleren ble isteden bindeledd mellom skuespilleren og tilskuerne under utdeling av ballong og tidsskrift, samt hadde muligheten til å respondere på spørsmålet om det Røde Bibliotek om ingen i tilskuermengden gjorde dette. Skuespilleren kunne lett endre på egen tekst dersom tilskuerne ikke skulle komme med et svar, men i at spørsmålet står som en oppfordring til interaksjon mellom sal og scene ble det opplevd som viktig å faktisk åpne denne interaksjonen, selv om det ble gjennom Fortelleren.

#### 4.4.4 Bruk av underliggjøring

Denne scenen inneholdt et veldig konkret element av underliggjøring, nemlig de røde ballongene med Karl Marx. Underliggjøringen i bruken av ballongene står i Brecht sin tanke om å skape en distanse, og at det tilskuerne følger med på er fiksjonelt, noe som dermed skal få tilskuerne til å reflektere over det de opplever (Gladsø et Al., 2015, s. 171-172). I tillegg til å være et brudd i fiksjonslaget til scenen fungerer ballongene som et videre gjennomgående element, da tilskuerne får disse utdelt og dermed går med dem resten av forestillingen. Igjen skapes det en grense mellom sal og scene gjennom at tilskuerne har ballong og skuespillerne ikke har det, samtidig som tilskuerne nok en gang blir en samlet gruppe. Assosiasjoner til fest, marsj og folkemengdens styrke fortsetter gjennom syndikalistens oppfordring til å gå i samlet flokk etter hans røde flagg, og deretter når tilskuerne følger marsjmusikk i neste scene, alle tydelig markert med rødt.



Foto: Gunhild Heisholt. *Vandring med røde ballonger.*

Det oppstod også en interessant effekt i scenen under den andre gjennomføringen av forestillingen. Repetisjon er et kjent virkemiddel i teateret, og det var av den grunn at jeg improvisatorisk valgte å repetere syndikalistens ord om å dele ut tidsskriftet; «Send den videre er du snill». Jeg forventet imidlertid ikke at tilskueren som fikk beskjeden så ga beskjeden videre, men med det enkle trekket valgte en stor andel av tilskuerne å repetere den samme beskjeden mens de delte tidsskriftene ut seg imellom. Dette virket igjen å skape en samholdsfølelse i tilskuerne som passet godt til scenens poenger om å stå sammen, den stilistiske måten å repetere ord og bevegelse på skapte en interessant utvisking mellom sal scene på en uforventet måte. Volumet var lavt nok til ikke å forstyrre syndikalistens videre monolog, samtidig som det også var høyt nok til at det skapte et interessant lydbilde. Med smil og nikk virket det også som at den tilfeldige interaktiviteten skapte en mer knyttet forsamling tilskuere, da det ikke kun brøt sal og scene, men også grensene mellom folk som kanskje ikke ellers ville interagert med hverandre. Denne hendelsen inntraff imidlertid på siste forestilling. Hadde det vært flere forestillinger skulle jeg gjerne ha undersøkt denne effekten videre for å finne ut om det var en enkelt tilfeldighet eller om fenomenet ville gjenta seg.

#### 4.5 Scene 4 Mellomparti Torg og Trompet

##### 4.5.1 Historien – det dokumentære forlegget

Torget er del av den avsluttende byggefasen under Rjukans anleggsbygging. Med det gamle posthuset fra 1921 på den ene siden og biblioteket med rådhus fra 1924 på den andre siden rammer de flotte bygningene inn det åpne torget. En bygning skulle også vært oppført på baksiden som det faktiske rådhuset med festsal, scene, vestibyle og fine kontorer, men denne ble aldri oppført. Under krigen ble torget asfaltert over og gjort om til parkeringsplass, og det var ikke før i 2015 at torget ble bygget om til et skikkelig torg igjen. Dette var delvis i respons til solspeilene som ble satt opp i 2013, da dette lyser ned på torget. Ideen for solspeil ble originalt lansert i 1913 for å få solen ned til folket i den mørke Vestfjorddalen, men ble på det tidspunktet lagt vekk til fordel for gondolbanen Krossobanen som ble oppført i 1928.

Såheim kraftstasjon ble påbegynt i 1913 og sto ferdig i 1915 som verdens største vannkraftverk ved fullførelsen. Bygningen er også kjent fra gammelt av som Rjukan II, da den både var kraftverk og fabrikk, og hadde flere lysbueovner og synteseovner for produksjonen av nitrogen. Disse ovnene laget en del lyd, noe som ga kraftstasjonen tilnavnet «Rjukans opera», et grandios bygg med konstant sang. I dag er bygningen fremdeles kraftstasjon, samt inneholder Norsk Hydro sine kontorer og en stor gymsal i bruk av Rjukan videregående skole og andre.



#### 4.5.2 Scenen – en kort beskrivelse

Nå stående på torget tar Fortelleren over igjen og forteller kort om torget med de store bygningene og deres historie, samt peker ut solspeilene høyt oppe i fjellsiden. Det blir en liten pause fra det teatrale til fordel for konkret og faktabasert formidling. Så skakker Fortelleren på hodet og kommenterer at hun hører musikk, og hun inviterer tilskuerne med videre forbi torget. Ved hengebruen Knut Hauglands bro noen meter lenger borte står det en trompetist og spiller arbeidssangene «Seiren følger våre faner», «Frihetens forpost» og «Internasjonalen». Når tilskuerne nærmer seg begynner trompetisten å gå, og alle følger med i lett marsjtakt og følger trompetisten over broa og bort mot Såheim kraftstasjon. Der legger trompetisten vekk sitt instrument og Fortelleren takker henne og tar et øyeblikk til å si noen ord om den ruvende kraftstasjonen før de så fortsetter videre oppover langs veien.



Foto: Gunhild Heisholt. *Fortelleren på Torget.*

Denne delen av forestillingen var lenge et spørsmål, da det er et ganske langt mellomparti å gå på, noe som dermed måtte fylles for ikke å miste kontakten med tilskuerne. En tidlig tanke var å bruke QR-koder som kunne skannes og ville gi tekst, lyd og/eller bilde, inspirert av å høre om teaterprosjektet NABOLAND på Lademoen, men dette ble lagt til side da det var en risiko at det ville oppleves som et distraherende element som separerte det som skulle være en samlet gruppe med tilskuere. En annen tanke var at en av skuespillerne fra neste scene skulle kunne komme løpende og dra tilskuerne med, men grunnet et relativt lite ensemble ble dette

ansett som noe vanskelig, og til slutt kom heller ideen om å spille musikk for å få tilskuerne til å ‘marsjere med videre’. Her var det særdeles heldig at Hege Heisholt sa seg villig til å spille trompet på kort varsel da hun allerede kunne flere arbeidetsanger fra mange år med spilling på 1. Mai. På denne måten ble ikke transport-etappen altfor lang, men det ble heller ikke nødvendig å sette inn flere folk på veien.

#### 4.5.3 Hendelsen som kommunikativ situasjon

Også i denne scenen finner vi igjen de tre lagene med kommunikasjon, selv om det kanskje i størst grad kan oppleves som sensorisk. Fortelleren er en rolle, men mer i form av en overdrevet variant av meg selv som museumsguide, og det legges ikke på noe ytterligere fiksjonslag enn det tilskuerne selv ilegger underveis. Dette er også da den eneste scenen som i helhet holder seg til nåtiden uten hopp til fortid i presentasjon, da all formidling blir gitt gjennom Fortelleren. Det er opplevelsen av stedet i seg selv som blir hovedfokus i denne scenen. Sensorisk er det uansett en del å få med seg, da det er en forflytning mellom flere scener ledet av Fortelleren og delvis trompetisten; begge oppfattes i sin kroppslige helhet, og samtidig oppfattes forflytningen som et utvidet rom som strekker seg fra torget til Såheim kraftstasjon. Det blir også en form for ramme i forflytningen fra et åpent rom med store bygninger til et annet delvis åpent rom med store bygninger av en annen type. Selve bruken av musikk er også et sensorisk element, men blir av egen natur også til symbolsk kommunikasjon gjennom gjenkjennelse og assosiasjon.

Fortelleren fikk i denne scenen altså en tydeligere rolle som museumsguide, og benyttet seg av mer klassisk formidling. Så kommer museal formidling i form av guidet tur, noe som gjør at guiden spiller på stedet og utbroderer den faktiske historien som et bindeledd mellom tilskuer og sted. Som museumsguide formidler en kunnskap, men det er viktig å være obs på hvordan museumsguiden ofte fungerer som en slags fasit for tilskuerne. Måten museumsguiden presenterer historien på vil også fargelegge hvordan tilskuerne tar den til seg, og hvordan de så ser på stedet som blir presentert. Dette kan videre bli en nøkkel til hvordan tilskuerne opplever stedet på kroppen og hvilken grad av tilstedeværelse de har, og det kan gjøre at tilskuerne blir mer investert (Knudsen, 2021, s. 186-187). En slik tilstedeværelse er kanskje mer relevant i de stedene hvor større eller mer emosjonelle historiske hendelser har funnet sted, men jeg opplever likevel at presentasjon og tilstedeværelse er utslagsgivende for denne typen formidling. Selv om scenen ved torget fungerer som et avbrekk er det fremdeles en del av forestillingen og formidlingen, og det gir et rom for igjen å blande teatralitet og museologi. Tilstedeværelsen blir også et relevant element idet man forflytter seg til

marsjmusikk, da de fleste har en assosiasjon til både typen musikk og de spesifikke sangene som blir spilt, og for de som kan marsjere blir det fristende å gjøre det, å leve seg inn i en liten marsj som godt kunne ha funnet sted også utenfor forestillingen.

Bruken av musikk i scenen ble som nevnt tatt inn som en måte å oppfordre tilskuerne til bevegelse. Scenen er en overgangsfase mellom to større scener med en forflytning på 600 meter, og selv om denne distansen i seg selv er liten blir det et stort avbrudd selv med et stopp for å formidle litt om Såheim kraftstasjon. Musikk i en teatral sammenheng spiller en dobbel rolle. Folk kjenner igjen instrument, melodi, sjanger og lignende, men innlemmelsen i den teatre hendelsen gjør at man opplever det på en ny måte. Musikken tar med seg noe inn i hendelsen som referer til verden utenfor det teatre, og kan skape noe nytt gjennom denne kombinasjonen (Eigtved, 2007, s. 83). I dette tilfellet var musikken gjenkjennbar både som marsj og spesielt som arbeidermarsj, og musikken ble brukt som særpreg og virkemiddel som skapte en tilknytning til forestillingens tema, men også til det konkrete konseptet å marsjere og dermed å forflytte seg i et visst tempo.

#### 4.5.4 Sted og rom

Torget er et naturlig samlingspunkt, spesielt når det i nyere tid igjen har blitt lagt om til torg etter asfalteringen til parkeringsplass under krigen. Selve torget blir også rammet inn av det gamle posthuset og biblioteket, og skaper et fint rom som kan formes til mye, både abstrakt og mer konkret. I forestillingen ble stedet brukt som en form for pause etter syndikalists tale, og tilskuerne ble trukket tilbake til nåtiden med Fortelleren som peker ut både historien til bygningene og de mye nyere solspeilene oppe i fjellsiden. Stedet fikk dermed være det konkrete området med en historisk guide uten videre forvandling, samtidig som det ble knyttet opp til det som ble opplevd ellers i forestillingen. På dette viset blir sted i denne scenen brukt mer i natur som Wilkie (Pearson, 2010, s. 8-9) har foreslått, nemlig at vi ikke okkuperer stedet, men reiser gjennom det. 'Sted' knyttes også sammen med rom, og stedet vi reiser gjennom blir altså rommet som skapes mellom torget, hengebroen og Såheim kraftstasjon. Det er både en fysisk reise, men også en reise gjennom en symbolsk struktur.

### 4.6 Scene 5 Såheimskonflikten

#### 4.6.1 Historien – det dokumentære forlegget

Såheimskonflikten på Rjukan er en kjent arbeidskonflikt i arbeiderforeninger over hele landet. I juni 1912 gikk alle de 700 arbeiderne på Rjukan Salpeterfabrik til streik uten tillatelse fra Arbeidsmandsforbundet (AMF). Året før var det gjort ny tariffavtale som arbeiderne i stor grad ønsket å avvise, men som AMF og Landsorganisasjonen (LO) sto for. Arbeiderne mente

de ikke selv fikk være med i bestemmelsen, og at lønnen de fikk ble for dårlig i forhold til prisveksten på Rjukan. I tillegg fikk anleggsarbeiderne opp til flere ganger så høy lønn. Tidligere på året møtte tre arbeidere med Richard Hansen fra AMF og Ole Lian fra LO med beskjeden at «noget maatte gjøres, da fortjenesten ved Saaheim var for liten». Forbundene sa seg enig i å forsøke, men det kom ikke til noe resultat da tariffen allerede var satt. Arbeiderne kunne velge å godta det – eller ta opp kampen på mer direkte vis. 8. juni ga arbeiderne sine lønnskrav med beskjed om at alt arbeid ville legges ned dersom dette ikke ble godtatt. Det ble det altså ikke, og arbeiderne gikk til streik. Nestformann i AMF reiste neste dag til Rjukan for å løse opp i konflikten, men arbeiderne nektet å snakke med ham ettersom AMF så langt ikke hadde vært til hjelp. Den 15. juni kom imidlertid Ole Lian til Rjukan og klarte å mekle seg fram til en ny avtale. 17. juni var dermed arbeiderne igjen i arbeid. Hendelsen var imidlertid ikke over med det; Norsk Hydro hadde sagt seg enig til at ingen av streikerne skulle «trakasseres fra selskabets side og at alle skulde indtas i sine pladse». Det skjedde ikke. Flere avskjedigelser ble gjort, spesielt da av utenlandske arbeidere som var aktive i fagbevegelsen. Flere ble utvist fra Rjukan, noen også fra Norge. De gjenværende arbeiderne protesterte sterkt og sa følgende i en kjent resolusjon fra protestmøte: «Vi erklærer at ha samme delaktighet i konflikten som dem og dermed også samme ansvar som vore kammerater som tilfældigvis er føtt i et andet land». Beklageligvis til ingen nytte (Tollevik, 1997).

#### 4.6.2 Scenen – en kort beskrivelse

Tilskuerne følger Fortelleren opp en rampe mellom inngangen til Såheimshallen og inngangen til vanntunnelen. På hver side av rampen står det noen fra ensemblet – to stykker med skyggelue og slegge på den ene siden og to stykker med flosshatt og bowler på den andre. Fortelleren stopper opp på trappen og gir en liten introduksjon til den kjente lønnskonflikten som senere ble kjent som Såheimskonflikten, og scenen begynner å spille seg ut. To arbeidere roper ut at de krever levbar lønn, og etter noen få rop åpner dørene til vanntunnelen seg og ut kommer fire rallarer med gruvevogn og arbeidsutstyr. De slutter seg til de to første arbeiderne, og blir så stille. Vi får videre høre de to mennene med finere hatt snakke i form av formann for LO og arbeidsmannsforbundet, og det blir en diskusjon mellom de stridende partene hvor tilskuerne får vite at Norsk Hydro heller vil kaste ut arbeiderne enn å være med på forhandlinger, mens arbeiderne sikter til syndikalistiske tankemåter som et mål. Arbeiderne går i streik, og de to formennene diskuterer hva som kan gjøres før de til slutt kommer til en motvillig enighet med arbeiderne om høyere lønn. Rallarene går tilbake inn i tunnelen, og de fire som står igjen går ut av rolle og forteller om utvisningene etter konflikten og om hvordan syndikalismen og utlendingene ble syndebukk i en hendelse som siden ble godt kjent spesielt

for den internasjonale solidariteten mellom arbeidere. Deretter går de fire tilbake i rolle og går ut av scenen, og det avslutter seg med at Fortelleren bringer tilskuerne tilbake til nåtiden med kommentar om sosial dumping og hvordan det fremdeles er et problem i dagens samfunn.

Dette var scenen med størst ensemble, da den inkluderte 9 stykker totalt. 5 av disse var del av hovedgruppen med skuespillere, mens 4 kun deltok i denne scenen for å fylle den ut på en god måte. 2 av disse 4 var også grunnen til at tunnelen kunne brukes i det hele tatt, da Vidar Jensen og Leif Ek begge jobber for Norsk Hydro og har nøkkel til både Såheim og tunnelen. Scenen var imidlertid lenge vanskelig å jobbe med grunnet et lite ensemble og mye historie. Teksten måtte kortes ned, og originaltanken med å ha tre arbeidere og to funksjonærer måtte gjøres om til to arbeidere og to funksjonærer. Det var takket være Kari Anne at vi i siste liten fikk kontakt med 3 av de 4 som kunne fylle ut scenen, noe som skapte et finere helhetlig bilde og ga muligheten til å bruke scenografien fullt ut.



Foto: Gunhild Heisholt. *Lønnskonflikt på Såheim*.

#### 4.6.3 Hendelsen som kommunikativ situasjon

I denne scenen ligger det sensoriske både på sted og aktør. Det er en storhet til stedet som trekker blikket ved ankomst, og skuespillerne trekker deretter oppmerksomheten når den dramatiske scenen begynner. I tillegg er det flere sensoriske elementer knyttet til

vanntunnelen; tilskuerne opplever bevegelse, røyk, og en lyd av dryppende vann, hvor sistnevnte også ble et forstyrrende element under siste forestilling grunnet mye regn over natten. Med så mange inntrykk å ta inn kan det bli vanskelig å vite hvor fokuset skal ligge, noe som gjør skuespillernes arbeid med artistisk kommunikasjon desto viktigere. I denne scenen var det igjen enkle rekvisitter som kostyme, hatt, slegge og jakke, og skuespillernes tilstedeværelse, kroppsspråk og stemmebruk vekket fiksjonen om sterke arbeidere og slitne funksjonærer. Et mindre men opphøyende element i språk lå også i dialekt og aksent; de to arbeiderne snakket folkelig, en i Tinndøl-dialekt og en med polsk aksent, mens de to funksjonærene snakket et penere språk på 'flatt' østlandsk og stavanger-dialekt. Selv om dette elementet ikke nødvendigvis var innlysende og oppfattet av alle skapte det også et hint av historisk autenticitet i den symbolske kommunikasjonen, da mange arbeidere var gårdsfolk og arbeidere fra utlandet.

Fortelleren henter også inn mer av dagens samfunnsdebatt i denne scenen. Hvor rollen i størstedelen av forestillingen holder seg til å formidle fortiden trakk jeg i dette tilfellet inn nyere, relevant politikk med blant annet Klassekampen som kilde. Teateret og teaterforskning har også et ansvar for å trekke linjer til dagens samfunn, å kommentere og påpeke det som foregår rundt oss. Teater eksisterer ikke i et vakuum. Med en scene i forestillingen som da omhandlet arbeiderrettigheter og behandling av utlendinger som kom og kommer til Norge for arbeid opplevde jeg det som viktig å påpeke at situasjonen ikke nødvendigvis er så mye bedre tross de hundre årene som har gått siden. Dette bli en form for kritikk av en politisk ideologi som igjen hører til i dagens aktuelle politikk om sosial dumping. Ved å påpeke de ideologiske strukturene kan man så begynne å undersøke og utfordre det etablerte. Sinfield foreslår at kultur ikke bare reflekterer det økonomiske og politiske systemet, men at det heller ikke kan eksistere uten tilknytning overhode, og dermed vil også teateret som spiller samfunnet knyttes til politikk, enten bevisst eller underbevisst (Holderness, 1992, s. 5-9). Man må imidlertid uansett tenke seg om når det gjelder måten å presentere denne informasjonen, da det vil alltid eksistere føringer i materialet, og det er viktig å være bevisst hvilke føringer man videreformidler til sine tilskuere.

#### 4.6.4 Sted og rom

Spillestedet for denne scenen hadde en viss storhet ved seg, med Såheim kraftstasjon ruvende på en side og en krapp fjellvegg på en annen. Det var viktig å få brukt denne spilleplassen på slikt vis at de tilgjengelige mulighetene ble utnyttet, og stedet fikk utfolde seg som scene.

Selve plassen hadde en rampe og en trapp mellom to flate arealer, og et ønske her var å kunne

bruke de to flate arealene hver for seg, med funksjonærene på den ene siden og arbeiderne på den andre før de møttes i midten. Dette ville sørget for en markant grense mellom arbeiderne og funksjonærene. Det var imidlertid vanskelige forhold for stemmevolum, og forflytning fra en side til en annen tok lengre tid enn ønsket. Løsningen ble at funksjonærene hadde sin startposisjon på den motsatte siden av arbeiderne, for så å bevege seg over på arbeidssiden et lite stykke unna når tilskuerne hadde forflyttet seg opp på rampen. Rommet som ble skapt var i denne scenen viktigere enn det faktiske stedet, da det dokumentariske materialet utspilte seg flere steder på Rjukan og egentlig startet ved det gamle syretårnet i Hydroparken, mens spillestedet delvis sto ferdig i 1915 og delvis i 1993. Her ble Mackey (2016, s. 109-110) sin teori om å animere rom inn i sted relevant, da det geofysiske stedet står tydelig fram gjennom bruk av plass, rampe og tunnel, mens det sceniske rommet skapes av skuespillerne. Et interessant element som startet geofysisk for så å bli trukket inn i rommet lå i det faktum at det fra arbeiderne til funksjonærene var en svak skråning. Dette gjorde at funksjonærene sto et hakk lavere enn arbeiderne, noe som kunne skape en subtil, underbevisst føring når det gjelder status av rollene i scenen. Funksjonærene har lavest status, det er de som til slutt går med på arbeidernes krav tross at de vanligvis ville hatt høyest status, noe som blir gjenspeilet i den konkrete posisjonen av skuespillerne på stedet.

#### 4.6.5 Bruk av underliggjøring

I scenen får vi også igjen et element av underliggjøring gjennom skiftet fra dramatisk til episk form. Som i Brecht sin tankegang var dette en måte å trekke inn nytt stoff til scenen og skape en distanse. Det episke teateret krever at tilskueren reflekterer og vurderer det de blir presentert for, framfor å ta materialet innover seg uten videre ettertanke (Gladsø et Al., 2015, s. 171-172). Skiftet i spilleform fungerer også til å poengtere et skifte i fiksjonens atmosfære. Den dramatiske delen av scenen inviterer tilskuerne til å forstå at det er arbeiderne som står sterkest i hendelsen, og at denne styrken også sørger for at de vinner fram i saken. Den episke delen går derimot ut på å påpeke de negative etterdønningene av hendelsen. Det som skulle være en seier for arbeiderbevegelsen på Rjukan kom dermed ikke alle til gode, tross protest.

Et dramaturgisk grep som utfordrer konvensjoner innenfor det autentiske ligger også i valget å bruke kvinnelige skuespillere i roller som menn. I dramatisk formidling har det de siste årene, spesielt i opplegg for barn, blitt mer vanlig å bruke museumsguider i roller utenfor kjønnsnormer. Men i museumsteater og andre former for historisk teater som spel er det fremdeles en konvensjon om at kvinner skal spille kvinner, og menn skal spille menn, da som et uttrykk for den autentiske fortiden. Arbeiderhistorien på Rjukan snakker mye om mennenes

rolle, med et nikk til kvinners rolle som vaskepersonell og kassepersonell i butikk, men med tanke på de mange årene menn spilte kvinner på scenen kan en kanskje si det er på tide at kvinner også kan spille menn. Dette ble dermed også et element for refleksjon, og en måte å trekke linjer mellom fortiden, hvor kvinner tilsynelatende er lite fremtredende, og nåtiden, hvor kampen for likestilling har kommet langt – om fremdeles et godt stykke fra mål.

Et hint av virkelighetsteater kommer også i denne scenen. Virkelighetsdramaturgi, som også kan finnes igjen i dokumentarisme, kan ha som hensikt å stille spørsmål angående forholdet mellom virkelighet og fiksjon (Gladsø et Al., 2015, s. 152-155). I denne scenen kommer dette hintet fram gjennom bruken av Leif og Vidar i scenen som omhandler arbeidere ved Norsk Hydro, noe de selv er. De er moderne arbeidere i Norsk Hydro som spiller fortidens arbeidere på Rjukan.

#### 4.7 Scene 6+7 Rjukan stasjon + avslutning

##### 4.7.1 Historien – det dokumentære forlegget

Rjukanbanen ble bygget mellom 1907 og 1909, et arbeid som også ble avbrutt av storflom og en tre måneders streik. 9. august 1909 var det imidlertid klart for høytidelig åpning med besøk av Kong Haakon, med det var det viktig at alt var på plass. Kongen og følget skulle reise med toget fra Rollag stasjon kl. 16 etter å ha reist over Tinnsjøen med båt. Akkurat på dagen var det allikevel slik at et hjullager smalt, og fyrbøter Sørnum og lokfører Andersen måtte i all hast til smia på Rollag for å smie et nytt hjullager. I tillegg måtte de ta turen opp til Miland stasjon for å fylle kull og vann på damplokomotivet, og de rakk så vidt tilbake til Rollag i det de så båtfølget komme rundt neset. Andersen ba Sørnum springe opp i stasjonsbygget og skifte mens han og overkonduktørene pyntet, ettersom Sørnum hadde vært på jobb helt siden dagen før, og Sørnum kom nybarbert, ren og pent kledd ned akkurat i det kongen steg i land for å hilse på herredsstyret. Så kjørte toget opp mot Rjukan, hvor kongen steg av for hesteskys videre mens de øvrige passasjerene satt på benker i åpne vogner på vei opp til Vemork. Også på Rjukan måtte det fylles kull og vann, og grunnet hastverk ble kullskuffa gjenglemte, men til Sørnums lettelse var kullstykkene store nok til å lempe inn for hånd, og turen gikk som planlagt. En åpningsdag med vidervedigheter (Payton & Lepperød, 1999).

##### 4.7.2 Scenen – en kort beskrivelse

Videre leder Fortelleren tilskuerne opp en trapp og forbi noen av de gamle industribyggene, deretter bort til en åpning i gjerdet ved jernbanen. Her blir de så ledet videre langs selve jernbanesporet med oppfordring til forsiktige steg, og halvveis på vei oppdager de en av ensemblet som står ved siden av sporet. Når tilskuerne kommer nærmere får man med seg at



hun synger på det første verset av 'Kanskje kommer kongen' av Knutsen og Ludvigsen, og hun repeterer sangen til tilskuerne er forbi. Så kommer de fram til perrongen og plassen mellom jernbanestasjonen og pakkhuset, hvor det står en gammel passasjervogn. Inne i denne kan vi se en i ensemblet sitte og lese en avis. Fortelleren introduserer tilskuerne til Rjukan stasjon og nevner på eventyrene som kunne oppleves der, før scenen så setter i gang og vi får se en annen i ensemblet kjappe seg over scenen og banke på toget til den første kommer ut, hvorpå de diskuterer et problem med togets mekanikk. To andre i ensemblet slentrer nærme og får det med seg, og når de to første går av gårde for å fikse problemet blir de stående og snakke; de vurderer å pynte toget, da kongen kommer for å høytidelig åpne Rjukanbanen, men er litt late og bestemmer seg for å la være. De to første kommer tilbake og den stressede rollen får beskjed om å pynte seg mens de andre pynter toget. Når de så er ferdig skifter scenebildet natur til en mer episk form, og rollene diskuterer seg imellom hvordan det faktisk gikk mens de deler en øl og skåler for godt samarbeid. Fortelleren kommer inn i bildet mens ensemblet går ut og kommenterer på det tilskuerne har vært med på, før hun så avrunder med et rimende vers i samme natur som forestillingen ble startet, hvor hun oppfordrer folkemengden til å stå sammen for å verne og formidle Rjukans historie videre inn i fremtiden.

Denne scenen var i stor grad den vanskeligste å finne historie til. Det finnes mye historie om Rjukanbanen, men mye av denne spiller seg ut langs hele banen og på Mæl stasjon. De første tankene involverte å bruke toget til forflytning og spille ut scener om bord i toget, men når dette falt igjennom både av tidshensyn og jernbanepersonalets mangel på mulighet til å kjøre toget ble det så viktig å finne noe som kunne spilles på selve stasjonen. Her ble min kontakt ved NIA, Hilde, en god hjelp da hun rent tilfeldig nevnte på en morsom historie fra åpningen av Rjukanbanen og kunne vise til kilde og kopiere opp historien for meg. Her ble det viktig for oss å kunne spille med jernbanevogn, og ikke bare oppholde oss på en tom stasjonsplass. Såpass sent på høsten blir vognene satt inn i lokstallen for vedlikehold, men i samtale med jernbanepersonalet ble vi enige om at en vogn ville bli stående ute for å kunne brukes som scene, og jeg kunne hente nøkkel til vogna når det skulle passe da jeg selv hadde tilgang til stasjonsbygget som guide ved NIA. Dette ga oss god frihet til å kunne bruke vogna til øving og forberedelser på eget vilkår, selv om vi fikk et lite problem den dagen vi hadde satt opp til øving og det viste seg at vogna hadde blitt kjørt inn. En kort telefonsamtale etter fikk vi likevel tilgang til lokstallen og kunne øve der, mens vogna så ble kjørt ut igjen neste morgen.



Foto: Gunhild Heisholt. *Toget pyntes.*

#### 4.7.3 Hendelsen som kommunikatív situasjon

Denne scenen inneholdt mye av Sauters symbolske kommunikasjon i at stedet forble det samme, men den historiske handlingen foregår på ulike steder langs Rjukanbanen. Det gjorde det naturligvis viktig med god artistisk kommunikasjon for å etablere fiksjonen, og skuespillerne bygger denne gjennom konkrete kommentarer om hvor de befinner seg og hvor de skal. I tillegg er det lek med tid og tempo i scenen som også kan oppfattes rent sensorisk. De forskjellige rollene spilles i forskjellig tempo, med en markant stresset rolle som dermed snakker og beveger seg fort, en rolle som er rolig og bestemt i væremåte, og to roller som blir kodet som late gjennom slentrende gange og rolig samtale med lange pauser. Det artistiske kommunikasjonsen tilbyr en tydelig fiksjon om rollene som blir med også inn i den episke delen av scenen. Dette skiftet utgjør en forskjell i tempo som skaper variasjon i scenen, men er også en måte å hente inn ny informasjon og blir en fortellende funksjon.

Denne scenen ligger mer innenfor teater enn museal formidling, selv om teateret i seg selv også er en måte å formidle en hendelse på. Fortelleren har imidlertid ny informasjon å formidle før og etter scenen, og speiler tilbake til den rammefortellingen hun representerte i den første scenen, inkludert en avslutning på rimende vers. Den røde tråden mellom begynnelse og slutt blir tydeliggjort, og det er igjen en bruk av episke elementer i Fortelleren

som også gjennom sin formidling direkte oppfordrer tilskuerne til å reflektere og undre seg over det de har opplevd. Fortelleren påpeker også at historien må bevares, noe som igjen viser til hennes rolle som museumsguide, og at tilskuerne også spiller en stor rolle i den bevaringen. Læringsutbyttet blir ikke større enn tilskuernes vilje til å lære.

#### 4.7.4 Sted og rom

Av de forskjellige scenene i forestillingen var denne nærmest en renessanse-komedie av natur, med et problem det oppstod kaos rundt og stiliserte roller. Scenen kan også beskrives ved realismens ‘titteskapisteatet’, da den er fysisk rammet inn av bygninger på hver side og det oppstår en fjerde vegg mellom sal og scene. Scenografien er fjell i bakgrunn, tog i mellomgrunn og primær spilleplass i forgrunn foran toget. På ett vis kan utspillingen av den historiske hendelsen også dermed oppleves som tradisjonelt ‘lukket’ teater, i at scenen blir utspilt fra start til slutt uten et direkte samspill mellom skuespillere og tilskuere. Samtidig består scenen i helhet også av Fortelleren og den syngende skuespilleren, noe som kan trekke mot det kontrasterende ‘åpnede’ teateret. Åpent teater som definisjon avhenger av definisjonen på lukket teater, og motsetningen henger derfor alltid sammen (Gladsø et Al., 2015, s. 166-168). I dette tilfellet handler lukningen om at det er et tydelig skille mellom sal og scene, samt at tilskuerne blir satt i en mer passiv rolle – selv om scenen også går over i episk form. I motsetning til scenen ved Såheim kraftstasjon snakker rollene imidlertid ‘seg imellom’ og ikke direkte til tilskuerne, og lukningen forblir til stede, samtidig som den viser tilbake til rollene som snakket seg imellom i første scene. Fortelleren henvender seg imidlertid fremdeles direkte til tilskuerne, rammer den lukkede scenen inn, og skifter så selv til verseform som speiler tilbake til starten av hele forestillingen. Det ligger dermed en motsettende åpenhet i Fortellerens brudd av den fjerde vegg, samt det enkle skiftet i språkform som et tydelig og distanserende element. Bruken av rimende vers som avsluttende tekst skaper også en helhetlig ramme, en parentes, for forestillingens start og slutt. Pearson (2010, s. 141) påpeker at både en teatral hendelse og et sted har en slik parentes, og det kan gjennomgående oppleves en parentes for hver scenes stedsspesifisitet gjennom inngang og utgang fra det sceniske rommet skapt av stedets egen historie og skuespillernes tilstedeværelse der.

Også i denne scenen ble det valgt dokumentarisk materiale som ikke nødvendigvis forholdte seg til det valgte stedet der det skulle spilles ut, og Mackeys animerte rom blir igjen relevant å hente inn. I dette tilfellet er det ikke bare stasjonen med plattform og stasjonsbygg som blir relevant som sted, men også jernbanevognen som står på sporet. Scenens historie foregår ‘på

jernbanen', og det animerte rommet skapt av skuespillerne med jernbanevognen kan dermed eksistere både på Rjukan stasjon og langs resten av banen på samme tid. Et viktig element for rommet som ble skapt lå også i den faktiske bruken av jernbanevognen. Det tillot mer dybde i scenen og skapte flere nivåer å spille på. Et håp var også å kunne åpne vinduene i vognen, men grunnet fare for regn måtte vi forholde oss til lukkede vinduer da vognen er en museumsgjenstand fra 30-tallet og må behandles som det. Selv med lukkede vinduer var det imidlertid mulig å se inn i vognen, og det kunne dermed plasseres skuespillere synlig på innsiden. Dette ble så brukt i starten av scenen for å etablere en stresset rolle ute og en roligere, lett oppgitt rolle inne, og underveis, når tilskuerne da fikk se en av rollene stille seg mens de andre på utsiden pyntet toget.

#### 4.7.6 Bruk av underliggjøring

Et annet åpent element som også fungerer som underliggjøring ligger i skuespilleren som synger 'Kanskje kommer kongen'. Intensjonen med det lille avbruddet i vandringen lå i et ønske om å korte ned opplevelsen av distanse, men valget av sang var veldig spesifikt grunnet den kommende scenen. Stående alene er sangen morsom, gjenkjennelig og lett å huske, men vekker undring over sammenheng. Når den historiske hendelsen så blir spilt ut blir det mulig å forstå at sangen fungerer som et underfundig frempek, og det ellers frittstående elementet får en tydelig knytning opp mot scenen, samtidig som det oppfordrer tilskuerne til refleksjon nok en gang.

## 5.0 Funn

Problemformuleringen i arbeidet mitt har vært *Hvordan kan man anvende teaterets uttrykksformer i en stedsspesifikk utforskning av dokumentarisk materiale for å levendegjøre historien?* Hensikten har gjennomgående vært levendegjøring og utforskning av stedsspesifikt teater for formidling, og gjennom analysen har jeg sett på hvordan scenene har blitt formet ut ifra denne hensikten og hva det har gitt til opplevelsen, og noen sentrale funn gjør seg gjeldende. Håpet mitt er at museumsformidling kan lære noe av de erfaringer jeg har gjort, og at arbeidet kan oppfordre videre utforskning av hvordan dramaturgi og museologi spiller på hverandre som Krøgholt foreslår. Med det er det er noen punkter jeg ønsker å trekke fram; kommunikasjonsmodellen som har vært i bruk, det fysiske og emosjonelle fellesskapet, og ikke minst det stedsspesifikke og autentiske.

### 5.1. Kommunikasjon, det folkelige og fellesskapet

Kommunikasjon har vært et viktig aspekt under hele arbeidet. Formidling er kommunikasjon, og både museal og teatral kommunikasjon krever kontakt med sine tilskuere. Gjennom bruken av Sauters kommunikasjonsmodell i analysen har det kommet tydeligere fram hvordan de tre lagene med kommunikasjon, sensorisk, artistisk og symbolsk, fungerer som en bro mellom sal og scene, og hvordan hver scene har vært en teatral hendelse inn i en større overordnet hendelse. Det har skapt kontakt med tilskuerne, som har blitt deltagere i et fellesskap og en folkelig opplevelse som skaper samhørighet. Personlig og kollektiv identitet trekkes inn og skaper en holistisk læringsprosess, og dette både utfordrer og spiller med det klassiske museets dramaturgi. Ved å gjøre det museale om til et performativt rom får tilskuerne som individ og gruppe muligheten til å aktivt delta og justere egen læring basert på interesse.

En felles opplevelse skaper et fellesskap. Fra starten av forestillingen blir tilskuerne invitert med inn i fellesskapet gjennom de røde skjurfene som blir delt ut, samt gjennom Fortellerens entusiastiske glede og invitasjon til å være med på vandring. Tilskuerne blir oppfordret til å se på seg selv som et fellesskap gjennom forestillingen gjennom utrop, direkte henvendelser og musikalsk innslag, og det skapes ikke bare et fysisk, men også emosjonelt fellesskap. Historien som blir formidlet appellerer til tilskuerne både individuelt og som gruppe, og ved endt forestilling blir det et gjenværende fellesskap gjennom det enkle faktum at tilskuerne sammen har vært igjennom en hendelse. Fellesskapsfølelsen kan gi opplevelsen nok et lag, og var et viktig element å få med i forestillingen og prosjektet i helhet.

### 5.2 Stedsspesifisitet, autentisitet og kunstnerisk prosess

Sted er en naturlig og umiddelbar knytning til kultur museene. Disse har en konkret tilknytning til stedet de ligger, og former gjerne det museale rommet ut ifra en intensjon om hva som skal formidles av dokumentarisk materiale. Mange kulturhistoriske museer er også samlinger på avgrenset område, slik som Sverresborg Folkemuseum, Norsk Folkemuseum, Heddal bygdetun og andre lignende institusjoner. Det blir en konkret fysisk ramme for læring, en kontekst som utvider potensialet for læring. Levendegjøring av det historiske stedet og hendelser der kan så skape en sanselighet og en opplevelse. Museene ønsker gjerne å ha 'riktig' historie på tilnærmet riktig sted, og vil derfor i mange tilfeller unngå å sette historiske opplevelser og hendelser til steder hvor historien ikke nødvendigvis hører til. I min prosess var det imidlertid levendegjøringen som var viktigere, og i mitt arbeid fikk den kunstneriske prosessen rom og frihet til å utspille seg framfor historisk nøyaktighet. Nettopp dette valget skapte den lekende levendegjøringen jeg søkte. Jeg mener imidlertid at det fremdeles også var

rom for autenticitet i arbeidet ut ifra Arntzens tanker om den nye, personlige autenticiteten. Det autentiske dokumentariske materialet går alltid gjennom en tolkning, og ved å være åpen og tydelig på at det er en personlig tolkning av dokumentarisk materiale blir det rom for å være leken i tolkningen. Denne lekenheten speiles så igjen i forestillingen og inviterer tilskuerne til å 'være med på leken', å forstå det dokumentariske materialet gjennom en deltagende og tidvis humoristisk linse. Forestillingen brukte imidlertid også en blanding av de to konseptene om autenticitet. En del av det dokumentariske materialet som Kjelstadlis tale og syndikalists tidsskrift er autentiske gjengivelser i form av noe 'ekte', samtidig som det tolkes og utforskes på nye måter gjennom å deles opp og formidles gjennom den lekne nye autenticiteten. Tilskuerne vil alle igjen tolke presentasjonen personlig, men står som et fellesskap i det at de alle opplever hendelsen sammen.

## 6.0 Sluttrefleksjon

I dette masterprosjektet har jeg arbeidet med utforskning av dokumentarisk materiale som et ledd i en undersøkelse av nye måter å bruke og videreutvikle teatral dramaturgi i museologi. Utforskningen har vært stedsspesifikk av natur med et mål om å levendegjøre historie og skape engasjement og refleksjon i deltagere og tilskuere. Uten å ha gjort videre resepsjonsanalyse fikk jeg en god del uformelle tilbakemeldinger om at forestillingen Røde Skolisser ble godt mottatt og ble opplevd som en annerledes og engasjerende måte å lære historie på, samt at det var en spennende måte å kombinere læring og underholdning.

Jeg opplevde en bratt læringskurve i prosjektet, både teoretisk og med selve produksjonen. Et slikt prosjekt krever en gjennomgående forståelse av de teoriene som har blitt lært gjennom de tidligere årene i skolegangen både når det gjelder metode og teoretiske perspektiver som ligger i bakgrunnen. Å lage en teaterproduksjon krever imidlertid også god kommunikasjon og pågangsmot – og kanskje også gode støttespillere å kunne lene seg på. Jeg opplevde at det å skape et produksjonsteam var viktig for fremgang, og lærte at det lønner seg å være tidlig ute med å opprette kontakt med eventuelt ensemble og andre involverte. Dette går inn under rollen som produsent, hvor jeg opplever at jeg fremdeles har en del å lære, både når det gjelder rekruttering, skriving av forskjellige søknader og bruk av kontaktnettverk. Det er også viktig å være viss på hvor mye tid en burde ha til rådighet for innøvingen av produksjonen. I mitt prosjekt var det kun en uke til aktiv øving i ensemble, og selv med noe mer tid utenom for privat øving ble dette opplevd som lite tid. Dette lå på valget å bruke lokale frivillige i ensemblet, men kunne kanskje ha vært forbedret gjennom tidligere kontakt og bedre planlegging, noe jeg skal ta med meg videre.

Per nå er forestillingen Røde Skolisser ferdigstilt, og det er ingen konkrete planer om å spille den på ny. Dette kan imidlertid forandre seg, da det har vært ytringer om interesse for en eventuell retur av forestillingen i sammenheng med turismen på Rjukan. Om dette blir en reell mulighet vil det på nytt være behov for å se på hvilke muligheter som ligger i ensemble og avtaler om sted, samt hvorvidt forestillingen kan eller burde spilles i travel sommersesong. En annen mulighet som da må vurderes er også hvorvidt jeg skal gi videre rollen som Fortelleren til en annen og selv ta full regi.

Kulturhistorie og teater er og forblir uansett en stor interesse, og om ikke Røde Skolisser spilles igjen har jeg likevel lært hvordan jeg kan lage en forestilling gjennom stedsspesifikk teatral utforskning av dokumentarisk materiale. Og med det som bakgrunn er det mulighet for flere forestillinger i framtiden, mer levendegjøring av historie, og mer samarbeid mellom museologi og teater. Levende historie er jo utrolig kult!

## 7.0 Litteraturliste

- Applied Theatre. International case studies and challenges for practice.* (2016). (M. Prendergast & J. Saxton, red. 2 utg.). Intellect.
- Arntzen, K. O. (2011). Hvor autentisk er det autentiske? En refleksjon over det dokumentariske i teatret. I I. Eliassen, *Dokumentarteater* (s. 101-107). Andre Akt.
- Arntzen, K. O. (2016). Den nye autentisiteten: Kunsten mellom det estetiske og det personlige. I B. Rønning & H. Fyhn (Red.), *Høyblokka - Post Mortem. Teater som ritual*. Novus Forlag.
- Aune, V. (2018). Visningsseminar med kritisk responsprosess. I V. Aune & C. Haagensen (Red.), *Teaterproduksjon. Ti produksjonsestetiske innganger*. Cappelen Damm Akademisk.
- Bruun, E. F. (2019). Fra tilskuer til vitne i virkelighetsteatrets rom. *Peripeti. Teatervitenskapelige forhandlinger - dokumentasjon, refleksjon og praksis*. Aarhus.
- Cohen, R. (2011). *Working Together in Theatre: Collaboration and Leadership*. Palgrave Macmillan.
- Dawson, K., & Kelin, I., Daniel A. (2014). *The Reflexive Teaching Artist. Collected Wisdom from the Drama/Theatre Field*. Intellect.
- Eigtved, M. (2007). *Forestillingsanalyse - en introduktion*. Forlaget Samfundslitteratur.
- Elstad, B., & De Paoli, D. (2014). *Organisering og ledelse av kunst og kultur* (2 utg.). Cappelen Damm Akademisk.
- Fangen, K. (2010). *Deltagende observasjon* (2 ed.). Fagbokforlaget.
- Fels, L. (2012). Collecting Data Through Performative Inquiry: A Tug on the Sleeve. *Youth Theatre Journal*, 26(1), s. 50-60. DOI: <https://doi.org/10.1080/08929092.2012.678209>
- Gladsø, S., Gjervan, E. K., Hovik, L., & Skagen, A. (2015). *Dramaturgi. Forestillinger om teater* (2. utg.). Universitetsforlaget.
- Haagensen, C. (2018). Gruppeprosesser og faseinndeling i egenskapt teater. I V. Aune & C. Haagensen (Red.), *Teaterproduksjon. Ti produksjonsestetiske innganger*. Cappelen Damm Akademisk.
- Haseman, B. (2006). Manifesto for performative research. *Media International Australia Incorporating Culture and Policy*, Theme Issue *Practice-led Research*, 118.
- Haseman, B. & Mafe, D. (2009). Acquiring know-how: Research Training for Practice-led Researchers. I H. Smith & R.T. Dean (Red.), *Practice-led Research, Research-led practice in the Creative Arts*. Edinburgh University Press.
- Holderness, G. (1992). Introduction. I G. Holderness (Red.), *The Politics of Theatre and Drama*. Macmillan.
- Junttila, K. (2021). 8 øvelser i en stedsspesifikk arbeidprosess. *Propellen-*
- Knudsen, B. T. (2021). Oplevelsøkonomi på museum. I L. S. Jakobsen, A. H. Larsen, & V. Nørskov (Red.), *Museologi mellem fagene*. Aarhus Universitetsforlag.



- Krøgholt, I. (2021). Dramaturgier i museet. Om museet som performativt rum. I L. S. Jakobsen, A. H. Larsen, & V. Nørskov (Red.), *Museologi mellem fagene*. Aarhus Universitetsforlag.
- Kultur- og kirke departementet. (2009). Framtidas museum – Forvaltning, forskning, formidling, fornying. (Meld. St. 49 2008-2009). Hentet fra: <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/stmeld-nr-49-2008-2009/id573654/>
- Larsen, A. K. (2013). Levendegjøring av fortid. Museer, spel og kulturløyper. *Norsk antropologisk tidsskrift*, (24), 247-258.
- Lehmann, H.-T., & Primavesi, P. (2016). Dramaturgy on shifting grounds. I M. Romanska (Red.), *The Routledge Companion to Dramaturgy* (s. 169-172). Routledge.
- Levin, M. (2017). Aksjonsforskning som forskning - epistemologiske og metodiske utfordringer. I s. Gjøtterud, H. Hiim, D. Husebø, L. H. Jensen, T. H. Steen-Olsen, & E. Stjernstrøm (Red.), *Aksjonsforskning i Norge. Teoretisk og empirisk mangfold*. Cappelen Damm Akademisk. Hentet fra: <https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/31167/637274.pdf>
- Maccoy, P. (2004). *Essentials of Stage Management*. A & C Black Publishers Ltd.
- Mackey, S. (2016). Performing location. Place and applied theatre. I J. Hughes & H. Nicholson (Red.), *Critical Perspectives on Applied Theatre*. Cambridge University Press.
- Nelson, R. (2013). *Practice as Research in the Arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Palgrave Macmillan.
- Nicholson, H. (2016). A good day out: applied theatre, relationality and participation. I J. Hughes & H. Nicholson (Red.), *Critical Perspectives on Applied Theatre*. Cambridge University Press.
- Nilsen, I. G. A. (2017). *Museumsformidling - en performativ praksis: multimodalitetsteori som design og analyseverktøy*. (Mastergradsavhandling, NTNU). Hentet fra: <http://hdl.handle.net/11250/2446977>
- Nordvik, M., & Berg, T. (1987). *Teppet opp for... Trøndelag Teater. 50 år 1987*. Trøndelag Teater.
- Payton, G., & Lepperød, T. (1999). *Rjukanbanen - på sporet av et industrieventyr*. Maana Forlag ANS.
- Pearson, M. (2010). *Site-Specific Performance*. Palgrave Macmillan.
- Rønning, B. (1991). *Folketeater- et begrep og en analysemodell- et teatersyn og en visjon. Perspektiver og praksis i og omkring trekk i nordisk teaterutvikling ca. 1968- 1990*. Trondheim.
- Stankiewicz, T. (2016). Who is the dramaturg in devised theatre? I M. Romanska (Red.), *The Routledge Companion to Dramaturgy*. Routledge.
- Talbot, R., & Andrews, N. (2011). Triangle's immersive museum theatre: performativity, historical interpretation and research in role. I A. Jackson & J. Kidd (Red.), *Performing*

*heritage. Research, practice and innovation in museum theatre and live interpretation.* Manchester University Press.

Thorhauge, S. (2021). Museet som læringsmiljø - museologi i et pædagogisk og didaktisk perspektiv. I L. S. Jakobsen, A. H. Larsen, & V. Nørskov (Red.), *Museologi mellem fagene*. Aarhus Universitetsforlag.

Tollevik, E. (1997). "Saaheimkonflikten" i 1912. I *Arbeiderhistorie 1997* (s. 177-189). Arbeiderbevegelsens arkiv og bibliotek. Hentet fra:  
[https://www.arbark.no/eldok/Arbeiderhistorie1997\\_13.pdf](https://www.arbark.no/eldok/Arbeiderhistorie1997_13.pdf)

Tranøy, J. (2016). *Slusk og syndikalister. Syndikalistisk opposisjon på Rjukan i anleggstida*. Maana forlag ANS.

Turner, C., & Behrndt, S. (2016). *Dramaturgy and Performance* (Revidert utg.). Palgrave.

Ulvund, M. (2017). Ekkoteater - praksisledet forskning innenfor et performativt paradigme. I B. Rasmussen & R. G. Gjærum (Red.), *Forestilling, framføring, forskning. Metodologi i anvendt teaterforskning* (4 utg.). Fagbokforlaget.

Vagn Lid, T. (2018). *Refleksiv dramaturgi. Etyder for et (scene)kunstfelt i endring*. Cappelen Damm Akademisk.

Weil, S. (2007). The Museum and the Public. I S. Watson (Red.), *Museums and their Communities*. Routledge.

Wisniewski, T. (2016). Intermingling literary and theatrical conventions. I M. Romanska (Red.), *The Routledge Companion to Dramaturgy*. Routledge.

**Liste over vedlegg:**

Budsjett

Plan produksjonstid

Utdrag fra logg

«Maana» tidsskrift brukt i forestilling

Manus

Samarbeidsavtale m Marispelet AS

