

Eva Marie Haugen Mikkelsen

## Nærhet til historien

Arkivsøk som metode i produksjonsarbeid

Masteroppgave i Drama og teater

Veileder: Tore Vagn Lid

Mai 2023





Eva Marie Haugen Mikkelsen

## **Nærhet til historien**

Arkivsøk som metode i produksjonsarbeid

Masteroppgave i Drama og teater  
Veileder: Tore Vagn Lid  
Mai 2023

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



Kunnskap for en bedre verden





**Masteroppgave**

**Vår 2023**

## **Nærhet til historien**

**Arkivsøk som metode i produksjonsarbeid**



**Eva Marie Mikkelsen**

**Veileder:**

**Tore Vagn Lid**

**Antall ord: 24 210**

## **Sammendrag**

Denne masteravhandlingen bygger videre på arbeidet med monologforestillingen «Den som står igjen» som spilte på Trøndelag Teater sin Gamle Scene 5. og 6. januar 2023. Forestillingen handler om Trøndelag Teater under andre verdenskrig og motstandskampen som daværende teatersjef Henry Gleditsch drev på teateret. «Den som står igjen» forteller historien fra Synnøve Gleditsch, Henry sin kone, sitt perspektiv, og fokuserer dermed på hennes opplevelse. Denne avhandlingen er en undersøkelse av arkiv søk som metode i produksjonsarbeid og skuespillerarbeid, og fokuserer på hvordan man som skuespiller kan benytte seg av arkiv for å utvikle en rolle og et forestillingsunivers som bygger på historiske hendelser eller personer. Underveis i arbeidet med forestillingen gjorde jeg meg noen bemerkninger som jeg ønsket å undersøke nærmere, og som jeg ønsket å diskutere i lys av teori. Bemerkningene handlet blant annet om min oppdagelse av hvordan arbeid med arkiv påvirket min prosess i skuespillerarbeidet, og som historieforteller. Dette var en ny erfaring som ga mye til det kunstneriske arbeidet. Denne avhandlingen bunnar på bakgrunn av dette i egen erfaring som skuespiller og dramatiker i den nevnte forestillingen. I denne avhandlingen ser jeg på mine erfaringer fra arbeidet med forestillingen «Den som står igjen», dokumentert gjennom empirisk materiale som logg, korrespondanse med veileder og egne refleksjoner, opp mot relevant teori. På den måten kan jeg forsøke å finne sammenhengen mellom min praksis, og teori. Jeg vil gjøre rede for mine funn, og dermed komme med noen konkrete punkter på hvordan arkivmateriale kan virke inn på, og fungere som en metode innenfor skuespillerarbeid og i arbeid med iscenesettelse av historiske hendelser og materiale.

## **Abstract**

This master's thesis builds upon the work of the monologue performance "Den som står igjen", which was staged at Trøndelag Teater's Gamle Scene on January 5th and 6th, 2023. The performance is about Trøndelag Teater during World War II and the resistance movement led by the then-theater director Henry Gleditsch. "Den som står igjen" tells the story from the perspective of Synnøve Gleditsch, Henry's wife, and thus focuses on her experience. This thesis is an exploration of archival research as a method in production work and acting, focusing on how actors can utilize archives to develop a character and a performance universe based on historical events or individuals. Throughout the work on the performance, I made some observations that I wanted to investigate further and discuss in light of theory. These observations included my discovery of how working with archives influenced my process as an actor and storyteller. This was a new experience that greatly contributed to the artistic work. This thesis is grounded in my own experience as an actor and playwright in the aforementioned performance. In this thesis, I examine my experiences from working on the performance "Den som står igjen" documented through empirical material such as logs, correspondence with my supervisor, and personal reflections, in relation to relevant theory. In this way, I aim to explore the connection between my practice, and theory. I will present my findings and thus provide some concrete points on how archival material can impact and function as a method in acting and in staging historical events and material.

## **Forord**

For to år siden begynte jeg mitt masterløp på NTNU og jeg kunne aldri sett for meg hvor mye jeg har lært og erfart gjennom disse årene. Jeg er svært takknemlig for alle som har gjort dette prosjektet mulig å gjennomføre.

Tusen takk til Trøndelag Teater som turte å gi meg muligheten til å utføre prosjektet på Gamle Scene. Det har vært utrolig inspirerende og svært lærerikt. Takk til alle personene som har hjulpet meg og lyttet til meg gjennom denne prosessen, en spesiell takk Emily Luthentun og Tommy Geving. Å få jobbe med dere og få et innblikk i deres kunnskap har vært mer enn jeg kunne drømt om.

Tusen takk til min veileder Tore Vagn Lid. Du har kommet med gode innspill gjennom hele prosessen, og jeg er takknemlig for at du har delt din kunnskap med meg. Takk til Ingvild Rømo Grande og Eirik Torsethaugen for god hjelp, og til dere alle tre for uvurderlig sparring i arbeidet på teateret. Takk også til resten av foreleserne og til mine medstudenter for mange gode innspill. Til mine venner på lesesalen- takk for lange dager på lesesalen, gode pauser i sola, mye kaffe, og motiverende ord på tunge dager. Det var motivasjon nok i seg selv.

Mamma og pappa- takk for all støtten dere har vist meg gjennom hele dette prosjektet. Takk for alle lange samtaler, gode klemmer og for at dere alltid har tro på meg. Dere er der alltid når jeg trenger dere, og det setter jeg enormt stor pris på. Dere er verdens fineste foreldre. Veldig, veldig glad i dere.

Jeg må også takke resten av familien for støtte, og fine pauser i arbeidet. En spesiell takk til mormor som kom på alle forestillingene på teateret, for at du alltid har vært der, og for at du introduserte meg til Trøndelag Teater lenge før jeg visste at dette var veien jeg skulle gå. Jeg setter skikkelig stor pris på dere alle sammen.

Takk til Mia og Ane, deres hjelp har vært helt utrolig nyttig, og dere aner ikke hvor glad og takknemlig jeg er for at dere har brukt tiden deres på å hjelpe meg. Prosjektet hadde aldri blitt det samme uten dere- tusen, tusen takk. Dere er helt suverene, og jeg beundrer dere begge to mer enn dere vet.

# Innholdsfortegnelse

|   |           |
|---|-----------|
| <b>1. INNLEDNING</b> .....  | <b>7</b>  |
| 1.1 OM FORESTILLINGEN «DEN SOM STÅR IGJEN».....   | 7         |
| 1.2 VIKTIGE VEISKILLER I DET BEGYNNENDE ARBEIDET.....   | 8         |
| 1.3 SAMARBEID LANGS FLERE AKSER.....  | 11        |
| <b>2. FREMGANGSMÅTE (METODE OG TEORETISKE PERSPEKTIVER)</b> .....                                     | <b>15</b> |
| <b>2.1 FASE 1: STEDSSPESIFIKT TEATER</b> .....  | <b>16</b> |
| 2.1.1 TEORI.....  | 16        |
| 2.1.2 ANALYSE: STEDSSPESIFIKT TEATER.....   | 19        |
| 2.1.2.1 Nærhet til historien i møte med rom.....  | 19        |
| 2.1.2.2 Rom som arkivmateriale.....   | 23        |
| 2.1.2.3 Det stedsspesifikke gjennom videomaterialet.....  | 24        |
| 2.1.3 FUNN: STEDSSPESIFIKT TEATER.....  | 27        |
| <b>2.2 FASE 2: ARBEID MED ARKIV</b> .....   | <b>29</b> |
| 2.2.1 TEORI.....  | 29        |
| 2.2.2 ANALYSE: ARBEID MED ARKIV.....  | 31        |
| 2.2.2.1 Nærhet til historien gjennom arkiv.....   | 31        |
| 2.2.2.2 Bearbeiding av arkivet- Fra arkivdokumenter til audiovisuelle elementer i forestillingen..... | 33        |
| 2.2.3 FUNN: ARBEID MED ARKIV.....   | 34        |
| <b>2.3 FASE 3: TEKSTARBEID</b> .....  | <b>35</b> |
| 2.3.1 TEORI.....  | 35        |
| 2.3.2 ANALYSE: TEKSTARBEID.....   | 36        |
| 2.3.2.1 Arbeid med manus- Fra arkivmaterialet til monolog.....  | 36        |
| 2.3.2.2 Synnøves perspektiv.....  | 42        |
| 2.3.2.3 Brevet.....   | 43        |
| 2.3.3 FUNN: TEKSTARBEID.....  | 45        |
| <b>2.4 FASE 4: SKUESPILLERARBEID</b> .....  | <b>46</b> |
| 2.4.1 TEORI.....  | 46        |
| 2.4.1.1 Stanislavskij om skuespillerens arbeid med rolle.....   | 47        |
| 2.4.1.2 Hva er en god skuespiller i dag?.....   | 50        |
| 2.4.2 ANALYSE: SKUESPILLERARBEID.....   | 53        |
| 2.4.2.1 Fakta og fiksjon- Nærhet til rollen.....  | 53        |
| 2.4.2.2 Skuespillerarbeid- Fra arkiv til karakter.....  | 55        |
| 2.4.3 FUNN: SKUESPILLERARBEID.....  | 58        |
| <b>3. AVSLUTNING</b> .....  | <b>61</b> |
| <b>LITTERATURLISTE</b> .....  | <b>63</b> |
| <b>VEDLEGG</b> .....  | <b>65</b> |
| VEDLEGG 1- PLAKAT.....  | 65        |
| VEDLEGG 2- KONTRAKT MELLOM TRØNDELAG TEATER OG IKM.....   | 66        |
| VEDLEGG 3- REFLEKSJONSNOTAT.....  | 67        |
| VEDLEGG 4- SYNNOVE GLEDITSCH KOSTYME, VILDANDEN 1942.....   | 68        |
| VEDLEGG 5- HENRY GLEDITSCH, RØNTGENBILDER.....  | 69        |
| VEDLEGG 6- MANUS «DEN SOM STÅR IGJEN».....  | 70        |



## 1. Innledning

Jeg har ved flere anledninger skrevet om Trøndelag Teater under andre verdenskrig, og jeg visste tidlig at jeg også i min master ønsket å jobbe videre med denne tematikken. Trøndelag Teater under andre verdenskrig var fokus i min bacheloroppgave, og jeg har hatt interesse for denne historien siden tidlig på videregående. Likevel har jeg alltid jobbet rent teoretisk med tematikken, og jeg så mitt masterarbeid som en mulighet til å kunne jobbe praktisk med tematikken. På bakgrunn av det visste jeg tidlig at jeg ønsket å undersøke historien om Trøndelag Teater og daværende teatersjef Henry Gleditsch videre gjennom masteroppgaven, men denne gangen gjennom praktisk arbeid. Jeg ønsket å ta historien til scenen, og se det hele med nye øyne. Å jobbe med historien på gulvet, samt å bearbeide historien ville kunne gi meg et perspektiv som jeg ikke hadde sett eller forstått tidligere. Samtidig ville det kanskje få meg til å se nærmere på litteratur som er skrevet om denne historien, og gi meg innsikt og perspektiver som utfordrer måten jeg er blitt kjent med historien på tidligere. Det er flere grunner til at denne historien har festet seg hos meg, men de mest sentrale grunnene er at denne historien ga et eksempel på noe jeg har forsøkt å forklare til mange over flere år: Nemlig at teater kan bety noe, ha en funksjon og gi konsekvenser som strekker seg lengre enn teaterets fire vegger. I møte med mennesker som ikke er nevneverdig interessert i teater, det være seg lærere, andre voksne, studenter eller andre, har jeg ofte fått spørsmål om hvorfor jeg ikke skal gjøre noe *mer*, noe *viktigere* med livet mitt enn teater. Frustrasjonen rundt dette spørsmålet bygget seg opp i meg gjennom flere år. Etter hvert begynte jeg å svare med historien om Henry Gleditsch, teatersjef på Trøndelag Teater gjennom de første krigsårene, som ble henrettet i Falstadskogen i 1942 for sin måte å drive teateret på. Det ble tydelig for meg at i møte med denne historien hadde ikke folk lengre noen gode argumenter imot teateret, nettopp fordi det illustrerer den makten eller relevansen teateret kan ha. Historien er et konkret eksempel på at teateret ble nøye fulgt med på og sensurert under okkupasjonen. Hvis teateret ikke hadde hatt påvirkningskraft, så ville det vært unyttig bruk av ressurser å følge så nøye med på hva som ble gjort og sagt der. Det viser at teateret både kan være svært politisk, samfunnsrelevant, og at det gir en arena for å kunne ta opp og drive fram samfunnsdebatt.

### 1.1 Om forestillingen «Den som står igjen»

Forestillingen «Den som står igjen» ble spilt på Trøndelag teater sin Gamle Scene 4. og 5. januar. «Den som står igjen» er en monolog, som formidler historien om Synnøve og Henry Gleditsch. Forestillingen formidler hvordan det kan ha vært for Synnøve å stå igjen når en av

de som sto henne nærmest er blitt henrettet for sitt motstandsarbeid. Denne forestillingen utfordrer det heltebildet som ellers er fortalt om Henry Gleditsch. Alt i forestillingen er utviklet gjennom arkiv.

Målet med forestillingen var å undersøke historien fra Synnøve sitt perspektiv, da dette ikke er spesielt skrevet om eller undersøkt tidligere. Jeg ønsket å utfordre historien og hvordan den blir formidlet, og vise at det finnes flere perspektiv til en historie. Mitt hovedfokus i arbeidet med forestillingen var å undersøke elementer til en historie jeg har beundret lenge, og se mer på de menneskelige perspektivene til historien. For å hjelpe meg som skuespiller i formidlingen, og for å gjøre det mer bevegelig og levende, valgte jeg å benytte meg av videomateriale, projisering og lydopptak. Dette ga meg noe å spille med, og ga meg også mulighet til å ta med publikum ut av teatersalen, uten å gjøre det fysisk. Samtidig ble det viktig for å kunne holde fast ved de plassene jeg hadde fokusert på helt fra begynnelsen av arbeidet. Jeg jobbet mye med rom, dette ble viktig fordi jeg gjorde forestillingen på Gamle Scene, nemlig det stedet der historien utspilte seg, både Henry og Synnøve jobbet der, og det var der Henry ble arrestert. Tilstedeværelsen av rommet og stedet ble derfor en viktig del av arbeidet. Her er et innblikk i forestillingen: [https://youtu.be/5kH6h\\_w4sNA](https://youtu.be/5kH6h_w4sNA)

## 1.2 Viktige veiskiller i det begynnende arbeidet

Som nevnt har jeg flere ganger jobbet skriftlig med denne historien, som jeg har hatt stor fasinasjon for. Dette var første gang jeg så en gylden mulighet for å kunne jobbe praktisk og lage en forestilling basert på historien, og oppfylle et ønske om å gi en historisk hendelse liv på scenen. Historien om Henry Gleditsch hadde blitt spilt på Falstad, men ikke som en egen teaterforestilling i Trondheim. Jeg var inne på flere måter å gjøre dette på. En tanke var å ha vandreteater gjennom de stedene som er relevant for historien. Noen av de relevante plassene jeg da undersøkte var Elvegata 18, der Henry og Synnøve Gleditsch bodde, Trøndelag Teater, og Misjonshotellet (Quality Hotel Augustin). Fokus var da egentlig på alle veiene imellom disse stedene, da alle disse hadde en sentral plass i historien slik jeg så den. En annen tanke var å ha forestillingen på Misjonshotellet. Hotellet var et av NS sine hovedkontor under krigen, og det var hit Henry Gleditsch ble tatt med da han ble arrestert på teateret i 1942. Her var også plassen viktig, og det ville gi forestillingen en ekstra faktor at det utspilte seg på det siste stedet Henry var, før han ble tatt med til Falstadskogen. Samtidig var jeg usikker på om det var denne delen av historien jeg ønsket å formidle. Jeg hadde tidlig et ønske om å ta historien tilbake til den



plassen hvor alt utspilte seg, på teateret, og da på Gamle Scene, som også var fungerende scene på den tiden. Det var her de jobbet, og hvor kjernen av historien skjedde. Det var her Henry og Synnøve Gleditsch gikk rundt i gangene og det var her alt det hemmelige fant sted. Nærhet til historien ble viktig for meg, og det var her jeg følte meg nærmest. Dette ble derfor det spillestedet der jeg hadde mest lyst til å ha forestillingen i. Det var fra start vanskelig for meg å se for meg at jeg ville få muligheten til å gjøre det på teateret, og jeg var usikker på om det i det hele tatt ville være mulig.

Hele prosjektet bygget fra start på en nysgjerrighet på prosessen fra et historisk materiale til en levende forestilling, og hvordan man med dette kan oppnå nærhet til historien i dag. På bakgrunn av at jeg ønsket å jobbe med historisk materialet anså jeg arkivsøk som en mulig metode å benytte i arbeidet, og valget falt, av flere grunner, på dette tidlig i prosessen. Tidligere hadde jeg jobbet mye med sekundære kilder, og lest alle de bøkene jeg hadde funnet om historien. Jeg kunne også gått i gang med intervju, men jeg visste at det ville være vanskelig å få tak i personer som kjente Henry og Synnøve i den aktuelle perioden. Dette betydde at det ville bli mye gjenfortelling av historier eventuelle informanter har hørt, eller at det kunne bli vanskelig å finne informanter. Arkivet virket for meg som den informasjonen og kilden som lå nærmest historien og krigstiden, og jeg opplevde det som den metoden som ville føre meg nærmest Henry og Synnøve Gleditsch. I tillegg visste jeg at denne metoden ville gå godt med stedsspesifikt teater, og at det ville være naturlig å se stedene i samspill med arkivmaterialet. På et vis følte jeg også arbeid med de historiske plassene og det stedsspesifikk som en del av arkivarbeidet. På bakgrunn av dette bestemte jeg meg for å kun jobbe med arkiv, og utvikle forestillingen deretter. Dette ble et viktig premiss og en avgrensning av arbeidet.

Jeg begynte dermed arkivsøket, og skrev ut noen manuskripter basert på det jeg fant. Etersom jeg i starten ikke visste hvor spillestedet ville bli, jobbet jeg i begynnelsen med ideer som ville fungere på alle de mulige plassene. Det var helt sentralt å begynne tekstarbeidet uten en tanke om hvor det skulle spilles, og samtidig var det viktig at dette ikke stoppet fremgangen i arbeidet. Hvis arbeidet i denne fasen bevegde seg mot en forestilling som krevde en avansert og stor rigg visste jeg at det etter hvert ville være nødvendig å utelukke noen av de tenkte spilleplassene. Jeg ønsket ikke at arbeidet skulle lukke mulighet for en eller flere av spilleplassene, og var dermed klar over at jeg måtte jobbe med en tilpasningsdyktig dramaturgisk form. Det var i denne prosessen jeg begynte å bevege meg inn på monolog som mulig dramaturgiske form. En monolog ville være mulig som utgangspunkt på alle de mulige spillestedene, og det ville være

mulig å endre teksten fortløpende med kun en aktør og få personer å forholde seg til. I tillegg ville det være mulig å tilpasse teksten til spillestedet, og det ville holde fremgangen i arbeidet i gang. Et annet aspekt var at det ville gi meg bredt spillerom, og gjøre det mulig å tilpasse både scenografi og andre institusjonelle rammer om det skulle være nødvendig. For å oppsummere så ville monologformen gjøre plassering av forestillingen fleksibel. Jeg bestemte meg da for at den dramaturgiske formen skulle være monolog, og at det på en eller annen måte uansett ville bli en form for stedsspesifikt teater.

Underveis i arkivarbeidet innså jeg at tilnærmingen min til tematikken og historien hadde endret seg. Denne oppdagelsen styrket også valget om å jobbe med en monolog som utgangspunkt. På Gunnerusbiblioteket, kun ett minutt fra Synnøve og Henry Gleditsch sitt hjem i Elvegata, befant jeg meg plutselig midt i historien og bladde i originaldokumenter og brev fra det persongalleriet jeg frem til da kun hadde lest om i sekundære kilder og oppslagsverk. Dette ga inspirasjon til det praktiske arbeidet på en helt ny måte, og på bakgrunn av denne opplevelsen endret også vinklingen på den skriftlige delen seg. Gjennom arbeidet ble det tydelig for meg at Synnøve nesten var fraværende i arkivet. Etter å ha gått gjennom enormt mye materialet klarte jeg så vidt å danne meg et bilde av hvem hun var. I dialog med veileder fant vi også fort ut at tekstene jeg skrev bygget veldig opp det heltebilde som jeg tidligere hadde lest om i sekundære litteratur, dette fordi alt i arkivet hadde et perspektiv som gjenspeilet dette. Med store ord og sitater fra arkivet ble tekstene til monologen virkende klisjefylt og noe annet enn det jeg egentlig ønsket å fortelle. Etter å ha oppdaget hvor vanskelig det var å finne Synnøve sin stemme i det hele var det heller ikke lengre heltebilde av Henry jeg ville fokusere på. Jeg ønsket å finne Synnøve sin stemme. Henry Gleditsch har vi hørt om, mange har hørt navnet hans, om ikke også hørt hva han gjorde og sto for. Men hvem var Synnøve Gleditsch? Hvordan var det egentlig å leve så tett med Henry? Hvordan var det å stå igjen når han ble henrettet? Hva var historien bak, og hva er det vi ikke har fått hørt om tidligere? Her skjedde det altså et stort dramaturgisk skifte i fortellerstemmen og formingsmetoden. I dialog med min veileder kom jeg med dette frem til at jeg skulle snakke fra Henry Gleditsch sin kone Synnøve Gleditsch sitt perspektiv. Perspektivet ville legge historien nærmere meg som skuespiller, gi et mer naturlig fortellerperspektiv og gi en vinkling på historien som ikke har fått så mye oppmerksomhet. Forestillingen ville bli mer personlig, og dramaturgisk ville det dreie historien mot et relasjonsperspektiv, heller enn et biografisk fortellerperspektiv. Jeg begynte å kjenne meg igjen i Synnøve, og oppdaget gjennom dette likheter mellom Synnøve og meg, både biologisk og geografisk. Samtidig ga dette meg en relasjon til historien jeg aldri hadde kjent på tidligere. Monologen ble enklere å skrive,

historien følte mer troverdig og endel av klisjeene forsvant fra tekstene jeg skrev. Jeg begynte å jobbe med arkivet som skuespiller, og forestillingen begynte å få konturene til det den skulle bli. Det nye perspektivet gjorde også at jeg begynte å jobbe meg bort fra en form for titteskapsteater som hadde vært formen frem til dette punktet, og fokuset ble flyttet til dialog, tilstedeværelse og kommunikasjon med rommet. Vinklingen ved å se dette gjennom Synnøve ville også utfordre et noe «maskulint heltebilde» som ofte er bygget opp rundt Henry Gleditsch, samt min personlige relasjon til historien. Her kom det plutselig inn et nytt perspektiv til arbeidet som handlet om feminisme, og jeg ble opptatt av hvorfor det var så vanskelig å finne Synnøve sin side av saken, og at denne delen av historien virket å ha forsvunnet helt både fra arkivet og fra sekundær litteratur.

På bakgrunn av disse erfaringene endret den originale problemstillingen seg. Den originale problemstillingen var i utgangspunktet «Trøndelag teater under andre verdenskrig- en undersøkelse av teateret og teatersjefens sin rolle i unntakstilstand og som politisk stemme i samfunnet». Selv om dette naturligvis var en del av det praktiske arbeidet, og noe som ble en del av forestillingen, var ikke dette lenger hovedpoenget. Jeg oppdaget hvordan arkivforskning som metode hadde innvirkning på hele mitt produksjonsarbeid. Dette omfatter mitt arbeid som skuespiller, men påvirker også store deler av resten av produksjonsarbeidet og utforming av forestillingen. Denne avhandlingen vil dermed omhandle arkivforskning som metode i produksjonsarbeid, i møte med skuespillerarbeid og andre deler av produksjonsarbeidet. Arkivforskningen og materialet fra arkivet ble viktig blant annet for utvikling av manus, skuespillervalg, scenografi, videomaterialet og kostyme. Det var også relevant fra et markedsføringsperspektiv (Vedlegg 1), og arkivmaterialet ble benyttet også for dette. Arkivet lå på mange måter en føring for alle kunstneriske valg i arbeidet. Problemstillingen har på bakgrunn av refleksjonene tilknyttet det praktiske arbeidet blitt: «Hvordan kan arbeid med arkivforskning være med på å forme en forestilling, med utgangspunkt i skuespillerarbeidet og andre deler av produksjonsarbeidet».

### 1.3 Samarbeid langs flere akser

Som nevnt i innledningen så hadde jeg et ønske om å spille forestillingen på Trøndelag Teaters Gamle Scene, da det var her Synnøve og Henry jobbet. Jeg visste at det ville gi et viktig og et ekstra element til forestillingen om jeg kunne gjøre det i rommet hvor historien faktisk fant sted. På bakgrunn av det tok jeg tidlig kontakt med teateret for å finne ut om det kunne finnes

en mulighet for dette. Første epost til teateret sendte jeg allerede tidlig høsten 2021. Jeg sendte da et åpent spørsmål om hvilke muligheter som var realistisk, og spurte om det var mulig med en form for samarbeid. Etter mye frem og tilbake, og lang tid uten et tydelig svar, men mye positiv tilbakemelding fikk jeg høsten 2022 til slutt et svar om at det ville være mulig. Det var fortsatt mye som måtte planlegges og som måtte komme på plass, men spillested var endelig satt. Etter dette hadde jeg noen møter med teateret om hvilke ressurser de kunne stille med, samt hvordan vi skulle løse det økonomisk. I forbindelse med budsjett og økonomi søkte jeg på Fritt Ords masterstipend, og fikk tildelt dette. Det ble etter hvert klart at teateret kunne stille med lystekniker som kunne designe og avvikle lyset under forestilling. I tillegg stilte Trøndelag Teater med lerret, kulisser, rekvisitter, kostymer, samt bistand i forbindelse med hår og sminke. I tillegg fikk jeg mye tid på Gamle Scene til prøver, både alene og med teknikker og inspisient. Dette var veldig viktig for å kunne tilpasse teksten til rommet, ettersom jeg i lang tid hadde jobbet med monologen slik at den skulle passe inn uansett hvor jeg skulle spille. Samarbeidet var svært viktig for utvikling av teksten og skuespillerarbeidet. I den praktiske delen hadde jeg dermed et sentralt samarbeid med Trøndelag Teater. Jeg ble godt møtt i mine behov, og samarbeidet etter den tid har vært svært konstruktivt, lærerikt og svært inspirerende for arbeidet. Jeg ble tatt godt imot av alle jeg møtte der, og følte meg derfor fort komfortabel på teateret. En kontrakt ble etter hvert underskrevet mellom teateret og Institutt for Kunst og Medievitenskap (Vedlegg 2).

Utover det nære samarbeidet med Trøndelag Teater har jeg hatt noen andre viktige interne og eksterne samarbeidspartnere. Fra NTNU har dialogen og samarbeidet med min veileder Tore Vagn Lid, samt andre forelesere, spesielt Ingvild Romø Grande og Eirik Torsethaugen vært viktig. De har vært viktige av praktiske grunner som deres kunnskap og innspill til arbeidet, men har vært like viktige som en trygghet i mitt første møte med et profesjonelt institusjonsteater. Dialog og tilbakemeldinger fra medstudenter har også vært en sentral del av prosessen, da både igjennom visningsseminar med hele klassen, men også i samtaler i pauser og som nøytrale øyne.

I arbeidet med forestillingen har jeg også hatt med to eksterne personer. Ane Norum Kvistad, som har hjulpet meg filming og redigering av det som blir projisert underveis i forestillingen. Dette var en svært viktig del for å kunne forme forestillingen slik jeg ønsket, og kunnskapen Ane tok med inn i arbeidet var helt nødvendig for at forestillingen ble slik den ble. I tillegg har Mia Aspholm vært en sentral ressurs gjennom hele prosessen. Hun har fungert som

en produksjonsassistent, og en tett samarbeidspartner gjennom utviklingen av forestillingen. Mia har vært alt fra sparringspartner i dramaturgiske valg og revidering av tekst, samt påkleder, sminkør og sufflør som var til stede på alle forestillingene. Hun har vært behjelpelig på øving, både på teateret og utenom, samt hjulpet med oppgaver tilknyttet markedsføring. Da ved å ta bilder og videoer til sosiale medier, sende ut informasjon om forestillingen til aviser og til andre som kunne være interessert i å se forestillingen. Mia har også hatt god dialog med inspisient og veileder når tiden har vært knapp og vi har vært nødt til å gjøre flere ting samtidig. Hun har altså også fungert som et kommunikasjonsledd som har gitt tilbakemeldinger videre til meg i tilfeller der arbeid har overlappet.



## 2. Fremgangsmåte (Metode og teoretiske perspektiver)

I det praktiske arbeidet med forestillingen «Den som står igjen», var arbeidet og fremgangsmåten på mange måter delt opp i 4 faser i arbeidet. Etter som denne avhandlingen faller inn i kategorien *Praksisbasert forskning* ved å basere seg på det praktiske arbeidet (Nelson, 2013, s. 9), var det naturlig å la det praktiske arbeidet legge føringen for strukturen også på denne skriftlige delen. Dette bryter med den tradisjonelle måten å skrive masteroppgaver på, men etter egen vurdering og i dialog med min veileder ble dette den meste logiske og oversiktlige måten å strukturere oppgaven på. Avhandlingen består likevel av alle de delene en tradisjonell masteroppgave består av, men rekkefølgen er endret for logisk å følge prosessen. Fasene hadde i mitt arbeid hvert sitt prioritetsområde som på mange måter samme funksjon som fasene beskrevet av Haagensen. Oppgavens struktur er med dette inspirert av de fire fasene i egenskapt teater.

Den første fasen kalles *startpunkt og ideutvikling*. Denne fasen går ut på at man gjennomgår sine erfaringer og kreative ideer som man kan benytte i neste fase. For min del begynte arbeidet med *Fase 1: Stedsspesifikt teater*, dette fordi det første sentrale valget jeg tok i mitt arbeid var spillested. I begynnelsen var dermed mye av arbeidet tilknyttet stedsspesifikt teater og refleksjoner rundt dette. Jeg vil i dette kapittelet legge frem relevant teori omhandlende dette, før jeg går over til å undersøke min empiri og dermed analysere hvordan stedsspesifikt teater har vært sentralt i min prosess.

Den andre fasen, *materialutvikling*, går ut på å utvikle ideene fra den første fasen, og begynne med utprøving og eksperimentering. I mitt arbeid har jeg valgt å kalle denne fasen i arbeidet *Fase 2: Arbeid med arkiv*. For å kunne tilegne meg kunnskap om tematikken som kunne benyttes for å skrive monologen valgte jeg å benytte meg kun av arkivmaterialet. Dette var dermed neste fase i prosessen, og hovedfokus var i denne fasen arkivsøk, samt begynnende bearbeiding av arkivmaterialet til tekstutdrag som kunne bli en del av monologen. Jeg vil også her først presentere relevant teori, før jeg ser dette opp mot mine erfaringer med arkivsøk som metode i produksjonsarbeid.

Den tredje fasen *utforming og strukturering av materialet* går ut på å strukturere, forminske og forstørre de elementene man har fra de tidligere fasene (Haagensen, 2018, s. 185). Den tredje fasen i min prosess har jeg valgt å kalle *Fase 3: Tekstarbeid*. Denne delen er en forlengelse av

kapittelet om arkivarbeid, men går dypere inn i hvordan jeg bearbeidet materialet for å kunne passe inn i en forestilling, samt ulike valg, perspektiver og utfordringer jeg møtte her. Her vil også sentral teori bli gjort rede for.

I den siste fasen «*innøving, forestilling og refleksjon*» finner man sammenhengen i alle elementene, og ender opp i den ferdige forestillingen (Haagensen, 2018, s. 185). I den siste fasen *Fase 4: Skuespillerarbeid*, vil jeg først gjøre rede for noe teori tilknyttet skuespillerarbeid. Jeg vil deretter undersøke min prosess tilknyttet skuespillerarbeidet. På mange måter var dette fasen som knyttet sammen alle fasene i prosessen, og som endte i det ferdige produktet på Trøndelag Teater. Jeg vil til slutt i hvert delkapittel tilknyttet fasene oppsummere mine funn. Helt til slutt har jeg en kort avslutning som oppsummerer det mest sentrale.

## 2.1 Fase 1: Stedsspesifikt teater

### 2.1.1 Teori

En viktig del av det praktiske arbeidet tilknyttet dette prosjektet var valg av spillested og møte med rommet. I mitt arbeid ble dette en del av arkivarbeidet, og i tillegg hadde det stor påvirkning på skuespillerarbeidet. På bakgrunn av dette vil jeg kort gjøre rede for stedsspesifikt teater. Jeg vil her legge frem noen aspekter til dette feltet, og gi en introduksjon til stedsspesifikt teater. Deretter vil jeg gå over til å analysere hvordan det stedsspesifikke har vært en sentral del av min prosess, samt hvordan det har blitt benyttet i dette prosjektet.

Stedsspesifikt teater (*site-specific theatre*) er forestillinger eller teaterarbeid som lages med utgangspunkt i spillestedet som en sentral del av handlingen. Forestillingen tilpasses stedet, gjerne i form av både scenografi, tekst og resten av forestillingens elementer. Arkitektur og historien til stedet blir gjerne inkorporert i forestillingen, og vil dermed i teorien være vanskelig å spille uavhengig av plassen (Pearson, 2010, s. 4). Stedsspesifikt teater kan benytte stedet for å undersøke kulturell identitet og sosiale relasjoner, da ved å knytte historien opp mot stedet. Flere som driver med stedsspesifikt teater benytter det til dette formålet (Pearson, 2010, s. 5). Stedsspesifikt teater kan ha som mål å spille på kjente plasser for å minne samfunnet på hva stedets historie er, og for å vekke liv i minnet til stedet (Pearson, 2010, s. 6). Stedsspesifikt teater var i en lengre periode sett som teater som ble flyttet til steder utenfor teateret, men dette har endret seg noe med tiden. Dette fordi man etter hvert gjorde seg bevisst på at en forestilling



alltid på et vis vil henge sammen med stedet og alle som er til stede i rommet. På den måten kan stedet være selve teaterrommet, med alle elementene som i rommet kommuniserer med hverandre. Dette kan i den forståelsen sees i sammenheng med refleksiv dramaturgi, et begrep som knytter sammen kunstform og organisasjonsform (Lid, 2020, s. 86). I korte trekk handler den refleksive dramaturgien om det faktum at forestillingens dramaturgi alltid er tilknyttet strukturens dramaturgi. Det vil si alle de organisatoriske rammene som er tilstedeværende rundt en teaterproduksjon, og de forutsetningene som ligger til grunn før man går i gang med de kunstneriske, dramaturgiske valgene (Lid, 2020, s. 86-87). Dette ligger ganske tett til Sauters sin teori om «Eventness», oversatt til norsk, «teaterbegivenheten». Dette er en omfattende teori som jeg ikke vil gå i dybden av i denne oppgaven, da det ville ha sprengt grensen for denne tekstens omfang. Det er likevel relevant å kort gjøre rede for Sauter sin forståelse av nevnte begrep. Sauter forklarer begrepet som interaksjonen mellom aktør og utøver på et bestemt tidspunkt, et bestemt sted og under bestemte omstendigheter (Sauter, 2008, s. 12). Knutepunktet mellom Sauters teori og Lid sin teori er at de begge poengterer at teaterbegivenheten ikke kun omfatter selve forestillingen, men at alt det som skjer før og etter også er relevant for teaterbegivenheten i sin helhet (Sauter, 2008, s. 15). Dette betyr med andre ord at også omstendighetene rundt en forestilling er relevant, blant annet for hvordan publikum opplever forestillingen (Sauter, 2008, s. 15). Stedsspesifikt handler dermed ikke kun om stedet i seg selv, men det handler like mye om hvem som erfarer eller opplever forestillingen, atmosfæren i rommet, samt tekstens plass i rommet. Dette betyr at rommet spiller en like stor rolle som det skuespilleren gjør, og bevisst eller ubevisst vil stedet man spiller på ha en innvirkning på publikum som ser forestillingen. Her snakker man altså om stedet som noe mer enn spilleplassen, man snakker mer om relasjonen mellom alle objektene i rommet og hvordan de spiller sammen. Stedsspesifikt teater kan dermed handle like mye om denne interaksjonen, som stedet i seg selv. Hvordan en skuespiller forholder seg til rommet, og til menneskene som er til stedet vil uansett være helt sentralt i hvilken som helst forestilling (Pearson, 2010, s. 7). I denne måten å forstå stedsspesifikt teater på kan man trekke en linje til Erika Fischer-Lichte sin teori «*The Feedback Loop*». Teorien til Fischer-Lichte gjør rede for denne interaksjonen mellom elementene i rommet, da spesielt mellom aktør og tilskuer (Fischer-Lichte, 2016, s. 375). Dette betyr at alt det aktøren gjør vil påvirke tilskueren, samt de andre tilskuerne, og det tilskuerne gjør vil påvirke aktøren, samt de andre tilskuerne (Fischer-Lichte, 2016, s. 375). Videre vil dette bety at man som aktør aldri kan vite hvordan forestillingen vil bli, eller hvordan den oppleves for tilskuerne, da man aldri før selve forestillingen vet hvem som vil være til stede i rommet. Rommet, og spillestedet, endres på den måten for hver forestilling (Fischer-Lichte, 2016, s.

375). Forestillingsrommet blir i dette perspektivet utvidet til interaksjonen mellom de ulike menneskene i rommet, samt alle de andre elementene i forestillingen. Disse elementene danner spillerommet, og dermed den helhetlige forestillingen (Fischer-Lichte, 2016, s. 375).

Det finnes med andre ord flere måter å tenke stedsspesifikt teater på, og det finnes flere kontekster som favner samme begrep. Uavhengig av om man jobber med eller imot rommet, spiller man likevel med rommet i seg selv (Pearson, 2010, s. 8). På en måte handler stedets betydning like mye om kunstnerens intensjon til stedet, som det handler om tilskuernes personlige tilknytting og assosiasjon til stedet. Stedet kan med andre ord også være svært personlig for hvert individ, noe som kan gi en tilskuer en helt annen forståelse av forestillingen enn det kunstneren har kontroll over (Pearson, 2010, s. 10). Det handler på den måten både om publikum og aktøren sin fenomenologi i møte med stedet (Pearson, 2010, s. 11). Fenomenologi er et vidt begrep, men i et forsøk på å oppsummere begrepet så handler det om menneskets bevissthet og erfaring med ulike fenomener i verden (Nyeng, 2017, s. 52). Livsverden er et begrep som beskriver hvert individ sin hverdagslige og praktiske relasjon til sfæren rundt oss. Dette er ikke tilknyttet vitenskapelig kunnskap, men kunnskap vi har tilegnet oss gjennom å vokse opp og hvordan vi er sosialisert gjennom dette (Nyeng, 2017, s. 53). Her er også Bourdieus sin sosiologi og filosofi tilknyttet begrepet «habitus» relevant, men det vil være utenfor denne tekstens omfang. Dette er viktige begreper tilknyttet stedsspesifikt teater. En sentral del handler om individets fenomenologiske møte med stedet. For en aktør viser dette viktigheten av å ta inn rommet man jobbet i med alle sanser, både kroppslig i rommet, men også åndelig. Det betyr at bevisstheten rundt hvilke følelser og assosiasjoner stedet skaper i aktøren er viktig. Det handler like mye om bevissthet til rommet, da i form av avstander, høyder, temperatur, som det handler om tidligere erfaringer til stedet eller lignende steder (Pearson, 2010, s. 28). I mitt arbeid, med flere funksjoner i samme produksjon har dette vært sentralt, og det har fungert som en form for veiledning i arbeidet. Det finnes mange måter å jobbe med *sted* på i teaterarbeid, og de har ganske forskjellig innfallsvinkler. Mye handler om valget om å jobbe med eller mot stedet, samt hvordan man forholder seg til det «naturlige rommet» (det som er til stede før arbeidet begynner), og hva man som kunstner tilføyer eller tar bort fra stedet (Pearson, 2010, s. 34). Dette er avgjørelser som har betydning om man jobber med stedsspesifikt teater. I dette ligger også bevisstheten om hvilke materialer man benytter seg av, om de gjenspeiler stedets farger og materiale, eller om det virker imot og dermed fungerer som en kontrast til stedet og forestillingens helhet (Pearson, 2010, s. 34). Det som går igjen i stedsspesifikt teater er at stedet er funnet eller valgt for dets kvaliteter. I den originale betydningen av tradisjonen blir

forestilling på mange måter scenografien i handlingen, og stedet fungerer mer som en hovedperson. Stedet blir dermed utgangspunktet for forestillingen, og alle valg som blir tatt sees i henhold til stedet. Styrken i denne formen blir dermed muligheten til å kunne poengtere, kommunisere eller aktivere stedets historie eller narrativ. Forestillingen setter fokus på stedet som det er, og fremhever med det stedets natur eller historien som ligger i eller bak stedet. Slik fremheves stedets kvaliteter, og stedet blir noe mer enn «kun et sted» (Pearson, 2010, s. 35).

## 2.1.2 Analyse: Stedsspesifikt teater

### 2.1.2.1 Nærhet til historien i møte med rom

Allerede fra begynnelsen av arbeidet hadde jeg flere tanker og idéer om hvor forestillingen kunne finne sted. De tre stedene som ble ansett som de mest relevante var Trøndelag Teaters Gamle Scene, Quality Hotel Augustin eller en form for vandreteater gjennom de mest sentrale stedene for historien her i Trondheim. Felles for alle disse stedene er at de er sterkt tilknyttet historien, og uten at det var tenkt bevisst, så var alle de nevnte spillestedene stedsspesifikke. Etersom så mange av de relevante stedene til denne historien fremdeles består i dag var det helt naturlig å tenke stedsspesifikt på forestillingen. Andre sentrale refleksjoner rundt valg av spillested var tilknyttet en personlig opplevelse om at det å jobbe stedsspesifikt ville passe godt med arkivarbeidet, og at det ville fungere som en forlengelse av arbeidet med arkivmaterialet, da som arkiv i form av rom. Tidlig anså jeg Trøndelag Teaters Gamle Scene som det mest optimale spillestedet. Rommet er svært likt i dag som det var den gangen, og bevisstheten om at både Henry og Synnøve hadde jobbet i dette rommet var et svært interessant element til arbeidet (Vedlegg 3). I tillegg var dette stedet hvor Henry ble arrestert. Den dagen Henry ble arrestert hadde de prøver på Vildanden på Gamle Scene, da de skulle ha premiere samme kveld. På bakgrunn av dette var formålet å ta historien tilbake til rommet der det utspilte seg under krigen, og på den måten ha mulighet til å benytte rommet for å fortelle og vise historien. Tilstedeværelsen av dette historiske rommet der alt skjedde ville føre til en nærhet til historien som kanskje ikke ville være mulig å finne et annet sted. Et annet sentral aspekt som gjorde Gamle Scene mest aktuell var at det er stedet som har forandret seg minst, og at rommet fremdeles har samme formål i dag som den gangen. Jeg opplevde rommet som et knutepunkt mellom tematikkens tid og vår tid. Rommet er en direkte kobling til historien, og ettersom det er et lukket rom kunne jeg spille på situasjonene som spilte seg ut på den tiden. Kanskje ville rommet gjøre at publikum følte de var på en forestilling under krigen, eller at også de så koblingen til krigstiden enklere i dette rommet. På bakgrunn av dette valgte jeg å benytte utdrag

fra Vildanden, forestillingen som skulle ha premiere den kvelden Henry Gleditsch ble arrestert. Både Henry og Synnøve skulle spille i forestillingen. For å knytte rommet til historien, og dermed formidle den koblingen jeg følte mellom vår tid og krigstiden, valgte jeg å henvise til Vildanden helt i begynnelsen av forestillingen. Dette i håp om at publikum skulle føle den samme nærheten til historien i rommet som jeg gjorde. Å spille på Gamle Scene gjorde at jeg kunne spille på alle koblingene jeg ville uten forstyrrelse, og som gjorde at jeg kunne skape en fiksjon om tidsrammene vi befant oss i uten at noe brøt illusjonen. Dette kunne fort blitt vanskelig om jeg valgte vandreteater eller et lokale som er blitt modernisert, og som ikke lengre har samme karakter som det hadde på Henry og Synnøve sin tid.

Ettersom det tok en stund å få på plass en avtale med teateret, og jeg ikke visste om det ville bli mulig, jobbet jeg videre med tekst og konsept som kunne fungere på alle de mulige spillestedene. Da svaret fra teateret kom, og jeg fikk en bekreftelse på at det ville være mulig å spille på Gamle Scene var arbeidet med arkiv- og tekstarbeid allerede godt i gang. Historien hadde allerede fått en mye større betydning for meg, og min tilknytning til historien var mye sterkere enn den var før arkivarbeidet. Like etter en avtale var gjort med teateret hadde vi et produksjonsmøte med alle de relevante avdelingene der, og i den forbindelse fikk vi en omvisning på Gamle Scene. Jeg har tidligere vært både i salen og på scenen på Gamle Scene ved flere anledninger, men denne gangen var det en annen opplevelse å gå inn i dette rommet. Jeg erfarte plutselig alt med nye øyne. Det ble tydelig for meg at den nye kunnskapen og erfaringen med historien påvirket måten jeg leste og tolket rommet. Gjennom arkivarbeidet oppsto et nytt fenomenologisk møte med historien som endret min relasjon til den og til tilknyttede objekter. Den gamle tretrappen fra scenen og opp til balkongen og til loftet, den smale døren fra scenen og ut til salen. Alt var området som Synnøve og Henry hadde beveget seg i, jeg begynte å se for meg hvor de ulike situasjonene fra arkivet hadde utspilt seg. Alle stedene var for min del plutselig tilknyttet bestemte situasjoner eller hendelser som var sentrale for historien. Jeg fikk sett det som sannsynligvis var Henry sitt kontor den gang, med en hemmelig luke i veggen der en av de seks radioene som var skjult på teateret den gangen, hadde blitt gjemt. Vi gikk opp på loftet, bak takriggen og trekkene, fra det moderne inn til et stort rom av tre. Vi gikk hele den veien Henry kunne brukt for å flykte den 6.oktober 1942. Hele arkivet kom plutselig til liv i gangene, og jeg ble veldig bevisst all den historien som levde i rommene vi bevegde oss gjennom. Gamle Scene var ikke lengre kun en scene på Trøndelag Teater, men det var en del av arkivet, en del av bevismaterialet som ga enda mer liv til historien for meg. Dette ble viktig for resten av arbeidet, og for meg som skuespiller. Det var spesielt å jobbe i

dette rommet med denne historien, og jeg brukte mye tid på å bevege meg rundt og bli godt kjent med rommet. Det var likevel først under prøvene at arbeidet med å flytte forestillingen inn i rommet begynte. I de tidligere fasene av manusarbeidet ble monologen arbeidet frem uten en bestemt tanke om spillested, ettersom dette i lang tid var usikkert. På bakgrunn av dette var det først i rommet at fokus ble rettet mot mulige måter å benytte rommet på, samt hvordan jeg skulle forholde meg til rommet. På dette tidspunktet begynte også revidering av teksten for å utarbeide nærheten som var ønsket til historien slik at det ble en sentral del av monologen. Dette betydde at jeg måtte få teksten og dramaturgien til å passe inn i rommet, hvis ikke kunne jeg spilt forestillingen hvor som helst.

Pearson skriver at en stedsspesifikk forestilling er en forestilling der spillestedet er en sentral del av handlingen. I fasen før prosjektet flyttet inn på Gamle Scene var stedet på mange måter kun skrevet inn som en passiv del av forestillingen, denne delen av prosessen krevde dermed en omstilling i min måte å tenke på når jeg plutselig befant meg i rommet. I samarbeid med min veileder jobbet vi derfor mye med å få teksten til å benytte rommet aktivt, ved å peke, henvise, og generelt være bevisst på rommet og stedene som ble omtalt. Det handlet om å inkorporere rommet i alle aspektene av forestillingen, og dermed gjøre den mer stedsspesifikk til Gamle Scene, og benytte de mulighetene som lå i selve rommet. Ettersom arbeidet frem til dette tidspunkt kun hadde foregått utenfor rommet, var dette en omstilling som krevde mye, både for meg og for arbeidet. Viktigheten av rommet ble tydelig, og jeg fikk en ny forståelse for hvor viktig det var å koble teksten og rommet sammen for å fremkalle den tilstedeværelsen og nærheten som var ønsket i forestillingen. Jeg erfarte på dette tidspunktet viktigheten av rommets funksjon i helheten, og fokuset i arbeidet lå dermed på å jobbe meg inn i rommet. Pearson nevner viktigheten av å inkorporere arkitekturen og historien til stedet man arbeider i på en måte som gjør det vanskelig å spille uavhengig av plassen. Historien til stedet var allerede en sentral del av monologen, så mitt hovedfokus lå egentlig på å benytte rommet og identifisere hvor de handlingene jeg snakket om fant sted. Dette betydde også at jeg måtte være bevisst tilstedeværelsen av rommet i forestillingen, og hele tiden poengtere hvor vi var der det var relevant. Pearson skriver videre at stedsspesifikt teater er et begrep som har blitt bredere, og at det i dag ikke nødvendigvis kun handler om å flytte forestillinger til et bestemt sted, slik betydningen av ordet var før. I dag handler det like mye om stedet i seg selv, da alle steder vil ha en betydning for en forestilling, i tillegg handler det om hvem som ser forestillingen, rommets atmosfære og teksten sin plass i rommet. «Den som står igjen» er på den måten stedsspesifikk i flere betydninger. Både i form av at rommet har en historisk betydning for

handlingen, men også bevisstheten av rommet, de som er til stede og betydningen av det. Forestillingen var stedsspesifikk både i form av at rommet og dens arkitektur og historie fikk en direkte dramaturgisk betydning, samt at kommunikasjonen mellom publikum, meg og de andre elementene i rommet ble en sentral del av den ferdige forestillingen. En stor del av mitt arbeid handlet om publikum og min tilstedeværelse i rommet, dialogen imellom oss, samt aktiv bruk av rommet i teksten. Dette handler med andre ord, slik som Pearson skriver, mer om dialogen mellom de ulike objektene i rommet og hvordan de spiller sammen, heller enn rommet i seg selv. Her er vi inne på Erica Fisher-Lischte og begrepet *Feedback-loop*. Det handler om at forestillingen oppstår i dialogen mellom elementene, og dette betyr også at uten kommunikasjonen mellom elementene vil ikke forestillingen flyte på sammen måte. Det var dermed viktig å jobbe slik at alle elementene hadde en dialog, og ikke opplevdes som tre forskjellige element, men at alt ble til en enhet i rommet. I tillegg til dette visste jeg at dialogen mellom publikum og meg som aktør ville være viktig, dette spesielt fordi det var en monolog og det krevde at publikum ble med på det jeg fortalte fra scenen. Nærhet og tilstedeværelse med publikum ble derfor viktig, mer om dette kommer i *Fase 4: Skuespillerarbeid*. På bakgrunn av det som nå er blitt nevnt fungerte ikke forestillingen da prosessen først flyttet inn i rommet, dette fordi objektene ikke passet sammen, og at teksten kunne spilles helt uavhengig av rommet. Et annet element som har betydning er publikum sin individuelle relasjon til rommet, og denne har man ingen kontroll over. Det handler helt og holdent om publikum sitt fenomenologiske møte med rommet. Ettersom jeg valgte å spille på et institusjonsteater, på en scene hvor mange av publikummerne sannsynligvis har sett en forestilling tidligere ble dette viktig. Rommet måtte dermed kobles tydelig til historien, for å dra det tilbake til dens funksjon under andre verdenskrig. For å kunne gjøre dette brukte jeg blant annet mitt fenomenologiske møte med rommet etter å ha jobbet med arkivet for å finne ut hvordan jeg så rommet annerledes før og etter arkivarbeidet. Det ble tydelig at fluktruten, og de hemmelige rommene rundt på teateret var noe av det som gjorde at jeg opplevde rommet som annerledes etter å ha jobbet med historien. Jeg visste dermed at dette var noe jeg ville ha med inn i forestilling, og som på et eller annet vis måtte bli synlig for publikum. Her oppsto den andre delen av videomaterialet som ble en del av forestillingen. I praksis betydde dette at jeg måtte åpne opp rommet, og vise frem de stedene som ikke var en del av det sceniske rommet som publikum sannsynligvis kjente fra tidligere, og som de allerede hadde egne assosiasjoner til. Ved å gjøre omfanget av rommet bredere, ville de også muligens kunne få en ny erfaring med rommet som de ikke kjente til fra tidligere. Her ønsker jeg igjen å vise til muligheten i rommet å spille på hvilken tid vi befinner oss i, og hvordan dette kan påvirke publikum. Det ga meg muligheten til å spille på ulike

tidsfiksjoner uten noen form for forstyrrelser. Dette var også tydelig i valg av kostyme. I begynnelsen av forestillingen hadde jeg et tidsriktig kostyme til tiden da Vildanden spilte, inspirert av Synnøve sitt kostyme i nevnte forestilling (Vedlegg 4), og i slutten av forestillingen hadde jeg på bukse og skjorte som like gjerne kunne blitt brukt i dag (se bilde 1.1).

En viktig del av prosessen som skuespiller ble dermed å tilpasse teksten til rommet, og samtidig være bevisst mine egne følelser og assosiasjoner i rommet. Dette beskriver også Pearson som viktig i stedsspesifikt teater. Dette handler både om emosjoner i rommet, men også om arkitektoniske elementer, som rommets høyde, avstander og temperatur. Noe av det først jeg gjorde, etter oppfordring fra veileder, var å gå rundt på scenen og filme samtidig. På denne måten kunne jeg forholde meg til rommets arkitektoniske forhold også når jeg ikke hadde prøvetid på scenen. Dette ble også viktig for å kunne gi rommet den plassen den trengte i teksten og i forestillingen.



Bilde 1.1: Her er bilder av kostymene, hvor bilde 1 viser kostyme jeg begynte med, og bilde 2 viser kostyme jeg bytter til underveis i forestillingen

#### 2.1.2.2 Rom som arkivmateriale

Arbeidet var basert på arkivsøk, og som nevnt tidligere følte Gamle Scene på mange måter som en del av arkivarbeidet. Etter å ha lest så mye av arkivmaterialet var det som å gå inn i historien da jeg gikk inn på Gamle Scene og begynte å undersøke rommet. Dette opplevdes som

en del av arkivsøket, da jeg kunne gå rundt på teateret å finne de plassene jeg hadde lest om i arkivet. Jeg bevegde meg da på plasser jeg aldri har vært før, og måtte prøve å komme frem til hvor de ulike rommene, hjemmestedene og gangene som var nevnt i arkivet faktisk var. På denne måten var utforskningen av rommet for meg en form for forlengelse av arkivsøket. Jeg fikk en følelse av at jeg beveget meg rundt i historien jeg hadde lest om. Dette ble aktivt brukt i skuespillerarbeidet, og jeg kommer tilbake til dette i *Fase 4: Skuespillerarbeid*.

#### 2.1.2.3 Det stedsspesifikke gjennom videomaterialet

Det var flere grunner til at videomaterialet ble viktig i forestillingen. Det var en stor del av det stedsspesifikke arbeidet, og jeg ser det dermed som relevant å ha et eget avsnitt om nettopp dette. En av de tidligste tankene om forestillingen var som nevnt at det kunne være et vandreteater, og dermed fysisk inkludere flere av de relevante stedene som er tilknyttet historien. Noe av grunnen til denne idéen var at jeg i det begynnende arbeidet tenkte en del på hvor kort distanse det var imellom de ulike plassene, og hvor ulik energi de ulike veiene kunne utspille seg. Jeg visste at både Henry, Synnøve og NS-soldatene som arresterte Henry gikk de samme veiene. I tillegg var det noe med tidsrommene tilknyttet disse veiene som det opplevdes relevant å undersøke. Det var et krysningspunkt i veiene til og fra som vekket interesse, og som endte opp med å prege forestillingen slik den ble. Da det var bestemt at jeg skulle spille på Gamle Scene ønsket jeg å likevel å vise publikum hvor kort distanse det var både fra Synnøve og Henry sitt hjem til teateret, samt veien fra teateret til Misjonshotellet. Det var et paradoks i disse veiene, dette fordi det ikke er så lange avstander, men på de korte strekningene var det enormt mange muligheter for Henry å velge en annen vei. I tillegg var det et interessant aspekt å undersøke hvor Synnøve var i forhold til Henry i de ulike situasjonene, blant annet hvor nærme Synnøve var teateret da Henry ble arrestert. Likevel var hun ikke nære nok til å kunne snakke med han før han ble tatt bort fra teateret. Disse veiene kunne dermed ha endret hele historien, om han tok et annet valg gjennom disse strekningene. Henry tok ingen andre valg den dagen, han gjorde akkurat det han pleide å gjøre hver dag, noe som førte til at han ble arrestert og henrettet. Ettersom alle disse veiene lå i samme område, med korte distanser mellom hverandre, ga det meg en mulighet til å kunne vise veiene i sin helhet, og dermed skape en form for tidsfølelse om hvor lang tid han faktisk hadde på å unnsnippe. Dette var en mulighet verdt å benytte, og som jeg anså som viktig for å få frem Synnøve sin følelse av tiden rundt arrestasjonen av Henry. Det ble dermed utgangspunktet for det første videomaterialet vi produserte, det var med i prosessen allerede fra første visningsseminar (Se bilde 1.2). Det ga meg som skuespiller på scenen muligheten til å gi en følelse av tid på en måte jeg ikke ville fått



til uten. Samtidig ga det meg mulighet til å gi publikum et nytt møte med veier i Trondheim sentrum som mange er kjent med. Hvor lang tid er faktisk 3 min? Hvor langt er det egentlig fra Elvegata 17 til Trøndelag Teater?



*Bilde 1.2: Bilde fra første visningsseminar*

Den andre delen av videomaterialet var knyttet til mitt fenomenologiske møte med Gamle Scene etter å ha arbeidet med arkivet. Igjen handlet det om de ulike veiene, samt hvor lang tid de gjeldende rutene tar. Dette arbeidet handlet om å undersøke tiden fra soldatene dro fra Vestråt, Henry og Synnøve sitt hjem, til teateret, og opp til Henry sitt kontor hvor han oppholder seg, i det samme tidsrommet som soldatene begynner å gå fra Vestråt. Publikum har allerede sett hele denne veien på skjermen, og vet hvor lang tid det tar. Dokumenter fra arkivet viste at det fantes en fluktvei som gikk fra Henry sitt kontor, over loftet og ut i publikumsfoajeen på den andre siden. Dette var en av de veiene jeg undersøkte på teateret den første dagen jeg var der. Denne veien ble også en del av videomaterialet, og viser ganske konkret at Henry hadde hatt godt tid til å flykte om han ønsket det. Igjen understøtter altså videomaterialet en av de sentrale veiene den dagen, og blir en del av tidslinjen jeg fokuserte på. I tillegg var det et viktig material for å kunne vise publikum de plassene på teateret som jeg ikke kunne ta de med på, som samtidig er et sted som ikke så mange vet om eller har sett. Det gjorde stedet til en sentral del av forestillingen, og tok i bruk det rommet forestillingen og historien utspilte seg i.

Den tredje delen av det audiovisuelle materialet var utarbeidet fra det faktiske arkivmaterialet, og hadde blant annet som formål å gjøre arkivarbeidet synlig for publikum. Dette på bakgrunn av min opplevelse i møte med arkivet. Jeg var usikker på hvordan dette skulle gjøres. Det var ikke ønsket at forestillingen skulle gi en følelse av at dette var en presentasjon av arkivet. I tillegg ønsket jeg at scenebildet skulle være rent og estetisk. Ettersom jeg allerede skulle ha med en god del videomateriale, og visste at det skulle være et stort lerret på scenen, så var det en god mulighet for å kunne gi innsyn i noe av arkivmaterialet. En dialog jeg tok med min veileder var om dette lerretet ville se feilplassert ut, eventuelt om det ville ødelegge det rene scenebildet, om det sto mørkt på scenen gjennom store deler av forestillingen. Basert på dette kom vi frem til at det sannsynligvis ville se noe umotivert ut. Lerretet var stort og tok mye scene plass (se bilde 1.3). Det ble uro i scenebildet om det kun skulle benyttes når det ble vist video. Vi lander dermed på at det måtte være en form for grunnmodus på lerretet under hele forestillingen. Gjennom denne refleksjonen kom jeg frem til at vi kunne lage en form for «skjerm-sparer» ut av noe av arkivmaterialet. Det ville se estetisk ut, da i form av at det ville bli et viktig visuelt, scenografisk element. Samtidig ville dette, dramaturgisk sett, knytte lerretet til arkivmaterialet som representerte historien tilbake i tid. Valget ville også knytte resten av videomaterialet til arkivarbeidet og forskningsarbeidet, noe som ville føre til at alt som ble vist frem på lerretet ville tilhøre samme univers. I tillegg ville det gi publikum mulighet til å se en del av prosessen med arkivmaterialet, uten at det ga en følelse av dokumenter som skulle vises frem. Jeg valgte ut de mest sentrale dokumentene, og de ble satt sammen til en skjerm-sparer som sto på under hele forestillingen når det ikke ble avspilt noe annet form for videomaterialet på scenen. Dette gjorde skjermen til et viktig scenisk element, og fungerte også som scenografi i rommet. Lerretet ble et av elementene i forestillingen som knyttet forestillingens univers til tiden historien utspilte seg i, og til mitt arbeid utenfor teatersalen. Det ble en viktig del av den dialektiske dialogen mellom de ulike prosessene og elementene i mitt arbeid.



Bilde 1.3: Bildet viser lerretet i henhold til resten av scenografien.

### 2.1.3 Funn: Stedsspesifikt teater

«Den som står igjen» er stedsspesifikk i flere betydninger. Forestillingen er sterk koblet til rommet historisk, og måten rommet benyttes på i forestillingen var det sentralt for forestillingens helhet. Dette både i form av hvordan jeg som aktør forholdt meg til rommet, da i form av å peke og henviser til de stedene i rommet jeg snakket om. I tillegg ble referansen til Vildanden og dagen da Henry ble arrestert fra teateret viktig, og det at vi var på Gamle Scene ga meg muligheten til å gi et tilbakeblikk på forestillingen som skulle hatt premiere den dagen, men som det aldri ble noe av. Vildanden knyttet vår tid og krigstiden sammen, og gjorde rommet til et knutepunkt mellom de to tidslinjene. Rommet ga dermed også mulighet til å spille på ulike tidsfiksjoner, og ga publikum selv muligheten til å forestille hvilken tidsramme vi befant oss i, samt en mulighet for å kunne forsøke å leve seg inn i hvordan det var i dette rommet på den tiden Henry og Synnøve jobbet der.

I tillegg var et annet element inkorporert i forestillingen som henviste til det stedsspesifikke utenfor teateret. Her snakker jeg om det stedsspesifikke i videomaterialet, som ga meg muligheten å fra scenen vise alle de sentrale veiene og stedene i historien, da både Elvegata 18, Misjonshotellet, loftet over Gamle Scene, og alle veiene imellom. Dette gjorde også Gamle

Scene til et knutepunkt mellom alle de veiene som ble tatt den dagen Henry ble arrestert. Videomaterialet ble dermed viktig for avstandene, og for å kunne gi publikum en følelse av tid som var tilstedeværende i de ulike distansene.

Det å jobbe på Gamle Scene hadde stor påvirkning både på forestillingens helhet, teksten og på meg som skuespiller. En tydelig erfaring var hvordan rommet og dets historie spilte inn på meg, og hvordan dette påvirket spillet og min tilnærming til historien som ble formidlet. Å arbeide med teksten jeg hadde skrevet uten tilknytting til rommet, på Gamle Scene, gjorde også at endel måtte endres, noe som gjorde meg bevisst på hvor sentralt rommet var for forestillingen. I forbindelse med mitt ønske om å danne nærhet til historien var rommet svært viktig. Muligheten til å vise rommet jeg snakket om ble sentralt for forestillingens helhet. Stedets påvirkning på forestillingen, og alle delene av den kreative prosessen var helt sentralt. For meg som skuespiller ga det meg et spillerom som virket inn på skuespillerarbeidet, da i form av min tilknytting til historien og mine emosjoner i spillet. I tillegg ga det meg en kroppslig tilknytting til historien og det historiske rommet som også spilte inn på forestillingens uttrykk. Å spille i dette historiske rommet som har en så sentral rolle i historien som ble formidlet fra scenen ga automatisk en nærhet til historien, som ga et viktig dramaturgisk perspektiv til forestillingen. Måten rommet spilte inn på teksten var for min del litt overraskende. Vi jobbet mye med tekst i rommet, og jeg merket fort hvordan tilstedeværelsen og nærheten til historien endret seg gjennom de små grepene vi gjorde i rommet. Det var i begynnelsen vanskelig å omstille seg fra å snakke generelt om historien, til faktisk å la historien ta plass og passe inn i rommet. Ved å peke, benytte «her», peke i retningen til stedene jeg snakket om så kom historien til liv. Gamle Scene beveget seg nærmere tiden som var, og bevisstheten om hvilken historie rommet og bygget faktisk hadde ble tydeligere for meg. Det hele følte mer ekte, og andre verdenskrig virket plutselig ikke så langt unna. I tillegg gjorde arbeidet i rommet meg mer bevisst på hvordan jeg måtte forholde meg til publikum viktig, og kommunikasjonen jeg skulle ha med de i salen ble et viktig aspekt i dette arbeidet. Jeg visste at jeg måtte forsøke å gi publikum det møte med rommet som jeg hadde hatt etter å ha jobbet med arkivet. På bakgrunn av det ble det relevant å implementere arkivet audiovisuelt på scenen. Dette var viktig både fordi jeg ønsket å vise til prosessen jeg hadde hatt, og at dette ikke var en forestilling hvor jeg kun var skuespiller.

## 2.2 Fase 2: Arbeid med arkiv

### 2.2.1 Teori

I denne delen vil jeg legge frem teorier tilknyttet arkivsøk som metode i produksjonsarbeid. Det er ulike måter å tilegne seg kunnskap om tematikken på, men valget mitt falt tidlig på å jobbe med arkiv. Grunnen til dette var at jeg frem til arbeidet med masteren kun hadde jobbet med sekundær litteratur om tematikken. Det vanskelig å vite om noe eventuelt var utelukket fra litteraturen. Denne gangen ønsket jeg å gå tilbake til originale dokumenter og skrifter, slik at jeg personlig kunne komme nærmere historien og selv kunne tolke og arbeidet med materialet. Valget var tatt med bevissthet rundt viten om at jeg ønsket å bearbeide min opplevelse av historien, og ikke noen andre sin allerede gjennomarbeidede opplevelse av den. Arkivsøk ble dermed en svært viktig metode i min prosess.

Først vil jeg legge frem noen perspektiver fra kapittel 1 i boken «Research Methods in Theatre and Performance». Arkivsøk er en kvalitativ metode og har dermed som hensikt å forsøke å skaffe innsyn og informasjon i hendelser eller mennesker for å kunne skape forståelse. Arkivsøk er dermed svært relevant innen kulturell og historisk forskning, da ved å gå gjennom dokumenter og arkiv for å skaffe informasjonen man har behov for. Arkiv defineres som dokumenter og samlinger som blir ansett som historisk viktige (Gale & Featherstone, 2011, s. 19). Arkiv kan være fysisk eller digitalt, og kan bestå av alt fra skrevne dokumenter eller attester, til lydopptak, bilder eller annet audiovisuelt materialet (Gale & Featherstone, 2011, s. 20). Innen forskning kan arbeid med arkiv være med på å gi den som forsker en tettere relasjon til det som forskes på. Dette handler om hvordan vi responderer på arkivet i forhold til hvordan vi vil respondere til en beskrivelse av arkivet. Det gir en form for fysisk tilknytning man ikke vil oppleve på samme måte gjennom andre sin gjenfortelling av materialet. Det gir med andre ord en fenomenologisk tilknytning til forskningsobjektet. Dette kan være spesielt viktig i en kunstnerisk forskningsprosess (Gale & Featherstone, 2011, s. 37), dette vil jeg komme tilbake til. Dette fører meg igjen til begrepet «fenomenologi», som kan sees i sammenheng med dette. Her tenker jeg på den filosofiske forståelsen av begrepet, som handler om kroppsliggjort kunnskap. Denne kunnskapen får man gjerne gjennom levd erfaring på ulike måter i møte med verden (Johnston, 2017, s. 28). Det finnes flere måter å forstå begrepet på, men de to sentrale forståelser i denne sammenhengen er tilknyttet kroppsliggjort kunnskap, derav levd erfaring. Den andre er forståelsen av fenomenologi som vår opplevelse og vårt møte med ulike objekter og situasjoner i verden (Johnston, 2017, s. 29). Dette knytter begrepet til den emosjonelle og

kroppslige tilknyttingen til et objekt (Johnston, 2017, s. 29). I denne forståelsen er det viktig at man undersøker opplevelsen med objektet i seg selv, og at man retter tydelig oppmerksomhet mot objektet (Johnston, 2017, s. 29). Her vil også begrepet om *livsverden* være viktig, altså hvordan våre erfaringer og vår oppvekst påvirker måten vi møter ulike fenomener og objekter på (Nyeng, 2017, s. 53). Dette var et viktig element i denne prosessens arbeid med arkiv, da spesielt med tanke på meg som forsker og skuespiller basert på arkivmaterialet.

Gale og Featherstone skriver en del om problematikken knyttet til arkivarbeid som forskningsmetode. De skriver at det kan være lett å drukne i arkivet, da det er så mye dokumenter og samlinger som gjør det vanskelig å holde fokus kun på det man ser etter. Det kan være lett å rote seg bort eller bli overveldet av alt materialet. De poengterer dermed viktigheten av å ha konkrete spørsmål og problemstillinger før man går i gang med arkivsøk. Hvis man glemmer hva man ser etter kan man fort gå gjennom masse informasjon uten at man nødvendigvis henter ut så mye, og dermed mister mye empiri man kunne fått gjennom arbeidet (Gale & Featherstone, 2011, s. 36). En annen problemstilling tilknyttet arkivsøk som metode er det faktum at man ofte ikke vet hvem som har bestemt hva som skal arkiveres, og man vil dermed heller aldri vite hva som eventuelt er utelatt fra arkivet. Dette betyr at det allerede i arkivet er gjort et utvalg som kan utelukke deler av historien man ikke har noe kunnskap om. Det er derfor i arkivsøk viktig å se på hvilke hull som eventuelt finnes, og se etter denne informasjonen andre steder for å få et helhetlig bilde av historien (Gale & Featherstone, 2011, s. 18). Her ønsker jeg å trekke en linje til en av Heidegger sine teorier tilknyttet hvordan vi mennesker forstår historier, og hvordan autentisitet og historie er knyttet sammen. Heidegger skriver at man aldri kan se tilbake i historien uavhengig av sin bakgrunn i nåtiden, og at vår forståelse av fortiden, historie og historiske hendelser, alltid vil være påvirket av samfunnet rundt oss, samt vår personlige bakgrunn. Vår forståelse av fortiden er med andre ord sterkt tilknyttet nåtiden (Johnston, 2017, s. 158). Dette kan knyttes til Heidegger sin forståelse av begrepet «hermeneutikk», tilknyttet «forforståelse». Begrepet er gjerne tilknyttet tolkning av mening (Nyeng, 2017, s. 191). Begrepet har flere betydninger, og har endret seg gjennom historien. Her tenker jeg på begrepet tilknyttet tolkning og hvordan vi forstår verden rundt oss. Dette kan ikke sees uten sammenheng til bakgrunnen eller til historien, og oss som mennesker i vår levde livsverden. Dette betyr også at man må være bevisst seg selv og sin egen livsverden når man befinner seg i forskerrollen. Bevisstheten om at vi forsker ut fra vår relasjon til verden vil påvirke hvordan vi tolker ulike fenomener, og det er dermed sentralt (Nyeng, 2017, s. 192). Slik man må i alle forskningsmetoder, må man også innen arkivsøk være bevisst på seg selv og

egen rolle, nettopp slik Heidegger er inne på med de nevnte begrepene. Man bygger alltid sine perspektiver og fokusområder på forskningsobjektet ut fra sine egne erfaringer og den tiden man lever i, og det er dermed viktig å være bevisst dette i arbeidet. Akkurat slik som de som valgte ut hva som skal arkiveres, gjør også forskeren sine utvelgelses, og det er dermed viktig å reflektere over hvorfor man tar de valgene man tar, og hvorfor man velger ut det materialet man gjør (Gale & Featherstone, 2011, s. 19-20). Denne måten å velge ut materialet på gir også flere gode muligheter for kreative prosesser, som man kan ha med videre i prosjektet (Gale & Featherstone, 2011, s. 36-37).

Å benytte teateret for å undersøke spesifikke historiske hendelser ved å lage egne versjoner av disse hendelsene er ofte kjent som dokumentarisk teater (Martin, 2006, s. 9). Martin skriver at man innenfor dokumentarisk teater ofte benytter arkiv for å arbeide frem forestillingen, og at dette i mange tilfeller kan være noe misvisende. Dette begrunner hun med det faktum at personen som velger ut hvilke materialet som skal være med i forestillingen baserer utvalget på egen interesse, og at dette dermed kan skape en form for falsk virkelighet (Martin, 2006, s. 9). Hun poengterer viktigheten av at man i arbeidet med å lage arkivet eller virkeligheten om til en forestilling, ikke må la entusiasmen for sine egne synspunkter overskygge realiteten (Martin, 2006, s. 12).

## 2.2.2 Analyse: Arbeid med arkiv

### 2.2.2.1 Nærhet til historien gjennom arkiv

Ettersom mitt arbeid baserte seg på arkivarbeid ble det viktig å bearbeide arkivmaterialet til noe som ville oppleves ekte, og til et produkt som fungerte som monolog på scenen. Tanken var aldri at forestillingen skulle være en opplesning av arkivet, men at det skulle være en historie som føltes nære og som vekket noe i de som så på. Formålet var at forestillingen skulle gjøre det mulig å forstå hvordan det var å stå nære Henry, og hvordan motstandsarbeid og krig påvirker mennesker. I tillegg, og kanskje noe av det viktigste, var det å fremme en historie som var forsvunnet fra arkivet og litteraturen, og som kunne gi en indikasjon på Synnøve sin rolle og opplevelse av historien. Denne nærheten erfarte jeg selv da jeg satt på Gunnerus biblioteket og bladde gjennom brev, bilder og andre viktige dokumenter fra teateret under krigen. Historien opplevdes mer ekte, og alt det som tidligere hadde vært tilknyttet en historie fra sekundær litteratur føltes plutselig mye nærmere meg og vår nåtid. Jeg erfarte, for første gang, virkeligheten i historien, og forsto dermed historien på en helt ny måte. Andre verdenskrig



virket ikke lengre så fjernt. Gjennom arkivarbeidet, ved å sitte med håndskriften til personene jeg kjente så godt fra litteratur i hendene, fikk jeg plutselig en tilknytting til historien som jeg aldri hadde opplevd tidligere. Plutselig fant jeg meg selv på gråten over de samme historiene jeg hadde lest om utallige ganger tidligere. Det var noe med å se «bevisene», dokumentene, eller tidsvitnene på det som hadde skjedd som gjorde at jeg plutselig kunne forstå bredden i hva historien besto av. Erfaringen ga en personlig emosjonell erfaring i møte med historien. Det ble plutselig enklere for meg å forstå at denne historien skjedde med mennesker som hadde veldig likt utgangspunkt som det jeg selv har, og det menneskelige i det hele ble mer fremtredende for meg. Det var ikke lengre like vanskelig å se for seg hvordan det var å være gift med en som sto i fare for å bli arrestert eller henrettet for det han kjempet for. Dette ga et helt nytt perspektiv, som jeg visste at jeg måtte få frem i forestillingen. Det handlet ikke lengre om helten Henry, men ektemannen Henry og alle de utfordringene Synnøve sto i på grunn av Henry sine handlinger. Det handlet om Synnøves følelser og opplevelse av det hele. I dette lå det ikke nødvendigvis et heltebilde i det hele tatt, men mer en form for bedrag, eller et svik? Dette introduserte også en konflikt i forestillingens narrativ, og et paradoks mellom det personlige og samfunnsperspektivet. For hvordan skal eller bør man forholde seg til noe som er en viktig holdningskamp fra et samfunnsperspektiv, men som samtidig setter dine nærmeste i fare. I dette lå det noe spennende, og noe menneskelig som også vi på et vis kan relatere til i dag. Dette var spørsmål jeg ikke hadde lest om eller sett noe av tidligere når det gjaldt denne historien. Arkivsøket førte arbeidet inn på et spor og et perspektiv til historien som jeg erfarte med hele kroppen, og som jeg visste det var mange muligheter i å bearbeide og undersøke videre. Her vil jeg trekke frem viktigheten av begrepet «fenomenologi», både i forbindelse med meg som aktør, men også tilknyttet publikum. Arbeidet handlet ikke lengre kun om historien til Trøndelag Teater, men det handlet om meg som skuespiller, mine erfaringer og mine emosjoner tilknyttet historien og Synnøve sitt perspektiv. I tillegg handlet det om et feministisk poeng, som både forholdt seg til at Synnøves historie virket å ha blitt glemt, men også til det faktum at det sjeldent nevnes noe om hennes opplevelse av å leve i den samme historien, i den samme tiden, sammen med Henry. Det som ofte glemmes er at Henry ikke sto alene i motstandskampen. Han kunne ikke ført denne holdningskampen uten alle de menneskene rundt han, og i dette er også Synnøve viktig. Dette formidles blant annet i denne teksten fra forestillingen:

*«... Brand av Ibsen. I anmeldelsene sto det at stykket tydelig viste at Ibsen hadde mye han skulle sagt om dagens situasjon, og at denne oppsetningen, på denne scenen,*



*handlet om viljen til å være norsk i tanke, ord og gjerning. Plutselig var det ikke bare du som sto i motstandskampen, men det var vi, skuespillerne, som sa de ordene... I revyene, vårt spill... Det gjorde at teksten unnslopp sensuren.»*

Etter denne opplevelsen var det tydelig at arkivmaterialet på en eller annen måte måtte være visuelt med i forestillingen. Det var lenge usikkert hvordan dette skulle gjøres. Det eneste jeg var klar over var at dokumentene, og papirene som engang hadde vært på teateret og i direkte kontakt med historien selv, ga noe som gjorde historien ekte og levende. Dette ville jeg ha med til publikum også, for jeg skjønnte viktigheten av disse dokumentene etter på ha kjent det på kroppen. Underveis i arbeidet dokumenterte jeg alt som virket interessant, og ettersom jeg ikke visste hva jeg ville ha med inn i forestillingen hadde jeg etter hvert enormt mye materiale jeg ikke helt visste hva jeg skulle gjøre med. Det eneste jeg visste var et det måtte vises på en måte, eller at det måtte gjenspeiles i manus. Dette kommer jeg tilbake senere i analysen, men det var helt naturlig at historiene og dokumentene jeg hadde funnet skulle bli en del av manus og forestillingen. Samtidig var jeg klar over at det ikke var noe av det jeg hadde lest om tidligere, som hadde fått meg til å føle meg så tilknyttet historien som det arkivet selv hadde gjort. Det handlet om fenomenologien i arkivet, som også Gale & Featherstone skriver om, den kroppslige tilknyttingen til historien som arkiv gir. Denne kunne ikke manus gi alene, og dette var dermed også en viktig oppdagelse i det praktiske arbeidet som var med på å forme forestillingen videre.

2.2.2.2 Bearbeiding av arkivet- Fra arkivdokumenter til audiovisuelle elementer i forestillingen

Ettersom forestillingen var utarbeidet fra arkivmaterialet var det for min del viktig å integrere det som en del av det audiovisuelle uttrykket på scenen. Arkivmaterialet hadde en så stor plass i prosessen, at det ble et mål å gjenspeile den delen av arbeidet scenisk i rommet. Ettersom jeg styrte video og lyd fra scenen, ved hjelp av Qlab, kunne jeg som skuespiller iscenesette en del av min funksjon som forsker ved å henvise til arkivarbeidet som var gjort i forkant av forestillingen. Jeg hadde mange funksjoner i denne produksjonen og det føltes derfor relevant at flere av disse ble gjenspeilet på scenen. Dette var også noen av bakgrunnen for at jeg valgte å benytte Qlab på scenen. Nettopp for å kunne understreke at forestillingen var en del av et større prosjekt enn forestillingen alene.

### 2.2.3 Funn: Arbeid med arkiv

Et av mine mest fremtredende funn tilknyttet arkivsøk som metode i produksjonsarbeid er hvordan man får en fenomenologisk tilknytting til tematikken man arbeider med. Jeg opplevde en kobling til historien som jeg aldri har kjent tidligere, og dannet en nærhet til de sentrale situasjonene og personene som var helt avgjørende for arbeidet. Arkivet lå til grunn for de aller fleste valgene og grepene som ble tatt i produksjonsprosessen. Det var dermed helt sentralt, for skuespillerarbeidet, da i form av at det ga meg en personlig tilknytting til historien og til Synnøve. I tillegg til å være grunnen til at forestillingen ble som den ble, da alle valgt og perspektiver var knyttet til informasjonen, bilder og brev i arkivet.

I prosessen oppdaget jeg et helt nytt perspektiv til tematikken som jeg tidligere ikke hatt tenkt på, og som endret hele fokuset og vinklingen i forestillingen. Mangelen på informasjon om Synnøve i arkivet ble tydelig, og ga meg dermed inspirasjon til å undersøke hennes perspektiv på historien. Uten denne oppdagelsen ville forestillingen ha vært en helt annen. Dette gjorde tematikken mer relevant for meg, og ga meg mulighet til å undersøke og tolke historien på et plan som lå nærmere meg. Her ble det fremtredende hvordan man som forsker arbeider ut ifra seg selv og sin livsverden. I refleksjonsarbeidet har jeg valgt å knytte dette til begrepet «hermeneutikk», for å beskrive hvordan min tolkning av arkivet og Synnøve sitt perspektiv er tydelig sammensatt med min forforståelse og min livsverden. Bevisstheten om dette har vært viktig å gi fokus, også for å vise til at dette kun er en forståelse av historien.

Arkivet ga meg innsikt i historien på en slik måte at jeg kunne undersøke et element som ikke tidligere er blitt arbeidet med. Ved å legge fokus kun på Synnøve sitt perspektiv måtte heltebilde av Henry og måten historien har blitt fortalt på tidligere bli tilsidesatt. Paradokset mellom relasjonsperspektiv og samfunnsperspektiv ble bærende, og et avgjørende spørsmål ble hvordan motstandskamp og viktige holdningskamper påvirker de nærmeste. Dette aspektet hadde jeg nok ikke lagt merke til uten arkivsøket. Noe av det viktigste var at det ga meg mulighet til å danne mitt eget bilde av historien, og ikke kun lese hva andre hadde skrevet om tematikken.

En viktig del av funn tilknyttet arkivarbeidet er gjort i forbindelse med bearbeidingen av arkivet og vil dermed beskrives i *Fase 3: Tekstarbeid*.

## 2.3 Fase 3: Tekstarbeid

### 2.3.1 Teori

Tekstarbeid kan fungere på mange måter, og sett mot min prosess virker det ikke så relevant å ha med teori om hvordan man kan skrive tekst til scenen, da fokus mitt ikke har vært på tekstarbeidet alene. På bakgrunn av dette har jeg heller valgt noe teori som beskriver viktige perspektiver på måten jeg har arbeidet med teksten på. I tillegg til teorien og begrepene som blir presentert under, vil også teorien tilknyttet *Fase 2: Arkivsøk* bli benyttet i denne delen, da arkivarbeidet og tekstarbeidet i «Den som står igjen» var tett knyttet til hverandre.

En måte å arbeide frem en forestilling, da også arbeide frem forestillingens tekst, er gjennom metoder og teknikker innenfor egenskapt teater (*devising*). Egenskapt teater er et vidt begrep, men overordnet blir det ofte brukt for å beskrive en prosess hvor man alene eller i gruppe har laget en forestilling eller performansen på egenhånd. Det betyr med andre ord at det er et nyprodusert verk. Det må nevnes at dette kun er en definisjon av begrepet, men at fokuset og forståelsen skifter og endrer seg i takt med at teaterpraksis endrer seg gjennom historien (Govan, Nicholson & Normington, 2007, s. 4). Egenskapt teater handler gjerne om at alle de som er involvert i produksjonen er en del av alle de kreative prosessene som inngår i teaterarbeidet. Man har gjerne sin hovedfunksjon, men man samarbeider om å utarbeide et kunstnerisk konsept og en helhet sammen. Det betyr at man beveger seg bort fra den strukturen som ofte blir benyttet på institusjonsteater, og at man jobber med utgangspunkt i en flatere og mer likestilt struktur (Govan et al., 2007, s. 5). Metoden blir ofte assosiert med improviserte teknikker for å arbeide frem et ferdig produkt. Dette er likevel ikke den eneste måten å jobbe med egenskapt teater på, og det kan også jobbes ut fra ferdige manus eller annet materiale. Grunnleggende handler det mer om prosessen i egenskapt teater, en prosess som gjerne er sirkulær. Dette betyr at man eksperimenterer og redigerer innenfor alle de ulike delene av teaterarbeidet, og gjør dette frem til man har landet på et produkt man ønsker å ferdigstille. Dette gjør begrepet *devising* til et begrep som omhandler prosesser av eksperimentering og sett med kreative strategier, heller enn en enkel metode (Govan et al., 2007, s. 7). Det er mest teori tilknyttet prosessen i egenskapt teater, som har vært relevant for mitt arbeid.

Karl Ove Arntzen skriver om autentisitet i kunsten i dag, da med fokus på dokumentarisme, og har her noen gode poeng som er svært relevant for mitt prosjekt. Han skriver at det i dag handler om kunstnerens opplevelse av det dokumenterte, og ikke kun om bruken av autentiske dokumenter i kunstneriske produkter. Dette betyr at kunstneren ikke er bundet til de

faktaopplysningene som finnes i utgangspunktet for arbeidet. En like viktig faktor som inngår i denne *nye autentisitet* er kunstnerens opplevelse av dokumentene. I denne måten å arbeidet på så vil det å manipulere faktaopplysninger aksepteres, så lenge det ikke gjøres et forsøk på å skjule at det er en form for manipulasjon (Arntzen, 2016, s. 60). I denne forståelsen, hvor kunstnerens opplevelse av dokumentene blir relevant er *hermeneutikken* viktig også her. Dette da kunstneren vil jobbe ut ifra sin livsverden og sin personlige forforståelse.

### 2.3.2 Analyse: Tekstarbeid

#### 2.3.2.1 Arbeid med manus- Fra arkivmaterialet til monolog

I denne delen vil jeg skrive litt om hvordan jeg har jobbet med teksten for å bearbeide arkivmaterialet til en monolog som formidler et annet perspektiv enn det som tidligere har vært bærende for denne historien. Som nevnt i teorien er arkivsøk en anerkjent metode når det gjelder kulturell og historisk forskning. Ettersom forestillingen skulle handle om Trøndelag Teater under andre verdenskrig falt det seg naturlig å benytte denne metoden i mitt arbeid. Jeg har hovedsakelig benyttet meg av det fysiske arkivmaterialet på Gunnerus biblioteket, men jeg brukte også digitale arkiv, da i form av radiointervju og bilder. Spesielt ett intervju har vært viktig, og det er et intervju med daværende økonomisjef Huseby, som er offentlig tilgjengelig i NRK sitt radioarkiv.

Slik Gale og Featherstone skriver kan forskning som benytter arkiv gi forskeren en tettere relasjon til det som forskes på. I teaterarbeid, og spesielt i skuespillerarbeid er dette svært viktig. Dette ble dermed også et viktig aspekt i mitt arbeid med manus. De skriver at denne metoden gir forskeren en fysisk tilknytting til materialet som man ikke nødvendigvis kan få på en annen måte. Med andre ord gir den forskeren en fenomenologisk tilknytting til historisk materialitet, og her er vi dermed også langt inn i teaterteori, blant annet i form av begrepet fenomenologi.

Basert på teori om arkivsøk som metode, så var det tydelig at man burde begynne søket med noen klare mål. Som nevnt i teorien skriver Gale & Featherstone at det kan være enkelt å rote seg bort i arkivet, og at det derfor er viktig å vite hva man skal lete etter. Jeg forsøkte dermed å ha noen mål, men ettersom mitt arbeid var å fortelle og formidle denne historien fra scenen, var det for meg viktig å kjenne historien så godt som mulig. Det var dermed vanskelig å finne en balanse mellom målene om hva jeg ville finne, og ønske om å bli så godt kjent med historien som mulig. Ettersom jeg begynte arkivarbeidet med viten om at jeg skulle gjøre det om til en

troverdig og nær forestilling ønsket jeg å finne ut hvem Henry og Synnøve var som personer, hvordan de levde, hva de tenkte på og hvilke utfordringer og bekymringer de hadde. For å kunne gjøre om historien til et manus måtte jeg bli kjent, ikke bare med historien, men også med menneskene bak historien som jeg tidligere kun kjente fra sekundær litteratur. Målet mitt var dermed fra start å finne opplysninger som kunne vise til personene, deres måte å skrive eller handle på. På en måte var dette kanskje motsatt av måten mange bruker arkiver på, som nevnt er det anbefalt å vite hva man ser etter, men i dette prosjektet begynte letingen med et formål å finne noe jeg ikke hadde så mye innsikt i fra tidligere, detaljene og det som kunne hinte til noe om historien vi ikke visste.

I begynnelsen av arkivarbeidet hadde jeg ikke helt funnet vinklingen jeg ønsket å ha i forestillingen, og på bakgrunn av dette lette jeg litt i blinde. Like mye som jeg så etter det jeg ikke visste, var jeg på utkikk etter noe som kunne oppklare hvordan jeg ønsket å formidle denne historien. Skrivearbeidet begynte likevel, av flere grunner, så fort arkivarbeidet hadde begynt. Tekstarbeidet foregikk hovedsakelig på to måter, hvor begge hadde som formål å bearbeide arkivmaterialet til et godt scenisk språk. Den ene metoden har gått ut på etydeskriving, hvor hovedfokus var å skrive kortere tekster basert på arkivmaterialet som var gjennomgått. Begrepet *etyde* er egentlig hentet fra musikken, hvor det er et øvingsstykk som benyttes for å øve seg på et enkelt musikalsk-teknisk problem (Lid, 2018). Tekstarbeidet begynte altså med øvingstekster, hvor hovedformålet var å øve på hvordan jeg skulle skrive om arkivmaterialet til scenetekst. Hovedarbeidet tilknyttet tekst i dette prosjektet gikk mest ut på å finne ut så mye som mulig om Synnøve for å kunne utarbeide en forestilling som fortalte hennes perspektiv. Etersom det var svært vanskelig å finne alle detaljer om hennes opplevelse i arkivet, måtte jeg også bruke meg selv og mine erfaringer for å kunne utarbeide et manus som virket helhetlig og som virket ekte basert på de opplysningene jeg hadde om Synnøve fra arkivet. Her var autentisitet i arbeidet viktig, og det var sentralt å finne balansen mellom faktaopplysninger, og refleksjonene mine. Den andre metoden i tekstarbeidet tok utgangspunkt i dette, og lå nærmere skuespillerarbeidet og prosessen tilhørende *devising*. På et vis var dette noe av grunnen til at forestillingen fikk det uttrykket den til slutt fikk, da det var min opplevelse av arkivet som ble forestillingen. I arbeidet med å utvikle Synnøve sitt perspektiv fra materialet benyttet jeg mye av meg selv og min livsverden for å kunne finne noe som ville oppleves autentisk. For min del virket det ikke så relevant å fortsette å dyrke heltebildet rundt Henry, men heller undersøke utfordringer tilknyttet hans handlinger, og hvordan dette påvirker de rundt han.

Ettersom forestillingen ville bli utviklet gjennom min tolkning av arkivet, derav gjennom min livsverden, visste jeg at mitt møte med arkivmaterialet var viktig, og at jeg burde skrive ned noe mens mine emosjoner tilknyttet materialet var nytt. Jeg ønsket å ta med min opplevelse av møtet med arkivet inn i tekstarbeidet, dette for å ta med noe av mine erfaringer inn i arbeidet. Jeg skrev noen etyder som jeg sendte til veileder, og fikk tilbakemelding på. Allerede her begynte en viktig oppdagelse og vinkling i arbeidet, som både formet forestillingen og som la føring for skuespillerarbeidet, samt andre deler av produksjonsarbeidet. De første etydene jeg skrev bar preg av et noe maskulint og heltebyggende bilde av Henry. Etydene besto av store ord og klisjefyllt språk, som tydelig viste hvordan arkivet var skrevet og hvordan historien ble omtalt av dokumentene i arkivet. Jeg oppdaget ganske fort at det ikke var slik jeg ønsket å fortelle historien, og at arkivet viste det samme som litteraturen jeg hadde lest tidligere. Mye av informasjonen så historien fra Henry og samtidens perspektiv, ikke fra et relasjonsperspektiv som lå nærere min tilnærming til historien. Her skjedde det dermed en dreining som endret fokuset i både arkivarbeidet og i arbeidet med manus. Dette endret naturligvis også skuespillerarbeidet, dette kommer jeg tilbake til i *Fase 4*. Det opplevdes feil for min del å skulle formidle dette heltebildet, når jeg nå skulle se historien fra Synnøve sitt perspektiv. Det virket urealistisk, og virket ikke autentisk i måten jeg hadde tolket historien gjennom min forståelse. Slik Gale og Featherstone skriver så er en av de utfordrende sidene ved arkivsøk som metode at man ikke vet hvem som har bestemt hva som skal arkiveres, og man har derfor ikke kontroll på hvilke deler av historien som eventuelt mangler eller er utelukket. På bakgrunn av dette skriver de at man må lete etter eventuelle hull i historien, slik at man kan finne ut hva som mangler fra helheten. Hvis man overser dette kan forskningen bli feil, da man ikke har fått forståelse for hele historien. I arbeidet med forestillingen «Den som står igjen» ble oppdagelsen av det som manglet viktig. Som nevnt oppdaget jeg at det sto svært lite om Synnøve i dette arkivet, og at det var vanskelig å finne hennes opplevelse av motstandskampen som utspilte seg på teateret. I dette arbeidet ble det nettopp mangelen på informasjonen i arkivet som gjorde at valget på hvordan forestillingen skulle vinkles ble tatt. Det ble et mål å finne Synnøve sin historie, da dette så ut til å mangle fra både litteratur og arkiv. Dette krevde mye å finne Synnøve i arkivet, da det kun var små bruddstykker i materialet som i det hele tatt nevnte noe om henne. Spesielt i brev Henry skrev til foreldrene ble Synnøve nevnt, og det meste av informasjonen ble dermed hentet fra noen av disse brevene. Også her var det altså mest informasjon om henne gjennom korrespondanse av andre, ikke så mye fra Synnøve selv. Arbeidet mitt ble dermed å jobbe med det jeg hadde funnet ut om hvem Synnøve var, samt de sikre detaljene om hennes opplevelse av situasjonen, og skrive ut dette mer personlig. Ettersom jeg var skuespiller og

dramatiker i forestillingen gikk skrivearbeidet på dette tidspunktet veldig i hånd med utviklingen av rollen og skuespillerarbeidet. På dette stadiet i prosessen var jeg blitt gjort bevisst på hvordan de første tekstene jeg skrev kunne oppleves, og jeg gjorde da en del tekstrevidering som ble viktig for den ferdige forestillingen, og for skuespillerarbeidet på teateret.

Jeg vil nå legge frem et utdrag fra manus (Vedlegg 6) og forklare hvordan denne endring av perspektiv direkte påvirket monologen og måten jeg jobbet på. Først kommer et utdrag fra den første teksten jeg skrev, deretter et utdrag av samme tekst slik den ble i forestillingen.

Første tekstutkast:

*Klokken 14:23. Han hadde nok ventet på dette. Han visste hva som kom. Klokken 14:23 ble han dyttet ut av teateret, han gikk ut, høyreist, smilende og blid; akkurat sånn som han pleide å forlate teateret når han var ferdig på jobb. Den 6.oktober, klokken 14:23, så var det ikke mer. Han skulle ikke tilbake på teateret og jeg tror han visste det. Egentlig er jeg ganske sikker på det, kanskje var det også derfor han gikk ut derfra med et smil? Han hadde kjempet for teateret til siste slutt, siste gang skulle ikke være annerledes enn alle de andre gangene han hadde gått ut av teateret sine dører. Kanskje var det også denne stoltheten? Denne måten å gå nedover gaten fra teateret på som var den mest ydmykende for okkupasjonsmakten? For han viste ingen frykt, og ingen tvil på sine handlinger gjennom okkupasjonen.*

Omarbeidet og ferdig tekst:

*Klokken 14:23 så dyttes han ut av teateret. Han går ut... Smilende og blid... Akkurat slik som han pleier å gå ut fra teateret hver dag når han er ferdig på jobb. Klokken 14.23, så er det ikke mer, og jeg tror han visste det, eller jeg er faktisk ganske sikker på at han visste det! Og kanskje var det også derfor han kunne gå ut derfra med et smil??! Han hadde kjempet for teateret til siste slutt.. (sier dette mens hun ler). Kanskje var det også denne måten.. denne måten å gå nedover gaten fra teateret på som var den mest ydmykende for okkupasjonen? For han viste ingen frykt.. (ler), ingen tvil på sine handlinger... Jeg tror han visste hvor dette skulle ende.. på veien fra teateret ned til Misjonshotellet. Han visste det hele veien!*

Her begynte et arbeid med å fokusere på hvilket perspektiv jeg skrev fra når jeg jobbet med monologen. Det ble viktig at forestillingen ikke kun ble en opplesing av arkivet, og at jeg faktisk

fikk liv i teksten og i monologen. Slik den var skrevet fra begynnelsen var dette vanskelig, teksten var på mange måter ikke «spillbar». Det var nesten umulig å spille ut teksten, fordi den ga ingenting å spille på. Teksten føles upersonlig, og hadde på mange måter kun de samme perspektivene som litteraturen og arkivet hadde. Her begynte jeg dermed å jobbe ganske skuespillerteknisk med det, i form av at jeg jobbet med situasjonen og improviserte teksten slik som jeg egentlig ville forholdt meg til og snakket om det. Tekstarbeidet gikk dermed i ett med skuespillerarbeidet, og i perioder av prosessen er det vanskelig å skille de fra hverandre. Fokus var på å ta bort ord i teksten som var direkte fra arkivet, og begynte å gjøre språket til mitt. Noe av det første jeg gjorde var å fjerne alle store, klisjefylte ord, eksempelvis «stolt» og «høyreist». Alle de ordene som bygde opp heltebildet som preget litteraturen jeg var kjent med før dette. Allerede gjennom dette grepet ble teksten bedre, og mye mer ekte. Monologen beveget seg nærmere det jeg ønsket å formidle, og jeg kunne begynne å leke meg med emosjonene i teksten. En stor del av bearbeidelsen av teksten kom også i arbeidet jeg gjorde på teateret og under prøvene.

I begynnelsen skrev jeg monologen i preteritum og med mange passive verb, dette basert på måten arkivet var skrevet på. Dette gjorde teksten passiv, og var nok også en av grunnene til at monologen ga en følelse av opplesning heller enn et manus som skulle spilles ut. Jeg gikk derfor over til å eksperimentere med aktive verb, dette for å se hvordan teksten endret seg hvis enkelte av situasjonene ble fortalt som om den utspilte seg nå. Med dette oppdaget jeg at monologen ble mer levende, og det ble variasjon i forestillingen og hva situasjonen betydde. Dette var dermed et viktig dramaturgisk skifte i arbeidet, blant annet i form av at det endret fortellerformen og den dramaturgiske kurven i forestillingen. Ved å veksle på tidsformen endret det meningen på situasjonene, og dette ble dermed noe jeg benyttet meg av videre i arbeidet. Vi brukte mye tid på å jobbe med tidsformene, og for å finne de plassene i monologen hvor det var fint å benytte seg av et mer aktivt språk og ikke. Jeg prøvde ut forskjellige grep fra scenen, og prøvde å kjenne etter hva som fungerte best. Underveis fant jeg ut at de situasjonene som handlet direkte om hvordan Henry ble arrestert, samt hvor Synnøve befant seg på samme tid var punkter i teksten der det føltes naturlig å fortelle i en mer aktiv stil. De ga liv i teksten, og teksten trengte mer emosjoner og spenning for å kunne fungere. Den aktive fortellermåten hjalp meg med det. Det ga også et skifte i helheten, en ny dynamikk som var viktig for forestillingens dramaturgiske fremdrift. Dette var også med på å drive forestillingen bort fra følelsen av titteskapsteateret som jeg egentlig hadde beveget meg mot før dette grepet, de første monologene var også skrevet med veldig lite kontakt med publikum, selv om dette ikke var



intensjonen eller det jeg hadde sett for meg. Noen av etydene mistet tilknytningen til mitt utgangspunkt, slik Yale & Featherstone skrev så kan det fort skje i arbeid med arkiv. Det er så mye materialet og detaljer at man kan komme til å glemme hvor man skal. I min prosess utspilte dette seg ved at jeg ble så opptatt av å bearbeide materialet fra arkivet at jeg glemte litt hvordan jeg ønsket at forestillingen skulle bli, og hvilken form den skulle holde. Her var det fint å få innspill fra veileder, forelesere og medstudenter for å finne tilbake til mitt opprinnelige mål for forestillingen. Ettersom jeg skulle ha en monolog visste jeg at min tilstedeværelse med publikum ville være viktig, da det fort kunne bli tomme ord på en scene. For at det skulle være troverdig og interessant ønsket jeg å få en kontakt med publikum som gjorde at de ble dratt inn i historien og hørte den slik jeg har lest den mange ganger og som har gjort at jeg har holdt fast i den gjennom så mange år. Mitt spill og min interaksjon med publikum ville dermed bli viktig, og jeg måtte bruke rommet som vi var i sammen, slik som forklart i *Fase 1: Stedsspesifikt teater*. Dette aspektet måtte også innarbeides i monologen.

Et annet viktig element jeg jobbet med, og som jeg gjerne skulle jobbet enda mer med var hvem jeg som aktør snakket monologen til, og hvilke ord jeg benyttet om Henry. I de første tekstene av monologen skrev jeg alltid «Henry», og på den måten fikk man en opplevelse av at jeg snakket om han til en utenforstående tredjepart. I noen øvelser med min veileder begynte vi å eksperimentere med forskjellige pronomen og vinklinger som hadde ganske stor innvirkning på teksten. En av de viktigste øvelsene gjorde vi på en av de første veiledningstimene hvor fokus var på selve forestillingsarbeidet. Vi hadde akkurat snakket om at de etydene jeg hadde skrevet så langt støttet opp om dette heltebildet rundt Henry, og at de fulgte arkivet sitt noe klisjefylte språk. I tillegg sa jeg at det var utfordrende å spille ut teksten, og at jeg ikke visste helt hvordan jeg skulle jobbe med den på gulvet. Min veileder ba meg om å legge bort teksten og fortelle han i korte trekk hva den handlet om, kun basert på det jeg husket. Denne øvelsen gjorde fra start teksten mer levende. Frem til dette betegnet jeg alltid Henry i tredjeperson, men i en av øvelsene ble jeg bedt om å bytte det ut, og heller si «deg» og «du». Dette gjorde mye med spillet, og teksten ble mer aggressiv. Det gjorde teksten mye lettere å spille ut, og teksten fikk mer luft og følelse. Til sist ble jeg bedt om å ta opp mobilen min og si teksten som om jeg snakket med noen som sto meg nær. Handlingen som skulle formidles var den samme, men i denne øvelsen var det viktigste å tenke på hvordan jeg faktisk ville formidlet teksten. Denne øvelse endret mitt perspektiv på historien, og det ble enklere å arbeide frem tekster som ga meg noe å spille på. I tillegg var dette tilknyttet hvem jeg som aktør snakket til, og hvem jeg henviste meg til gjennom monologen. Det var også i denne øvelsen vi først begynte å arbeide med ulike

betegnelser og pronomen, noe som skulle bli viktig også senere i arbeidet og i den ferdige forestillingen. Etter mye frem og tilbake, og mye eksperimentering fant jeg ut at monologen hovedsakelig skulle benytte «Henry», og at det på de plassene «du» ble benyttet skulle være momenter som Synnøve ville ha sagt til Henry. Vi landet på at «du» skulle benyttes mer og mer mot slutten av forestillingen. De første tekstene var skrevet slik som jeg leste arkivmaterialet, og var derfor kun tekster om Henry. Synnøve sin stemme forsvant, og hovedfokus var å finne den. Jeg måtte derfor ut av arkivdokumentene og måten ting var skrevet der, og begynne å jobbe mer med Synnøve sin historie, og hennes måte å fortelle historien på. Igjen ble dermed tekstarbeidet også en del av skuespillerarbeidet, og bearbeiding av arkivmaterialet ble sentralt, nettopp ved å skrive om arkivet og informasjonen derfra til noe Synnøve kunne sagt og gjort.

#### 2.3.2.2 Synnøves perspektiv

En av de viktigste og mest sentrale delene av prosessen var å finne Synnøve sitt perspektiv på historien om Henry Gleditsch og Trøndelag Teater under andre verdenskrig. Som nevnt sto det lite om Synnøve både i arkivet og i litteratur som er skrevet om denne historien tidligere. Jeg brukte dermed mye tid på å gå gjennom arkivmaterialet, og samlet alt det jeg kunne finne om Synnøve. På dette tidspunktet virket alt relevant, dette fordi jeg trengte å danne meg en formening om hvordan og hvem Synnøve var. I begynnelsen ble alle opplysninger brukt for å kunne forstå hvordan Henry og Synnøve var med hverandre, og for å finne ut mer om Synnøve som enkeltperson. Dette var vanskelig, men jeg fikk et inntrykk gjennom intervjuer, anmeldelser av teaterforestillinger og korte detaljer gjennom brev. De fleste av brevene hvor Synnøve var nevnt, var i korrespondanse mellom Henry og hans foreldre som bodde i Oslo. I disse brevene sto det gjerne bare enkle hverdagsopplysninger, men det ga likevel et inntrykk av hvordan Henry og Synnøve levde sammen, hvilke interesser de hadde og hva som tok mest plass i livene deres. I brevene var det tydelig at Henry tenkte mye på jobb, og de fleste brevene var hovedsakelig en oppdatering på hva som skjedde på teateret, og hvordan det hele gikk når landet var okkupert. De mer personlige opplysningene kom stort sett frem i bisetninger eller små anekdoter. I bearbeidelsen av arkivmaterialet var det derfor, i forhold til dette, viktig å samle alle de opplysningene jeg hadde funnet slik at det til sammen ble noe som kunne vært Synnøve sin historie. Likevel var det ingen mulighet å finne ut hvordan hun faktisk forholdt seg til denne spesifikke situasjonen, og hvordan det påvirket forholdet mellom Henry og Synnøve. Jeg kunne tolke litt mellom linjene, men en fasit fantes det lite av. I dette arbeidet er Arntzens tekst svært relevant. Forestillingen er på mange måter min tolkning av arkivet og Synnøves sitt perspektiv, og som Arntzen skiver ville det vært naivt å se bort i fra dette. Ettersom jeg har

bearbeidet arkivet og skrevet det om til en scenisk tekst, er det min opplevelse av arkivet som representeres i forestillingen. Ifølge Arntzen er dette den *nye autentisitet*, da kunstneren alltid vil jobbe ut fra sin opplevelse med arkivet og at det dermed vil bli en integrert del av forestillingen. Det er nok på bakgrunn av dette at vinklingen ble slik den ble. Jeg tolket arkivet ut fra min livsverden, og dermed var det mer interessant å undersøke Synnøve sine perspektiv enn Henry sine. I dette må det nevnes at jeg i etterkant av forestillingen ble opplyst og spurt om jeg var klar over at nesten all litteratur som er skrevet om tematikken tidligere er skrevet av menn. Jeg hadde jo lagt merke til dette, men ikke viet det så mye oppmerksomhet. Det ga likevel mening til den tidligere forståelsen min av historien, og har vært viktig i refleksjonsarbeidet. På bakgrunn av forestillingens vinkling kan nok forestillingen oppleves som en feministisk forestilling. Det ble aldri tatt et bevisst valg om dette, men faller seg naturlig basert på min livsverden, og min måte å tolke arkivmaterialet på. Igjen henviser jeg til begrepene hermeneutikk og fenomenologi som relevante for hvorfor forestillingen ble som den ble. Tekstene til Arntzen viser at man som kunster ikke er bundet opp til faktaopplysningene, så lenge man ikke forsøker å skjule at dette kun er en tolkning av historien/dokumentene forestillingen er bygget på. Jeg ingen fasit eller så mange dokumenter som viste til hvordan hun faktisk reagerte i situasjonen, men basert på den kunnskapen jeg hadde fått kunne jeg likevel tenke meg frem til hvordan hun kunne ha handlet, og hvordan hun forholdt seg til situasjonen. Jeg visste at Henry brukte mye tid på arbeid, og at mye av hans tid gikk med til motstandsarbeid. I tillegg viste arkivet til hele hendelsesforløpet den dagen Henry ble arrestert. Noe av det viktigste fra arkivmaterialet i dette arbeidet var et radiointervju med økonomisjef under andre verdenskrig, Victor Huseby. I intervjuet kommer det frem at både Synnøve og Henry var klar over hvilken fare han satte seg selv og teateret i ved å drive motstandskamp. I tillegg skildrer han akkurat hvordan Synnøve reagerte da hun kom til teateret etter Henry var blitt arrestert. Noe av det mest konkrete som finnes om Synnøve i arkivet er dette intervjuet, samt beskrivelser av den første tiden etter arrestasjonen. Det meste arkivmaterialet som omhandler Synnøve handler altså om tiden etter Henry er blitt henrettet, og før dette finnes kun detaljene nevnt over. Det som står beskrevet om tiden etter henrettelsen kan likevel benyttes for å forsøke å forstå hennes opplevelse før dette.

### 2.3.2.3 Brevet

Som nevnt besto store deler av tekstarbeidet i å skrive om arkivmaterialet. Det var kun et dokument fra arkivet som jeg valgte å benytte akkurat som det var. Dokumentet var et brev (se bilde 3.1) som Synnøve Gleditsch skrev til Kontor for savnede, norske fanger rett etter

frigjøringsdagen i 1945. Det var flere grunner til at jeg valgte å benytte brevet i sin helhet og uten å gjøre noe med det. Det var et av de eneste dokumentene jeg hadde som var skrevet direkte av Synnøve, i tillegg ga det en svært detaljert beskrivelse av Henry Gleditsch den dagen han ble arrestert. Brevet beskriver detaljert hva han hadde på den dagen, og tar oss dermed direkte tilbake til den dagen og viser hvor klart Synnøve fremdeles så og husket han tre år etter henrettelsen. Brevet ble avslutningen på forestillingen, da det var det dokumentet fra alt av arkiv som fikk meg til å føle meg nærmest Synnøve.

Oslo,  $\frac{22}{7}$ . 45.

Kontor for sarnede norske fanger,  
Roald Amundsgt. 1. E,  
O s l o.

Deres brev av 10. juli d.a. har jeg mottatt og skal forsøke å besvare de forskjellige ting så godt jeg makter.

Min mann var iført den 6. okt. 1943 - da han blev hentet av tyskerne:

Mørkebrun dress og frakk i samme stoff. Stoffet hadde ruter i lysere farge og både dress og frakk var enkeltknappet. Lyseblått undertøy med lange benklar. (Tynt.)  
Brune sko og brun hatt. Schweitz ~~sk~~ arm-båndsur i gull. Sort lommebok i kalveskin.  
Høide ca. 184 cm. Hårfarve brun. Fysiske skader i knokkelsystemet forefantes ikke.

Hvad tannlegekort angår har jeg skaffet fra tannlege Bjørnstad 2 röntgenbilder samt utskrift av journalen. Dette vedlegges.  
Fra tannlege Steen i Trondhjem sender jeg også en del materiale. Dette vil bli oversendt Deres kontor så snart det kommer.

Arbødigst  
Synnøve Gleditsch

Bilde 3.1: Statsarkivet i Trondheim (SAT), Trondheim Politikammer: Boks 50. Mappe «Gjenfunnet + Korrespondanse + Regninger». Brev fra Synnøve Gleditsch datert 22.juli 1945».

Dokumentet viste til forferdeligheten i situasjonen, og bare tanken på at noen er nødt til å skrive et brev om hva din nærmeste hadde på seg den dagen han ble henrettet slik at de kunne lete etter han oppsummerte det jeg ønsket å si med forestillingen. I dette brevet måtte Synnøve også legge med røntgenbilder av tennene til Henry, dette var spesielt å se og lese, og hadde stor påvirkning på meg som skuespiller (Vedlegg 5).

### 2.3.3 Funn: Tekstarbeid

Å benytte arkiv i manusarbeid er en kjent metode innen kultur og historieformidling. Det var dermed et naturlig valg også for mitt arbeid. Selv om metoden er kjent krevde den likevel mye mer enn jeg forventet, og arbeidet krevde flere faser. Den første fasen er innsamlingen og kartlegging av hvilket arkivmateriale man skal gå gjennom og hva som virker relevant for arbeidet. Dette tok mye tid i seg selv, da man kun kan gå ut fra stikkord og årstall på arkivboksen man ellers ikke er kjent med. Her ble det tydelig at det i dette prosjektet ikke var mest hensiktsmessig å begynne søket veldig konkret, da jeg var ute etter så mange detaljer som mulig, og at jeg dermed måtte begynne ganske bredt. Ettersom den informasjonen jeg trengte kun fantes i anekdoter eller mellom linjene, ble det viktig å gå gjennom mye materialet, slik at jeg hadde nok informasjon å jobbe ut fra. Etter kartleggingen må man gå over til selve arkivsøket. Dette er tidkrevende og krever konsentrasjon. Jeg valgte å dokumentere alt jeg så som relevant da det virket mer produktivt enn å notere alt på nytt. De viktigste funnene fra arkivmaterialet noterte jeg i egen notatbok. I tillegg til dette tok jeg taleopptak hver dag etter arkivsøket og oppsummerte på den måten de mest sentrale funnene. Den tredje fasen var å bearbeide arkivmaterialet til manus, og dermed spisse og finne ut hvilken informasjon jeg eventuelt manglet. I dette arbeidet gikk prosessen mer over i utvikling av teksten gjennom skuespillerarbeid. Her måtte jeg altså blande den informasjonen fra arkivet, med egne erfaringer og gjennom det utarbeide en tenkt versjon av hvordan historien kan ha utspilt seg i de delene som ikke står nedskrevet. Her ble funnet om de ulike koblingen mellom tekst og skuespillerarbeid tydelig. Først og fremst ble det tydelig at teksten måtte bearbeides på en annen måten enn kun skriftlig revidering av tekst. En bemerkning jeg gjorde meg var hvor påvirket jeg hadde blitt av arkivet. Dette gjorde teksten svært beskrivende, og tok med mye av ordene og formuleringene fra arkivet som ikke nødvendigvis passet inn i måten jeg så den ønskede forestillingen på. Ord som «høyreist», og andre beskrivende ord som var bygget opp på samme grunnlag som annen litteratur om tema måtte bort i denne vinklingen. Språket mitt hadde endret seg gjennom all lesing av arkivmaterialet, da i form av at det var veldig formelt, lite muntlig,

og generelt ikke et godt eller «spill-bart» scenisk språk. Det ble tydelig at mange av beskrivelsene måtte bort, slik at jeg som aktør hadde noe å spille på. I tillegg var det viktig at publikum kunne ha noe å tolke selv, og at jeg ikke ga de alle svarene. Bearbeidelse av monologen var nødvendig for at den ikke skulle bli lang og tørr, og for å oppnå emosjoner og følelser i spillet. På bakgrunn av dette ble det viktig å ta etydene til gulvet, og jobbe med de som skuespiller. Her ble prosessen til egenskapte teater viktig, med utprøving og eksperimentering. Jeg jobbet sirkulært, slik teorien beskriver, vekslet på å jobbe gjennom tekstarbeid og skuespillerarbeid, og endte på den måten til slutt med den ferdige monologen. I dette arbeidet ble oppdagelsen av hvordan bruk av tidsform og ulike pronomen virket inn på monologen og hvordan det ble spilt ut. Det ble tydelig hvor viktig disse faktorene var fra et dramaturgisk perspektiv, da det ga liv i teksten og ga flere spenningskurver til den ferdige forestillingen.

Viktigheten av å ha arkivet fersk i minnet ble tydelig i arbeidet med manus. Etersom forestillingen måtte bli min tolkning av arkivmaterialet måtte min opplevelse med arkivet skinne gjennom i teksten. Arkivsøket ga mange tanker og bemerkninger som måtte bli en del av manus, og det ble derfor viktig å begynne bearbeidningen før det ble glemt. Etersom flere av detaljene som formet Synnøves perspektiv kun var synlige i små anekdoter ble det viktig å skrive om det før det forsvant i mengden av annet arkivmateriale. For å utarbeide Synnøve sitt perspektiv ble det også viktig med min tolkning for å kunne utfylle historien der konkrete beskrivelser ikke var å finne. Her er poengene til Arntzen viktige perspektiver til hvordan jeg jobbet og tenkte underveis i arbeidet.

## 2.4 Fase 4: Skuespillerarbeid

### 2.4.1 Teori

Skuespillerteknikk er et bredt begrep, med mange ulike retninger. På bakgrunn av dette har jeg derfor valgt ut noen teorier og perspektiver tilknyttet skuespillerteknikk jeg ser som relevant i forbindelse med mitt arbeid. Etter som det ikke har vært noe spesielt fokus i på å benytte en spesifikk skuespillerteknikk i dette arbeidet har jeg heller valgt ut noen tekster omhandlende skuespillerteknikk som har vært sentrale i min prosess. En av tekstene som har vært med fra start, og som jeg har benyttet direkte i det praktisk arbeidet er «Skuespillerens arbeid med rollen – om å skape en sann fornemmelse av skuespillet og rollens liv.» av Konstantin Stanislavskij.



Jeg vil dermed gjøre rede for noen av perspektivene som kommer frem der. I tillegg vil jeg gjøre rede for noen perspektiver fra «Hva er en god skuespiller i dag» av Tore Vagn Lid. Senere i oppgaven vil jeg se disse perspektivene opp mot teori om arkivsøk i praktisk arbeid, og undersøke disse mot hverandre, samt opp mot min erfaring tilknyttet arbeidsprosessen min med forestillingen.

#### 2.4.1.1 Stanislavskij om skuespillerens arbeid med rolle

Konstantin Stanislavskij har både arbeidet og skrevet mye om arbeid med skuespilleren, og jeg skal derfor ikke skrive en avhandling om alle hans perspektiver i denne oppgaven. Imidlertid har en av hans tekster på mange måter vært en kjernetekst gjennom hele mitt arbeid med forestillingen. Teksten er basert på et prøvearbeid på *Revisoren* av Gogol, og ble sannsynligvis skrevet i 1936-1937, like før Stanislavskij døde i 1938. Arbeidet representerer dermed ikke den metoden Stanislavskij er mest kjent for, men introduserer en ny retning i hans arbeid (Stanislavskij, 1938, s. 235).

Arbeid med en teaterproduksjon begynner ofte for skuespillerne med en gjennomlesning av hele manus. Stanislavskij skriver at de som leser opp manus ofte ikke kan noen ting om verket, og at man dermed etter en slik gjennomlesning ikke nødvendigvis vet så mye om de rollene de skal spille. Hvordan den som leser velger å gjøre det har stor påvirkning på rollenehaveren sitt førsteinntrykk, og dette kan, på grunn av manglende kunnskap om verket fra leseren sin side, være feilaktig. Dette gjør at man i etterkant av gjennomlesningen gjerne har en samtale med hele ensemblet der alle forklarer sin forståelse av stykket. Opplevelsen av stykket deler sjeldent en felles forståelse. I etterkant har dermed skuespillerne ofte veldig mange forskjellige tolkninger, som kan føre til forvirring ovenfor den rollen de skal spille. Hvis dette ikke løser, og de ikke finner rollen de skal spille, kan dette føre til at skuespilleren sier masse replikker de ikke forstår noe av, uten indre opplevelse og med unaturlig mimikk. Som en siste utvei vil skuespilleren da gå til kostymer og sminke for å kunne kle på seg rollen utenfra (Stanislavskij, 1938, s. 236). Stanislavskij betegner dette som en form for vold i arbeidet, da i form for overanstrengelse som gjør skuespilleren utmattet. Rollen vil, ifølge Stanislavskij, da kun bli til en livløs dukke som aldri vil passe til skuespilleren (Stanislavskij, 1938, s. 237). For å hente seg inn igjen og redde skuespilleren fra dette vil regissøren ofte samle skuespillerne på nytt for å samle all mulig informasjon om rollene og stykket. Igjen vil alle kunne fortelle om sin forståelse og sine inntrykk av det hele. Dette fører inn i en form for detaljregi som stripper alt av skuespilleren sin tilknytting til rollen. Etter lang tid med diskusjoner rundt et bord, og med

enormt mye informasjon skal skuespillerne så ut på scenen å begynne å leve i rollen. Skuespillerne har på denne måten kanskje glemt hovedelementene med rollen, og de detaljene om rollens liv som skuespilleren selv kanskje kunne kjent seg igjen i. Så må skuespilleren på nytt arbeide med seg selv for å ta bort det overflødige og finne tilbake til kjernen som vil gjøre rollen levende, samt finne tilbake til noe av det i rollen som føles som skuespilleren selv (Stanislavskij, 1938, s. 137).

Med dette som bakgrunn begynte Stanislavskij å sette spørsmålstegn rundt denne måten å jobbe på. Han tenkte at det kanskje ville være mer hensiktsmessig å møte rollen med en form for varsomhet, uten å gi skuespilleren for mange tanker, følelser og synspunkter, før de selv har gjort seg kjent med stykket og rollen. Stanislavskij stilte spørsmålstegn til om all denne informasjonen kom i veien for den skapende skuespilleren. Dette fordi alle de tankene som kommer utenfra vil være mye vanskeligere å forstå, enn skuespillerne sine egne tanker og følelser (Stanislavskij, 1938, s. 138). I tillegg mente Stanislavskij at det ville være umulig å arbeide med noen tilknyttet stykket og rollen før man har funnet noe av seg selv i teksten eller rollene. Når skuespilleren selv har en forståelse for stykket, eller noe de kjenner seg igjen i, vil det være lettere å kunne plukke ut hvilke tanker og perspektiver som er nyttige, og hvilke som kun vil sette skuespilleren på feil spor (Stanislavskij, 1938, s. 138).

Dette gikk over i en ny metode å jobbe med skuespillerarbeid på, hvor man ikke leste manus eller hadde samtaler før prøveperioden var i gang. Ideen var at man ved å vite en fabel, kan benytte sin egen erfaring for å spille ut rollen. Dette uten nødvendigvis å vite så mye mer. Når skuespillerens fulle konsentrasjon er rettet mot det skapende arbeidet, både i form av følelser og vilje, er man inne i det som her betegnes som «den indre sceniske tilstand». Dette er viktig for at møte med et stykke og en rolle ikke bare skal bli en øvelse som omhandler intellektualitet, men at man faktisk setter liv i rollen og stykket. For å få til det må skuespilleren ha en egen impuls og følelse i arbeidet, som kun finnes i skuespillerens indre. Når skuespilleren selv har en opplevelse av rollens liv, kan man gå over til analyse av stykket og rollen. Opplevelsen av rollen må være både kroppslig og åndelig før man kan gå i gang med videre arbeid. Denne opplevelsen og fornemmelsen av rollen vil skape en indre glød i skuespilleren som vil være sentral for å gjøre rollen troverdig (Stanislavskij, 1938, s. 239). Metoden går så ut på at man, med den informasjonen man har, skal improvisere frem scenen og hvordan rollen ville reagert og forholdt seg i en bestemt situasjon. Improvisasjonen skal komme gjennom skuespillerens egen livserfaring. Ved å gjøre dette gjør skuespillerne akkurat det som faller mest naturlig for



dem, det de føler er sant og som de selv kan tro på (Stanislavskij, 1938, s. 240). Dette betyr at man i begynnelsen kun kan forholde seg til de fysiske handlingene og jobbe slik at man finner sammenhengene som er nødvendig for å finne sannheten i det. Gjennom dette kan man selv, på sin egen måte som skuespiller, formidle historien skrevet av en forfatter man kanskje ikke har noe forhold til. Dette gjør stykkets handling til noe mer enn utenforstående ord, og vil dermed også føles mer levende og ekte for skuespilleren (Stanislavskij, 1938, s. 241). Metoden tar utgangspunkt i at uansett hvilken rolle man skal spille, så må man alltid handle ut ifra seg selv. Hvis skuespilleren ikke finner seg selv i rollen, så vil rollen aldri virke ekte fordi den vil ikke bygge på levende og ekte følelser. Den følelsen er det kun skuespilleren som kan danne, og ha ansvar for. Ingen utenforstående kan få frem dette, da det kun kan bygge på skuespillerens egen personlighet (Stanislavskij, 1938, s. 241). Metoden gikk videre ut på at man skulle gå inn på scenen som menneske, ikke som skuespiller. For å kunne gjøre dette var det sentralt å finne ut hvor rollen kom fra, hvilken tid på døgnet det er, samt annet bakgrunnsinformasjon som gir nødvendig informasjon til skuespilleren. Først her begynner dermed informasjon om stykket å bli relevant, men poenget er at man ikke skal gi informasjon til skuespilleren før skuespilleren selv har et behov for det. Når skuespilleren mangler informasjon for å kunne spille ut rollen troverdig er det tid for å gi mer detaljer som kan jobbes videre med (Stanislavskij, 1938, s. 245). Videre handler det også om at skuespilleren selv hele tiden må finne motivasjonen for rollens handlinger ut fra egne erfaringer. På den måten skal man spille ut rollen ved å ta i bruk informasjonen man har fått, men også sine egne impulser og erfaringer om hvordan man selv ville opptrådt i den bestemte situasjonen. Man begynner altså med de fysiske handlingene og sammenhengen mellom dem. Deretter må skuespilleren finne motivasjonen i seg selv, ut fra egne erfaringer (Stanislavskij, 1938, s. 246). Et annet element i denne metoden er at skuespiller heller enn å spille ut scenen, skal gå gjennom sine fysiske handlinger mens de forteller hva de skal gjøre og hvorfor. I denne øvelsen skal skuespilleren snakke som seg selv, og ikke som rollen. På denne måten får skuespilleren en mulighet til å leve rollens situasjon, før de skal spille det ut. Alle handlinger, ord og motivasjon må med andre ord kunne bli forstått av skuespilleren selv, før skuespilleren kan gjøre det som rollen, for at det skal oppleves ekte. Tanken er at hvis skuespilleren tar utgangspunkt i seg selv, så gjennomlever man rollen. Hvis man tar utgangspunkt kun i rollen hermer man, og det vil kun bli en falsk etterligning (Stanislavskij, 1938, s. 248). Gjennom arbeidet er det viktig at skuespillerne skriver ned handlingene som fungerer, slik at man kan jobbe videre med det. Fremdeles tar man utgangspunkt i fysiske handlinger, og man justerer de plassene hvor skuespillerens naturlige handlinger og impulser ikke passer overens med rollens. Dette arbeidet gjøres av skuespiller og

regissør, og arbeidet handler her om å forsterke de handlingene som sammenfaller mellom skuespilleren og rollen, og dermed også forminske de handlingene hvor de ikke sammenfaller (Stanislavskij, 1938, s. 251). Ved å ta utgangspunkt i de fysiske handlingene må man også begynne å jobbe med det indre, dette vil gi liv til rollen fordi det indre og det ytre alltid vil ha en sammenheng. Det som i denne teksten blir betegnet som kroppen og sjelen vil aldri kunne skilles fra hverandre og derfor har skuespilleren, gjennom å kun ta utgangspunkt i de fysiske handlingene, allerede begynt arbeidet med å finne rollens indre liv samtidig (Stanislavskij, 1938, s. 253). Metoden gir skuespilleren mulighet til å gjennom sine egne fornemmelser tilknyttet de fysiske handlingene, å bli kjent med rollens indre psykologi, ved å analysere sine egne impulser og tanker i arbeidet (Stanislavskij, 1938, s. 257).

#### 2.4.1.2 Hva er en god skuespiller i dag?

Jeg har nå gjort rede for en tekst som ble skrevet i 1938, og som gir et bilde av en type skuespillerteknikk som fremdeles har stor betydning i dagens skuespillerutdanning og på mange av Norges institusjonsteater. Jeg ønsker likevel å se nærmere på noen perspektiver på hva som gjør en skuespiller god i dag, og hva som eventuelt har endret seg. I tillegg er det noen perspektiver i denne teksten som jeg ønsker å benytte i analysen senere i oppgaven. Jeg vil derfor redegjøre for Tore Vagn Lid sin tekst «Hva er en god skuespiller (nå)?». Denne teksten tar også utgangspunkt i Stanislavskij sine tekster, og drøfter hva noen av hans spørsmål betyr i dag.

Teksten er skrevet med spørsmål om hva som definerer en god skuespiller, hva gjør noe godt eller dårlig? Hvem er det som har fasiten på det, og hvilke faktorer må i spill for å kunne gi en slik dom. Det er stort spørsmål som i denne teksten undersøkes gjennom flere eksempler fra praksis. Teksten begynner med et sitat av Stanislavskij som stiller spørsmålstegn til hva det er som skiller en skuespiller fra utøvere innen andre kunstformer. Spørsmålet handler om hvorfor mange kunst-utøvere må benytte enormt mange timer i døgnet på å øve på sin kunst, mens skuespillerne i sitt arbeid «går på tomgang». Det gir søkelys på profesjonaliseringen av teaterkunsten, og ideen om at skuespilleren også skal beherske en form for håndverk. I forlengelse av dette betyr det at en skuespiller må kunne måle seg med utøvere fra andre kunstfelt. Gjennom dette oppstår dermed spørsmålet om hva en god skuespiller er. Stanislavskij forsto at dette spørsmålet måtte sees i forhold til hva «godt» og «dårlig» teater er. Dette henger igjen sammen med samtiden, hva som regjerer på ulike tidspunkt, samt alle ulike forståelser av hva som er «godt» teater. Stanislavskij brukte mange år på å begrunne hva han tenkte om dette,

og det er like relevant å diskutere i dag. Spørsmålet om hvilken type håndverk teater og skuespillerkunst er, er kanskje et enda større spørsmål i dag (Lid, 2018, s. 98).

Det første eksempelet er fra oppsetningen «Før soloppgang» på Den Nationale Scene i Bergen i 2011. I en av de mest kjente scenene i dette stykket, en selvmordscene med masse emosjoner og skuespiller som, ifølge sceneteksten, roper i desperasjon på scenen, bestemte regissøren seg for at i dette stykket skulle replikkene heller komme fra musikerne. Skuespilleren ble gjort til et passivt objekt, heller enn et aktivt objekt, dette gjorde at karakteren mistet selvbestemmelsen og friheten. Slik karakteren er skrevet gir dette mening, da rollens liv er skrevet på en måte som tilsier at hun ikke selv styrer livet sitt. Livet hennes er forutbestemt, og det at hun, i denne store og viktige scenen, ikke får mulighet til å selv spille ut, stemmer overens med resten av handlingen (Lid, 2018, s. 100). Dette er en helt annen måte å spille ut scenen på enn det Stanislavskij sannsynligvis ville gjort, likevel er ingen av de løsningene rett eller gal. Det er bare to forskjellige måter å se og lage teater på, som krever ulike skuespillerteknikker og metoder. Denne måten å tenke regi på har altså som forutsetning at alle de sceniske elementene kan spille ut handlingen sammen med de skrevne karakterene i like stor grad som det skuespilleren kan. Her er det altså en mer likestilt status mellom alle de audiovisuelle elementene, og det å spille ut handlingene og emosjonene ligger ikke nødvendigvis på skuespillerens skuldre alene (Lid, 2018, s. 101-102). Dette betyr videre at det vil være nesten umulig å kunne snakke om hva som er «god» og «dårlig» skuespillerhåndverk, uten å definere hvilke tradisjoner eller metoder som blir benyttet, og hva forestillingen er bygget på. Denne måten å tenke på benytter da ulike teaterformer sine syn på «god teknikk» som en indikasjon på hva «godt» skuespill er. Her er det mange ulike tradisjoner å tenke i, som vil gjøre spriket mellom hva som er godt teater veldig stort (Lid, 2018, s. 102-103). I Norge i dag er det gjerne en tanke, spesielt på de store institusjonsteatrene, om at en skuespiller skal kunne beherske alle former for tradisjoner og disipliner. Dette ville vært helt utelukket å snakke om innen annen utøvende kunst. På andre områder skal man være god i sin disiplin, men innen teateret virker det som skuespillere skal kunne jobbe bredere og bredere. Men måten å jobbe på som skisseres ovenfor i «Før soloppgang» trenger man spesialistene, og da er kanskje denne måten å jobbe på nærmere Stanislavskij sin tanke om teateret og skuespillerteknikken som en form for kunsthåndverk. Dette på tross av at denne måten å tenke på ligger litt utenom Stanislavskij sin måte å tenke skuespillerteknikk på (Lid, 2018, s. 103).

Nå kommer vi til den delen av teksten som kanskje er mest sentral for min prosess, og som jeg har jobbet med som skuespiller i min masterforestilling. Denne delen av teksten handler om tanken om at det å ikke spille, også vil være å spille. Med postmodernismen oppsto en tanke om at alt på en scene er spill, og selv om man forsøke å bevege seg bort fra den tanken så består den. Dermed er det i skuespillersammenheng aldri mulig å snakke om «ikke-spill», alt vil bli en form for iscenesettelse av en selv (Lid, 2018, s. 105). Dette betyr også at den gamle forståelsen av skuespillerteknikk må utvides, dette også fordi man må sette spørsmål til hva som i dag er den naturlige skuespilleren og hva som oppleves som naturlig på scenen. I dagens samfunn blir det mer og mer vanlig å benytte seg av dette «ikke-spillet» i hverdagen, dette fordi det naturlige og det ekte har blitt instrumentalisert, blant annet gjennom at det finnes kurs for hvordan man skal håndtere og gjøre det bra på jobbintervju. Ettersom dette ikke-spillet har blitt så viktig i samfunnet, er det spesielt viktig at det moderne teateret behersker og evner å trene bak denne formen for iscenesettelse. Det handler på et vis om å anerkjenne at det naturlige og ekte i samfunnet i dag ofte er en del av et større spill, som er tenkt på forhånd. Dette betyr at tanken om at skuespillet som noe opphøyet, ikke lenger bør holdes fast ved. En metode for å oppnå dette kan være å få skuespillerne til å fokusere på samtalen mellom menneskene i rommet, her betegnet som «retorisk metode». Her er språket det sentrale, det bygges på et språkspill, heller enn hvordan karakterene bygges opp og fremstår. Fokuset ligger da på hvordan skuespillerne snakket til hverandre, og makten ligger i språket (Lid, 2018, s. 106). Her ligger en sammenligning mellom en selger og en skuespiller. Dette fordi en god selger må kunne selge inn ideen sin ved å være overbevisende for å kunne påvirke andre til å ville kjøpe selgerens produkt. På samme måte må en god skuespiller kunne overbevise publikum, og dermed selge en tanke fra scenen (Lid, 2018, s. 107). Dette betyr at i denne tankegangen vil rollen være troverdig om publikum kjøper ideen, man ser altså rollen sin og dens egenskaper som et produkt som publikum skal kjøpe. Videre betyr dette at man må finne en balanse mellom hva som blir for mye, for intenst, og hva som blir for reservert for at produktet selges. Her henvises det til et sitat av en student på Norges Handelshøyskole som sa at en god selger, som tar på seg rollen som selger over lang tid til slutt vil utvikle sin personlighet og bli en selger. Det blir altså til slutt umulig å skille seg selv fra rollen, og motsatt (Lid, 2018, s. 108).

Et annet perspektiv som omhandler noe av det samme, og som diskuterer hva som oppleves som ekte, naturlig og troverdig på scenen er teksten «Hvor autentisk er det autentiske» av Knut Ove Arntzen. Arntzen skriver at teateret må være unikt, selv om det skal forsøke å representere virkeligheten (Arntzen, 2011, s. 105). Teateret må tørre å møte sine fordommer, og det er kun

på den måten at et verk kan oppleves som unikt (Arntzen, 2011, s. 105). Han skriver videre at virkeligheten ikke kan kopieres, og at det vil være naivt å forsøke på det fra scenen. Det ville beveget seg bort fra det autentiske å utelukke hvor vi befinner oss, og situasjonen vi befinner oss i (Arntzen, 2011, s. 105). I dette ligger en henvisning til Brecht sine virkemidler om å tørre og kommentere på sine egne sceniske klisjeer, i det oppstår en kritisk form som vil gjøre det sceniske universet mer troverdig (Arntzen, 2011, s. 105).

Det kan virke som om det skjer et skifte i hva som betegner god skuespillerprestasjon i dag, og at samme skuespillerprestasjon dømmes på helt forskjellig måter av ulike mennesker. Hvorfor dette skjer er ennå usikkert, men kanskje man i dag har så mange forskjellige innfallsvinkler på hvilke teknikker og hvilke metoder som kan benyttes, at hvert individ dømmer ut ifra seg selv, og ikke lengre et skjema om hva som er godt skuespill eller ikke. Det er tydelige tegn på at hva som er godt og hva som er dårlig skuespill i dag er vanskelig å skulle dømme. Man bør bevege seg forsiktig, og være varsom til hvilke begreper og kategorier man benytter. For kunne nærme seg en tilnærming til det, må man definere bedre hva det er man skal gjøre det godt eller dårlig innenfor, og samtidig tilpasse seg egen samtid og sitt eget publikum (Lid, 2018, s. 109-110).

## 2.4.2 Analyse: Skuespillerarbeid

### 2.4.2.1 Fakta og fiksjon- Nærhet til rollen

En ting som lå i grunn for hele prosessen var det faktum at jeg aldri kunne bli Synnøve, og at jeg aldri ville ha den kunnskapen som krevdes for å vite at den versjonen jeg la fram om hennes relasjon til situasjonen under andre verdenskrig ville være korrekt. Dette var viktig for meg å få frem. Jeg var bekymret for å skulle si at jeg i forestillingen skulle spille Synnøve Gleditsch, både fordi det var en faktisk person og fordi jeg ikke ville legge frem dette som en fasit. Det ville ikke vært realistisk at jeg kunne bli Synnøve, men at jeg kunne snakke fra hennes perspektiv var mer ekte. På bakgrunn av dette gikk ikke skuespillerarbeidet på å iscenesette Synnøve. Hvis det hadde vært målet ville jeg undersøkt nærmere hvordan hun gikk, beveget seg og snakket. Dette var for min del ganske irrelevant. Jeg brukte mer tid på det emosjonelle, altså hvordan hun kan ha forholdt seg til situasjonen, til Henry og hvordan dette må ha vært for henne. Under en av prøvene på teateret hadde vi en pause, og vi snakket om min bekymring rundt dette, samt hvordan kostyme og sminke skulle være. I en bisetning sa jeg at håret mitt måtte være satt opp, fordi på alle bildene jeg har sett av Synnøve så har hun alltid oppsatt hår. Slik ble anslaget på forestillingen lagt. Dette grepet ville skille meg fra Synnøve, og vise

publikum at jeg er en skuespiller som snakker Synnøve sin historie, uten at jeg på noen som helst måte er, eller kan bli henne. Dette ga meg mer trygghet i det kunstneriske arbeidet, og fortalte enkelt for publikum at jeg er klar over at jeg aldri kan bli Synnøve. I dette blir teksten «Hva er en god skuespiller (nå)» relevant. Teksten beskriver hvordan det i dag er forskjellig meninger om hva en god skuespiller er, og at dette stadig er i endring. En god skuespiller er en skuespiller som virker naturlig og ekte, men hva som oppleves slik kan se ut til å ha endret seg de siste årene. Tidligere ville det vært helt naturlig at jeg skulle spilt rollen som Synnøve Gleditsch, med kun tidsriktige klær og sminke, brukt parykk og virkelig iscenesatt Synnøve så likt som mulig den hun faktisk var. I dag er det ikke lenger det som vil føles mest naturlig og ekte for publikum, dette fordi vi i dag benytter så mange forskjellige typer spill i hverdagen vår. Lid sin tekst legger videre frem at «ikke spill» også er spill, og at man på ingen måte kan legge fra seg den tanken når det er snakk om en skuespiller på en scene eller teater. Publikum vet allerede at det er en form for spill, og det vil dermed være umulig å bryte de rammene og publikum sin assosiasjon til teateret. Ved å anerkjenne at jeg er klar over fiksjonen fra scenen, vil det hele kanskje virke mer naturlig og ekte for publikum også. Det ble derfor tatt et valg om at jeg skulle begynne forestillingen med å gå opp på scenen gjennom salen. Dette ville bryte med titteskapsteater, knytte meg tettere til publikum i form av at det ga meg en mulighet til å hilse på publikum som meg selv før jeg gikk opp på scenen. På scenen var det første jeg gjorde å gå til datamaskinen med Qlab, for å sjekke at alt var som det skulle, for så å begynne med teksten etter dette. Denne måten å begynne forestillingen på anerkjente også fiksjonen, og skjule dermed ikke at dette foregår i teateret. I tillegg brøt vi med teateret som noe opphøyet, ved at jeg begynner på nivå med publikum og uten et skille mellom sal og scene. I teksten legges det frem en tanke om at det å anerkjenne at spillet er en del av noe større, noe som er tenkt ut på forhånd, dette for å bryte ned iscenesettelsen som benyttes på flere arenaer enn kun teateret i dag. Et forslag fra teksten for hvordan man kan gjøre dette er å få skuespilleren til å tenke mer på dialogen og teksten, heller en hvordan man skal bygge karakteren og hvordan den skal fremstå. Gjennom språket oppstår rollen uansett, og da kan man heller fokusere mer på teksten og alle de som er til stede i rommet. Relevant her er sammenligningen Lid har om skuespilleren som en selger, som beskrevet i teorien. Over tid vil man være så innforstått med produktet og sin rolle, at det blir vanskelig å skille seg selv fra rollen. I mitt arbeid jobbet jeg ikke så mye med å finne ut hvem Synnøve var som karakter på scenen. Jeg brukte mye mer tid på å jobbe med teksten og språket, for å kunne skape en historie som var troverdig. Gjennom dette arbeidet formet rollen seg, men den besto like mye av meg som av Synnøve, og dette var viktig å få frem for publikum. Dette kan kobles til Stanislavskij sin tekst, hvor metoden går ut på å tolke

situasjonene ut fra seg selv, heller enn gjennom et allerede skrevet manus. Dette må sees i sammenheng med utarbeidelse av tekst som det står skrevet om i *Fase 3: Tekstarbeid*.

Et annet grep som på et vis også viste til at jeg ikke er Synnøve, og som anerkjenner at dette er spill som er planlagt på forhånd er at jeg selv styrte video og lyd fra Q-lab på scenen. Dette gjorde at mitt arbeid bak scenen og tidligere i produksjonsarbeidet ble en del av det sceniske universet. Grepene gjorde at publikum fikk innsikt i at jeg ikke kun var en skuespiller, men at jeg også hadde andre funksjoner i produksjonen. Dette kunne også peke til det faktum at jeg var en skuespiller på en scene, og på den måte kommenterte det også fiksjonslagene, slik som Lid og Arntzen er inne på. Kanskje gjorde dette at forestillingen opplevdes mer naturlig, slik Lid sin tekst handler om, da jeg ikke forøkte å dekke over at dette var en forestilling og en del av en større produksjon. Det ga meg muligheten til å ta en rolle nærmere meg på scenen, og benytte de ulike funksjonene jeg hadde hatt i prosessen også på scenen.

#### 2.4.2.2 Skuespillerarbeid- Fra arkiv til karakter

Arkivmaterialet var grunnlaget for hvordan jeg valgte å utvikle rollen. Som nevnt var det likevel mye jeg måtte hente fra meg selv, og som jeg måtte bearbeide fra arkivet for at historien skulle oppleves som naturlig og ekte for publikum. I dette jobbet vi mye med å ta ned spillet, og jobbet mer gjennom teksten enn å fokusere på det kroppslige og hvordan jeg beveget meg i rommet. Et aspekt vi jobbet ganske mye med var hvordan Synnøve ville ha snakket om situasjonene, og at dette viste til en person som har levd med denne historien og dermed også har tilvendt seg å snakke om det. Arbeidet handlet om å finne en balanse i hvor emosjonelt spillet skulle være, samtidig som det handlet mye om hvordan spillet sto i forhold til de audiovisuelle parameterne.

En scene hvor fokus lå mye på hvordan det skulle spilles ut handlet om reaksjonen til Synnøve i det hun kommer tilbake til teateret og Henry er blitt arrestert og tatt bort fra teateret. I et intervju gjort med daværende økonomisjef Victor Huseby beskrives helt konkret Synnøves reaksjon slik:

*«Fru Gleditsch var jo ikke på huset, hun var gått en tur på byen, og da hun kom tilbake, så måtte vi jo fortelle henne det og måtte da trøste henne med at han kom vel ut i løpet av dagen eller morgendagen, så noe da men... det trodde hun ikke noe på og... naturligvis. Hun gråt og var jo temmelig nedfor. Derfor ble det til at Melbye Brekke og frue, og jeg ble med henne hjem, ute på Vestråt, der hun bodde sammen med sin mann,*

*og der satt vi til klokken nærmet seg åtte. Jeg iallfall, satt der til klokken nærmet seg åtte. Melbye Brekke og fruen skulle være igjen i leiligheten for å holde Synnøve med selskap, men jeg gikk hjem, jeg bodde i Prinsens gate den gangen, og straks jeg kom hjem ble jeg møtt av Fru Direktør Scott Isaksen som syntes det var skrekkelig det som hadde skjedd, og det var jeg jo enig med henne i. Ja, men har de ikke hørt det? Sa hun. Hørt hva, sa jeg? Jo, de har skutt, de har skutt Gleditsch og de ni andre. Jasså, sier jeg, og hvordan vet de det? Jo, de skjønner Huseby, jeg har et krystallapparat, også hørte jeg den meldingen nå nettopp, sa hun. Og jeg visste jo ikke hvordan jeg skulle få kommet bort på Vestråt, det var jo absolutt forbud mot å gå ut. Så jeg måtte jo vente, men klokken fem om morgenen så var det jo tillatt å komme ut på gaten igjen og da gikk jeg bort til vårt pensjonat, vi hadde eget pensjonat den gangen for skuespillere og elever. Og der bodde blant annet Karl Bergmann som var gjest hos oss, og der hadde de sittet oppe om natten, fordi de hadde også hørt denne meldingen. Og da ble Bergmann med meg bort til Vestråt, og utenfor døren finner jeg Adresseavisen hvor det på først side sto oppslått at disse ti var skutt. Og ellers så var det mørkt og stille, så jeg tok avisen i lommen og gikk tilbake til pensjonatet sammen med Bergmann, og satt der til åtte-ni, også gikk vi bort igjen for å se om de var kommet opp. Og da ringte vi på, Gleditsch og fruen bodde i første etasje. Vi ringte på, og Bergmann sto litt fremfor meg og han hadde vel lagt ansiktet i alvorlige folder for da Synnøve åpnet og fikk se oss så skrek hun så det jomet over hele huset. «De har ikke skutt han!» Det var, ja, det var, det var, det var ikke noe å si. Vi sto bare stumme, også kom da naturligvis leieboerne ut, de hørte skrikene hennes.»*

(NRK, 1967, 00:05:12- 00:08:39)

I tillegg til denne beskrivelsen var også følgende tekst, nedskrevet av Eirik Brekke Melbye viktig for arbeidet:

*«Da Synnøve Gleditsch en stund efter at de hadde hentet ham, kom på teatret, muligens fordi hun hadde hørt rykter om arrestasjonen i byen, brøt hun, som ventelig var, fullstendig sammen og skrev: «De dreper ham!». Det var åpenbart at hun ikke burde være alene, hvorfor Melbye Brekke og hans kone, som også var deres gode venner – som alle var det – flyttet hjem til henne om eftermiddagen. Vi prøvde på alle måter å få henne bort fra tankene, og et stykke utpå natten fikk min kone henne i seng, og la seg hos henne, mens jeg lå i stuen. Vi våknet neste morgen av Synnøves skrik i ute i entreen.*



*Hun hadde flere ganger vært ute og sett etter avisen, men denne var blitt fjernet av forretningsfører Huseby, som bodde i samme hus. Han og teaterets gjest, Karl Bergmann kom for å fortelle henne den forferdelige sannhet. Da hun så dem, skjønte hun det straks, og brøt hulkende sammen.».*

(Gunnerus biblioteket, [Boks] L0134)

Gjennom disse skildringene fikk jeg et godt bilde av hvordan Synnøve hadde reagert, og jeg prøve i begynnelsen å spille dette ut slik det sto beskrevet. Det tok ikke lang tid før jeg forsto at det ikke passet inn i den dramaturgiske formen resten av monologen hadde. Etersom partiet rundt denne situasjonen var rolig, virket det rart og umotivert å plutselig skulle bryte ut i rop og hulkende gråt. I denne settingen virket det nesten som overspill, og det ble verken naturlig eller virkende ekte. Jeg måtte forsøke å få frem emosjonene uten å spille det ned, eller opp. Vi valgte heller å legge emosjonene i sinne rundt at hun ikke kunne finne avisen, heller enn i selve reaksjonen hennes på henrettelsen, som vi heller valgte å ta helt ned. Ved å legge desperasjonen inn i en frustrasjon over ikke å finne avisen ble handlingen og språket mer motivert. Dette ble mer naturlig på scenen, men ga likevel den samme stemningen til hvordan Synnøve reagerte. Det kommer frem i begge disse beskrivelsene at Synnøve hadde en ganske sterk reaksjon, og det var dermed vanskelig å finne en måte for å spille ut dette på en måte som både underbygget Synnøves faktiske følelser og reaksjoner på dette, men som samtidig passet inn i formen og virket naturlig i monologen.

Slik Vagn Lid skriver vil det være umulig å se en skuespiller på en scene og glemme at det er en skuespiller som står der, og det er dermed et ekstra element som hele tiden vil være til stede i forestillingen: nettopp at jeg er en skuespiller som spiller en karakter. Det som virker ekte på en scene varier veldig, og som Lid skriver så endrer dette også seg med tradisjoner og tid. Det som er mest naturlig og ekte er dermed ikke nødvendigvis å spille ut følelsene, men kanskje heller holde tilbake og være klar over hva man sier og gjør. Vi jobbet mye med å spille ned, være rolig, og heller fokusere på teksten og hvordan teksten sto sammen med alt det andre som skjedde i rommet. Samspeillet mellom de ulike parameterne ble dermed viktig. Et eksempel på dette var i forbindelse med en lydfil på en av videoene som spilte, som viste veien fra teateret til Misjonshotellet. Teksten før videoen begynner forklarer at Henry er blitt hentet, og at dette er veien han går sammen med SS-soldatene etter han er blitt arrestert. Melodien i videoen var originalt veldig trist og sentimental, samtidig som jeg også spilte scenen ganske trist. Dette gjorde at det tippet over til å bli klisje. Scenen fikk mer en «se så synd det er på meg som mistet

mannen min», heller enn den måten jeg ønsket å fremstille Synnøve på. Etter å ha vist det frem for veileder ble jeg anbefalt å bytte lydfilen til noe som ga spillet mer motstand. Den nye lydfilen var skarpere og lite sentimental, og førte til at scenen fikk mer følelsen jeg ønsket den skulle ha. Tanken var at det ikke skulle fremstå som at Synnøve synes synd på seg selv, men at måten hun står i det på gjør at publikum får respekt og medfølelse for henne. Jeg ønsket ikke at de skulle føle med henne, men føle av henne.

Jeg fikk med andre ord gjennom dette arbeide kjenne på hvordan det dialektiske samspillet mellom ulike parameter styrker eller svekker hverandres spill. Noen ganger styrker det virkemiddelet at to parameter gi motstand til hverandre, heller enn at de spiller ut og formidler det samme. Måten to parameter fungerer sammen kan endre hele uttrykket for det man formidler, dette er dermed noe man bør være svært oppmerksom på. Samspillet mellom de audiovisuelle parameterne, rommet, publikum og meg som skuespiller ble dermed også en sentral del av skuespillerarbeidet.

#### 2.4.3 Funn: Skuespillerarbeid

Som nevnt hadde jeg i begynnelsen av dette arbeidet en annen problemstilling, og mitt møte med arkivet var det som endret arbeidet. Hvordan arkivsøk kunne påvirke skuespillerarbeidet hadde jeg ingen formening eller tanke om. Det er dermed kanskje et av de viktigste funnene, eller erfaringene jeg har gjort meg gjennom denne prosessen. Dette både på bakgrunn av at dette var en helt ny oppdagelse for min del, men også fordi jeg ikke har lest eller hørt så mye om det tidligere.

For min del var den viktigste delen av arbeidet med arkivet den fenomenologiske tilknyttingen jeg fikk til historien og til de sentrale menneskene i historien. Det finnes mange forskjellige skuespillermetoder som benytter helt ulike innfallsvinkler til produksjonsarbeid, men de har alle et felles mål om å komme nærmere karakteren man skal spille og bli kjent med universet som narrative utspiller seg i. De fleste metodene faller innenfor at man enten benytter en innenfra/ut-tilnærming, eller en utenfra/inn-tilnærming. I dette arbeidet erfarte jeg at arkivsøk fungerte på begge måtene samtidig. Ved å sitte med arkivet fikk jeg både mange tanker og ideer om hvordan karakteren var, og jeg fikk mange innspill utenfra som ikke hadde noe med meg som skuespiller å gjøre. Samtidig påvirket det å sitte med arkivet meg så sterkt at jeg fikk mye av skuespillerarbeidet i fanget. Tidligere har jeg brukt mye tid på å finne karakterer, jobbe med

bakhistorien til karakteren, finne ut hvordan jeg skal spille ut ulike emosjoner og situasjoner. I tillegg er en stor del av skuespillerarbeidet å bli så kjent med karakterene og universet at man kan tro på det selv, og leve seg inn i det på en måte som overbeviser publikum om at dette er naturlig og ekte. Tilnærmingen til historien som skuespiller er helt sentral for dette, og om man ikke bryr seg eller tror på universet selv så vil det være vanskelig å selge ideen om forestillingen til publikum. Gjennom arkivet fikk jeg, som nevnt, en egen fenomenologisk tilknytting til historien, som jeg vanligvis ville brukt mye tid på å dyrke frem. Å benytte arkivarbeid som metode i skuespillerarbeidet ga meg, helt ubevisst, mye av det materialet jeg trengte for å utarbeide rollen. Mine emosjoner tilknyttet historien ble på mange måter en viktig brikke i både hvordan jeg til slutt spilte ut Synnøve, og hvordan mitt univers forholdt seg til historien. Igjen vil jeg trekke frem Lid og Arntzen sine poeng, om at autentisitet i teateret vil variere, men at man kanskje kan komme et skritt nærmere ved å kommentere på fiksjonen, og vise til at man er klar over situasjonen man befinner seg i og de ulike fiksjonslagene som dermed er til stede.

Slik Arntzen skriver vil en forestilling inne for dokumentarisme alltid være kunstnerens tolkning av materiale, og det var en viktig oppdagelse og funn at mine tolkninger var en like stor del av forestillingen som faktaopplysningene i seg selv. Dette gjorde likevel ikke forestillingen mindre autentisk, da det å overse dette ville vært mindre realistisk enn å benytte det inn i arbeidet. Gjennom denne måten å arbeide på ble Synnøve sitt perspektiv like mye mitt, som den Synnøve jeg kjente fra arkivet sitt. Ved å anerkjenne at jeg aldri kunne bli Synnøve, og dermed heller ikke prøvde å herme etter henne, opplevdes det hele kanskje mer ekte for publikum. For min del som aktør var dette et perspektiv og aspekt i arbeidet som fikk teksten til å føles nærmere meg, og dermed også mer ekte.

Et annet viktig funn var viktigheten av å holde fast i de arkivdokumentene som ga noe til arbeidet. Her vil jeg trekke frem brevet, samt skildringene til Huseby og Melbye Brekke som avgjørende dokumenter i arbeidet. Da både i form av en fenomenologisk tilknytting til tematikken, eller som informasjonsinnsamling. Jeg vil si at arkivsøk som metode i produksjonsarbeidet var like viktig fra et fenomenologisk perspektiv, som en metode for innsamling av informasjon og ikke minst var det viktig som en veileder i arbeidet som jeg kunne ta kunstneriske valg og avgjørelser ut ifra.

En utfordring med å benytte arkivsøk som metode i produksjonsarbeid er kanskje at emosjonene kan ta overhånd, om man bryr seg så mye om historien og lar sine egne følelser ta over rollens.

Det kan på et vis bli for nært og for ekte, på en måte som gjør det vanskelig å skille egne følelser med rollens følelser. I dette arbeidet ble veileder og andre utenforstående tilbakemeldinger viktig for å finne skillet, og være bevisst hvordan jeg ville forholdt meg til situasjonen og hvordan Synnøve ville forholdt seg til de samme situasjonene. I tillegg vil det være vanskelig å bruke denne metoden for skuespillere på et institusjonsteater, da man verken har tid eller kapasitet til å kunne sitte med arkiv. Likevel kan det nok være til stor hjelp for skuespillerne å selv ha denne direkte kontakten med arkivet, heller at det kommer fra en regissør eller noen andre i apparatet. Som nevnt var arkivet det eneste som fikk meg til å kjenne på den nærheten til historien som jeg gjør. Hvis man skal spille en historisk karakter eller en historisk hendelse vil denne typen møte med materialet automatisk vekke noe i skuespilleren, som kan kunne bli nyttig i prosessen. Ofte får man som skuespiller et allerede bearbeidet produkt av arkivet, og man mister da denne fenomenologiske tilnærmingen til historien som arkivet gir.

### 3. Avslutning

I denne avhandlingen har jeg undersøkt mine erfaringer tilknyttet arbeidet med forestillingen «Den som står igjen», og dette i lys av sentral teori. Oppgaven har gått ut på å undersøke hvordan arkivsøk som metode i produksjonsarbeid påvirker prosessen og valgene som blir tatt. Slik innledningen viser begynte jeg arbeidet med et tydelig fokus på historiens samfunnsrelevans. Gjennom arkivarbeidet skjedde det en dreining som flyttet interessefeltet til relasjonene og det personlige i historien, da gjennom Synnøve sitt perspektiv. En av de viktigste oppdagelsene jeg har gjort er hvordan arkivsøk har en sentral fenomenologisk påvirkning i produksjonsarbeid. I dette arbeidet har arkivsøk fungert som en form for skuespillerteknikk som automatisk har gitt meg som skuespiller en personlig tilknytting til både historien og de sentrale karakterene. Dette har blitt en form for tilknytting jeg ved hjelp av andre skuespillerteknikker måtte brukt tid på å forme. Gjennom arkivet fikk jeg både kjennskap til historien og en fenomenologisk relasjon til det jeg skulle formidle samtidig. Arkivsøk var i seg selv karakterbygging og skuespillerarbeid som ga et godt grunnlag for arbeidet frem mot ferdig forestilling. Jeg har funnet ut hvordan hermeneutikk kan ha tilknytting til arkivarbeid, og hvordan dette kan ha betydning når man arbeider frem en forestilling. Dette gjelder kanskje spesielt om man selv har hovedansvar for de forskjellige delene av produksjonen.

Jeg har undersøkt hva som gjør en skuespiller god i dag, og diskutert hva som oppleves som naturlig og ekte på scenen. Et viktig grep i min forestilling med tanke på dette var at jeg henviste til meg selv som skuespiller i anslaget på stykket, samt at jeg valgte å styre video og lyd på egenhånd fra scenen. Dette blir i seg selv en kommentar på at det er en teaterforestilling. Ved å ta med historien tilbake til Trøndelag Teater, der det skjedde vil likevel kunnskapen om at dette har skjedd ligge naturlig for publikum å tenke på. Prosjektet har dermed gitt meg innsikt og kunnskap om hvordan stedsspesifikt teater påvirker en forestilling og dens prosess, samt hvordan sted og arkiv i arbeid med historisk tematikk kan sees i sammenheng. Arkivarbeidet har vært utgangspunktet for alle dramaturgiske valg, og har også vært en helt sentral del av skuespillerarbeidet. For å oppsummere har arkivmateriale lagt føringen for hele prosessen, og det er på bakgrunn av dette arbeidet at forestillingen ble som den ble. Alle dramaturgiske valg er tatt basert på arkivarbeidet, og gjennom dette har jeg forsøkt å formidle den nærheten jeg kjente på i møte med arkivmateriale videre til publikum. Forestillingen «Den som står igjen» er min tolkning av arkivmateriale tilknyttet tematikken.



## Litteraturliste

Arntzen, K. O. (2011). Hvor autentisk er det autentiske? En refleksjon over det dokumentariske i teateret. I I. Eliassen, *Dokumentarteater* (s. 101-109). 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.

Brauteset, S. (Programleder). (1967). *25 år etter*. [Radioprogram]. NRK.

[https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_dra\\_1994-14785P](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_dra_1994-14785P)

Fischer-Lichte, E. (2016). Interweaving cultures in performance: Different states of being in-between. I H. Bial & S. Brady (Red.), *The Performance Studies Reader* (3. Utg., s. 375-387). Routledge.

Gale, M. B. & Featherstone, A. (2011). The Imperative of the Archive: Creative Archive Research. I B. Kershaw & H. Nicholson (Red.), *Research Methods in Theatre and Performance* (s. 17-41). Edinburgh University Press.

Gavan, E., Nicholson, H., & Normington, K. (2007). *Making a Performance: Devising Histories and Contemporary Practices*. Routledge.

Haagensen, C. Gruppeprosesser og faseinndeling i egenskapt teater. I V. Aune & C. Haagensen (Red.), *Teaterproduksjon: Ti produksjonsestetiske innganger*. Cappelen Damm Akademisk/NOASP.

Johnston, D. (2017). *Theatre and Phenomenology: Manual Philosophy*. Palgrave.

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

Martin, C. (2006). Bodies of Evidence. *The Drama Review*, 50(3), s. 8-15.

<https://doi.org/10.1162/dram.2006.50.3.8>

Nelson, R. (2013). *Practice as research in the arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Palgrave Macmillan.

NTNU Univeristetsbiblioteket, Gunnerusbiblioteket: Boks L0134. Erik Melbye Brekke: Trøndelag Teaters Krigshistorie 1940-1945.

Nyeng, F. (2017). *Hva annet er også sant? En innføring i vitenskapsfilosofi*. Fagbokforlaget.

Pearson, M. (2010). *Site- Specific Performance*. Palgrave Macmillan.

Sauter, W. (2008). *Eventness*. STUTS.

Stanislavskji, K. (1938). Skuespillerens arbeid med rollen- om å skape en sann fornemmelse av skuespillet og rollens liv. I K. Helgheim (Red.), *Realisme og teatralitet- tre russiske profiler- Stanislavskji, Meyerhold, Evreinov* (s. 235-248). Solum.

Statsarkivet i Trondheim (SAT), Trondheim Politikammer: Boks 50. Mappe «Gjenfunnet + Korrespondanse + Regninger». Brev fra Synnøve Gleditsch datert 22.juli 1945.



Vedlegg

Vedlegg 1- Plakat

# DEN SOM STÅR IGJEN

En forestilling om Synnøve og Henry Gleditsch



Av og med: Eva Marie Mikkelsen

Spilles på Trøndelag Teaters Gamle Scene

Torsdag 05.01 kl. 13 & kl. 19

Fredag 06.01 kl. 13 & kl. 19



FRITT ORD

## Vedlegg 2- Kontrakt mellom Trøndelag Teater og IKM

TRØNDELAG  
TEATER



### KONTRAKT mellom

Trøndelag Teater AS org.nr 916 914 261  
Institutt for medievitenskap ved NTNU  
v/Tore Kirkholt

tore.kirkholt@ntnu.no/97534819  
emmikkel@stud.ntnu.no / 45293023

Det er i dag inngått følgende kontrakt mellom partene Trøndelag Teater AS, heretter nevnt som TT, og Institutt for medievitenskap ved NTNU, representert ved Eva Marie Mikkelsen, heretter nevnt som EMM.

#### § 1 Produksjon

EMM forplikter seg til å spille «Den som står igjen – en forestilling om Synnøve og Henry Gleditsch» på TTs Gamle scene i januar 2023 etter følgende plan:

- 2.januar, prøver og teknisk tid etter nærmere avtale.
- 3.januar, prøver og teknisk tid etter nærmere avtale.
- 4.januar, prøver og teknisk tid etter nærmere avtale.
- 5. januar, forestilling kl. 13:00 og kl. 19:00
- 6. januar, forestilling kl. 13:00 og kl. 19:00

Totalt 4 forestillinger i perioden.

Produksjonen er EMM sin masteroppgave ved NTNU.  
EMM stiller med prøvesalferdig produksjon.

Trøndelag Teater stiller med:

- Enkel scenografi som hentes fra vårt lager.
- Lyssetting.
- Teknisk avvikling og teaterverter.

|   |                 |            |
|---|-----------------|------------|
| Teknisk kontaktperson Trøndelag Teater: | Jomar Johansen  | 926 97 983 |
| Inspisient Trøndelag Teater:            | Emily Luthentun | 975 28 883 |

#### § 2 Inntekter

Billettinntektene tilfaller TT. 100 %

Billettpris: 100 kr

EMM disponerer 5 fribilletter til hver forestilling.

#### § 3 Rettighetsopphav og avgifter

EMM er ansvarlig for å betale alle avgifter som er forbundet med rettighetsopphav for alle typer rettighetsbelagt materiale som benyttes i forestillingen.

EMM er ansvarlig for forsikring av eget utstyr.

#### § 4 Markedsføring og salg.

Forestillingen markedsføres etter nærmere avtale mellom partene. Kontaktperson ved TT, Markedssjef Nina Bjørlo.

#### § 5 Kansellering av avtalen

Ved force majeure eller sykdom i ensemblet, har partene gjensidig rett til å kansellere kontrakten helt eller delvis. Det være seg at dette hindrer gjennomføring av forestillingen, eller endrer de praktiske eller økonomiske



### Vedlegg 3- Refleksjonsnotat

*«... grunnen til at jeg ønsker å gjøre dette på teateret har ikke så mye med teateret å gjøre, men plassen å gjøre. Fordi stedet er så viktig, eller.. Han sto på den scenen, hun sto på den scenen. De har vært der, og den nærheten til historien blir da mye tettere når man spiller det ut der man vet at de også har stått og spilt. Så for min del er det egentlig Trøndelag Teater som teateret som er viktig, men plassen, og at kanskje vil oppleves som en direkte kontakt til Gleditsch, og til kona hans, når jeg også kan stå der.»*

(Refleksjonsnotat 4.3.2022- Første offisielle veiledning)

Vedlegg 4- Synnøve Gleditsch kostyme, Vildanden 1942



Huseby, V. (1942). *Vildanden*. [Bilde]. Gunnerus biblioteket, NTNU, Trondheim.

<https://ntnu.tind.io/record/143108?ln=no#?xywh=-7604%2C-648%2C20119%2C8177>



Huseby, V. (1942). *Vildanden*. [Bilde]. Gunnerus biblioteket, NTNU, Trondheim.

<https://ntnu.tind.io/record/143097?ln=no#?xywh=-6236%2C684%2C17383%2C7065>

Vedlegg 5- Henry Gleditsch, Røntgenbilder



## Vedlegg 6- Manus «Den som står igjen»

### **Anslag:**

*Går inn døra, anerkjenner publikum, går opp trappa til pc'n for å slå på lys. Lys på mikrofon, og der jeg skal stå- anerkjenner det. Går frem til midt på scenen.*

«På alle bilder jeg har sett av henne, absolutt alle bildene jeg har sett av Synnøve, så hadde hun alltid oppsatt hår».

*Går til mikrofonen og snakker om at jeg ikke vil kommentere ryktene om affæren.*

*Merker hvor jeg har stilt meg, og kommer med det inn på Vildanden. Lys på stumtjeneren.*

*Jeg skulle jo stå her, og hans entre var der. Noen replikker fra Vildanden leses opp. «Opriktig talt hadde jeg håpet, jeg ikke skulde træffe dine mandfolk hjemme på denne tid; og så løb jeg opom for at snakke lidt med dig og sige dig farvel.*

«Det er den første replikken, i første scenen vi skulle ha sammen den kvelden. Men det skjedde jo aldri, premieren måtte utsettes.»

*\*Gå tilbake til bordet, over i etyde 6.oktober 1940.\**

### **Etyde 4:**

Fy faen, fy faen...

Vi skulle egentlig flykte til Sverige... en rute var allerede utarbeidet for oss, lagt for oss, så vi kunne være trygge, være ute av rekkevidde. Vi visste at han var under observasjon, at de fulgte med hvert skritt han tok. Vi visste at kun et tråkk over streken var nok. Vi visste det. Han visste det, men han...

Alt var ordnet, vi skulle bli hentet på Røros, gå over grensa til Sverige og bli hentet på den andre siden. Det var utveien. Men han kunne ikke, han valgte å ikke kunne. Han sa han ikke kunne forlate teateret, ikke på den måten. Så han ble, vi ble. Prøvene fortsatte som vanlig.. Kostymene fløy gjennom huset og ordene til Ibsen kunne høres i gangene.

*\*Sitat fra Vildanden» spilles fra radio.\**

«Kl. 05:00, Det er erklært unntakstilstand i Sør- og Nord-Trøndelag. Teater og kinematografer bes holdes stengt»

Vi hadde spist en god frokost den dagen, sånn ekstra god frokost. Vi hadde spist opp de siste eggene, drukket opp den siste melken og kaffen...

Han visste at det var erklært unntakstilstand, så han var forberedt på det meste. Likevel var det ikke noe spørsmål om han skulle på jobb eller ikke, og akkurat sånn som han gjorde de fleste andre dager tar han sykkelen og sykler hit, fra Elvegata, og innover mot byen og hit.

Hit.

Det tar 3 min, 3 min med sykkel, fra Elvegata og hit.

3 min. Ja, jeg kan jo vise dere.

**«Ingen vet hva dagen kan bringe».** (mikrofon)

INGEN VET HVA DAGEN KAN BRINGE?? Han visste hva dagen kunne bringe, jeg visste det...

Det var erklært unntakstilstand, folk ble innkalt til avhør, arrestert, det var det en unntakstilstand var. U...

Likevel var det de ordene han valgte, før han dro hjemmefra den dagen.

*\*Her spilles det av en film av veien fra Elvegata/ Vestråt, til teateret, på sykkel\**

*Klokken 12:10*

Når han kommer hit, klokken er rundt 12:10. Så ringer han rundt til skuespillerne. Han vet at teateret er under oppsikt, og derfor ringer han rundt til hver eneste en, for å passe på at de er trygge, for å si at de må huske legitimasjonskort. Men likevel så holder han prøvene i gang, og han bestemmer at de skal gå gjennom selsskapsscenen en ekstra gang. Premieren var utsatt, og hvor var jeg på dette tidspunktet? På samme tid, rundt klokken 12 vandrer jeg rundt i byen, fikser noen viktige ærend før jeg også skal på jobb senere på dagen. Jeg hadde morgenen fri.

Når hele personalet er opplyst om dagens plan, og Selskapsscenen er fikset litt på, så går alle hvert til sitt. Og Henry, Henry går til kontoret sitt, opp trappen, til kontoret sitt.

Og klokken to, klokken to så får han en telefon fra Vestråt, der vi bodde. Han blir informert om at to tyskere ser etter han, og at de er blitt sendt videre til teateret. Det tar ti min å gå,

fra Vestråt og hit. 10 min. *Begynn klokketikkingen fra PC.* Og hva gjør han? Han fortsetter å jobbe. Han vet at de er på vei, og at det tar ti minutter å gå, men han fortsetter å jobbe. Inne på kontoret så er det et skap, eller et tilsynelatende skap. Skapet skjuler en luke, som skjuler en kanal som fører ut til publikumsfoajeen.

*\*Går av scenen, med mikrofon. Video fra loftet- hele fluktruten.\**

Ikke lenge etterpå får du en telefon fra billettluken, soldatene har ankommet. (rytme). Du fortsetter å jobbe, du fortsetter å jobbe mens lyden av støvlene til soldatene forplanter seg i gangene på teateret.

Og hvor lang tid tar det, å gå fra billettluke opp til kontoret ditt? Hvor lang tid, Henry?

Hvorfor gjemte du deg ikke? Hvorfor rømte du ikke, her var nok en utvei!

*\*Video ferdig, gå ut på scenen igjen\*.*

Så var tyskerne, to høye SS-offiserer, nådd kontoret hans. Henry sitter ved skrivebordet sitt, svarer på spørsmålene han får.

Så blir han arrestert, han tar på deg frakken og hatten og gjør det han blir bedt om. Like etter å ha forlatt kontoret stopper han i korridoren. Det er kaldt, høst, bladene på trærne hadde falt. Han stopper derfor i gangen og spør en av inspisientene om å hente han en varm genser, to par strømper som ligger i sykkelvesken din. Han får fort beskjed fra tyskerne om at det ville du ikke få behov for, det er ikke nødvendig. (*Knapp tekst, undrende*).

«Hils Synnøve, og be henne ta alt med ro». (mikrofon?)

Ta alt med ro... Han sier det mens han går ned trappen fra kontoret sitt, og i første etasje står mange av dem som jobber her og venter på han. Han ser på alle, alle, også snur han seg til økonomisjef Huseby.

«Ja så er det vel ikke mere da.» (mikrofon)

Nei, Henry, så var det vel ikke mere da.



6.oktober, klokken 14:23 så dyttes han ut av teateret. Han går ut, smilende og blid. Akkurat sånn som han pleier å gå ut av teateret hver dag når han er ferdig på jobb.

Klokken 14:23. Så var det ikke mere, og jeg tror han visste det. Eller jeg er egentlig ganske sikker på at han visste det, kanskje var det også derfor han kunne gå ut derfra med et smil??

Han hadde kjempet for teateret til siste slutt (ironisk). Kanskje var det også denne måten, denne måten å gå nedover gaten på som var den mest ydmykende overfor okkupasjonsmakten, for han viste ingen frykt, og ingen tvil på sine handlinger.

Jeg tror han visste det hvor dette skulle ende, på veien herfra og ned til Misjonshotellet. Han visste det hele veien.

*\*Her spilles en film av veien fra teateret og til Misjonshotellet, Gestapos hovedkvarter under krigen\**

Mens han går inn døra på Misjonshotellet, hvor er jeg da? Jeg er rett rundt hjørnet, på torget og ser på et par lakksko. Jeg kommer tilbake til teateret like etter han.. like etter han er blitt hentet. Jeg hadde hørt rykter og jeg kom så fort jeg kunne, jeg kom så fort jeg kunne!! Jeg visste at det... Alt ble liksom mørkere.. Hele min verden...

Jeg bare hylte... hylte at «*De dreper ham*».

*\*Det blir helt stille en stund, kjenn på følelsen i rommet. Stillhet\*.*

Jeg kunne bare ikke tro at jeg kom for sent, og jeg kunne ikke forstå at han bare dro. Uten å stille spørsmålstegn, uten å kjempe... han bare gikk, og mitt adjø, det ble bare en hilsen videreformidlet av noen andre. Jeg ville ikke tro at han visste hva som skulle skje, ville han ikke gjort noe annerledes da? Men jeg vet jo at han visste, at han gjorde det eneste han så som rett. Så visste jo også, innerst inne, at det var nettopp sånn han ville... Men det gjorde ikke mindre vondt, fremdeles ikke....

Av alle de veiene han kunne tatt den dagen... Hver eneste en.. Han tok ikke en eneste en av de.

*\*Crossfade-video av alle veiene, skifte kostyme i skygge på lerret.\**

### **Etyde 8:**

Jeg var 18-19 år da jeg begynte å jobbe på Den Nationale Scene i Bergen. 3 år. Jeg hadde jobbet der i tre år da han begynte. Da vi giftet oss var jeg 22 år. Vi hadde kjent hverandre i et halvt år, og han var åtte år eldre. Det var nytt, spennende... 2. april 1932. 1932.

Den sommeren flytter vi sammen til Oslo, og der blir vi helt frem til Henry finner ut at han skal starte et nytt, fast teater her. Han drar litt før meg, men jeg kommer like etter, og blir en del av det første faste ensemblet her.

Her på teateret blir vi en familie, det er trygt her. Helt frem til 9.april 1940.

### **Etyde 9:**

Henry var i Oslo den her dagen, men han kommer tilbake hit så fort han kan, og da drar vi på en hytte i Innset.

Fokuset hans var start var hvordan han skulle drifte teateret med krig i landet.

Jeg klarte ikke helt å forstå hvordan det var så viktig, fordi min største bekymring det var hvor vi skulle være, familien vår, hvordan vi skulle holde oss trygge. Det viktigste for han det var teateret og motstandskamp, og det var det han brukte tiden på hytten til. Revy.. ironi.. det ble den første løsningen. Allerede før sommeren 1940 var første revy påbegynt.

Din vilje til å strekke deg ble ekstra tydelig for meg da du samme år, bestemte deg for å skrive en klage til okkupantene. Bilen vår hadde blitt skadet i en skuddlinje i en kamphandling på Berkåk. Han dro hjem for å skrive en klage, og kreve erstatning for bilen. Samtidig skrev han at soldatene i landet ikke hadde fulgt protokollen de hadde fått om god adferd, og han skrev ordrett at det gikk utover relasjonen mellom den norske befolkningen og tyskerne. 5 uker etter invasjonen..

Han kom tilbake 17.mai, med sløyfe på brystet, ski på beina og det hele... Det va ingen tvil..

Allerede på den første revyen det året ble fire nummer strøket av sensuren. Og man kan jo tenke seg at vi ble ekstra godt fulgt med på her fordi...

Det var jo ikke sånn at jeg ikke støttet motstandsarbeidet, jeg var jo med i revyene og cabaretene. Jeg sang sanger som tyskerne ikke syntes noen ting om, ikke bare her i Trondheim... Jeg var jo med på det, jeg sto ved hans side hele veien og det gjorde jeg ikke

uten grunn. Jeg skulle bare ønske at du ikke måtte kverulere på hver minste ting. Fantest det ikke en måte å drive motstandskamp på, som ikke ville satt så mange folk i fare, som ikke satt deg, Henry, i fare? Noen av de tingene han gjorde ble nesten tåpelig.

Jeg husker for eksempel en episode hvor vi spilte revy, også kom det to tyske matroser, dem hadde hatt en kveld på byen, drukket seg ganske full, og fant så ut at de skulle på teater. De snublet inn der i en fullsatt teatersal med penkledde folk av høyere klasse. De satt oppe på balkong der, over den høytaleren der borte, og midt under forestillingen reiser den ene matrosen seg opp og tisser. Han tisser på balkongen, en dame reiser seg opp og roper av skrekk. Noe verre kan da ikke skje?!?! Kjolen og strømpene hennes... alt var vått.

Flere ønsket erstatning for rensing av klær, dette var jo selvfølgelig alle vi enig i. Ingen skal jo gå i teateret å bli tisset på, det burde på mange måter være selvsagt.

Henry finner ut at denne saken, den må meldes inn til politiet, og politiet, de må opplyse den tyske myndigheten om at sånn oppførsel i teateret, det er ikke greit. Så ble det som kunne blitt en morsom historie... ja..

Ja, også var det den gangen NS skulle komme til Trondheim å ha et stevne her, Quisling skulle også være med. Myndighetene ba derfor alle om å heise flagget, da spesielt offentlig bygg. Her på teateret var våre holdninger tydelig, så vi fikk et ekstra påbud om å følge denne anmodningen om å flagge. Men den dagen da stevne sto var det ingen flagg her på huset, og det fikk vi selvfølgelig fort en forespørsel om. Henry sa at vi eide ikke noe flagg, så det var umulig for oss å gjennomføre. Theatercafeen, de hadde flagg, men det hjalp jo ikke- de fikk jo ikke offentlig støtte så det gjaldt jo ikke dem. Vi skjønnte alle at denne unnskyldningen, den kom ikke til å holde. Vi fikk nok en telefon om å få opp de flagga, men da kunne Henry, med stolthet si, fortelle at dessverre var det helt umulig. De flaggstengene var så rustne og så gamle at de måtte repareres med det samme, og var derfor blitt demontert. Så unnslopp vi flagging her mens NS var i byen.

Vi arrangerte Norsk Aften her, og da spurte Henry hele personalet om noen ville vise frem noe typisk norsk. Det var vi jo flere som ville. Jeg fremførte blant annet et potpurri av norske folkemelodier, noen leste opp norsk lyrikk. Hele personalet var involvert i det her.

Henry sto ikke alene i denne motstandskampen. Det var tydelig på åpningsforestillingen i 1940, etter invasjonen, Brand av Ibsen. I anmeldelsene så sto det at stykket tydelig viste at Ibsen hadde mye han skulle sagt om dagens situasjon, og at denne oppsetningen, på denne scenen, handlet om viljen til å være norsk i tanke, ord og gjerning. Så var det våre ord, skuespillerne sin måte å spille på som gjorde at teksten unnslopp sensuren.

På teateret så fantes det også en hemmelig radio. *\*Begynn radio-video.\** Ikke bare en, det fantes seks hemmelige radioer rundt om i hemmelige, skjulte luker og rom. En i den hemmelige luken bak kontorstolen til Henry.. i gulvet over oss, rett over oss her kan man ta opp en planke og under der, inni den boksen med de fine skulpturene på, der, er det er rom. Og over scenen, der, helt øverst, over isolasjonen er det et lite rom, med en gammel slitt tre-stige fører opp dit. Over dere, over lysekronen, så er det et stort rom, men mange kroker og hjørner som ikke har blitt gått i på lenge. En labyrint av utallige muligheter for å skjulesteder. Og ledningene til disse radioene ble lagt opp av lysmester her på huset den gangen, det ble skjult i teaterets elektriske system. På den måten ble det ikke funnet.

Vi sto med deg.. men..

Man kan si mye om deg Henry, men du valgte ikke dine kamper.

Du nektet å tilpasse deg, vike for Gestapo, du insisterte på å leve slik som før, og kanskje var der nettopp den staheten som... Og til hvilken pris? Til hvilken pris, Henry??

Vi visste begge hvor denne kunne ende, men du ga meg ikke noe valg. Jeg kunne ikke redde deg fordi du ville ikke reddes. Motstandskampen og teateret var det viktigste for deg. Tenk du noen gang på at du dro meg med deg? At du ikke ga meg noe valg? At du ikke bare ofret deg selv men den vi fremtiden vi kunne hatt?

Jeg støttet selvfølgelig det arbeidet du gjorde, jeg hadde stor respekt for det motet du viste...

Det var kanskje du som måtte bøte med livet, Henry, og det var du som ble den helten som måtte betale prisen. Men det er jeg som står igjen. Det er jeg som må betale hver dag når du ikke lengre er med oss. Det var jeg som måtte stå igjen den dagen.

Vet du Henry, vet du at etter du... var blitt arrestert så flyttet Erik og Aase til meg.

De var begge på jobb da... De ville ikke at jeg skulle være alene.

Den kvelden hadde jeg verken lyst til å legge meg, eller være våken... for jeg visste jo fremdeles ikke om du... kanskje du kom tilbake. Jeg trengte bare et hint om hvor du var eller hva som skulle skje. Men jeg hørte ingenting den dagen. Alt jeg kunne forholde meg til var min egne tanker, håpe at det ikke stemte, håpe på at du skulle komme tilbake. At du skulle stå i leiligheten vår, eller at jeg skulle møte deg i gangene her neste dag, at dette kun var en dag i unntakstilstand, en advarsel.

Langt ut på natten fikk Aase meg i seng, hun la seg med meg så jeg ikke skulle være alene. Hele den dagen hadde de brukt på å få tankene mine over på noe annet. De hadde brukt hele den dagen på å forsøke og få meg til å tenke på noe annet. Men tidlig neste morgen, før noen andre hadde stått opp så våknet jeg. Alt jeg klarte å tenke på var at jeg måtte finne avisa. Så jeg gikk ut i entreen der vi bodde, men jeg fant ingen avis. Jeg fant ikke avisa!! Huseby hadde fjernet dem, så jeg ikke skulle lese nyheten på papir, eller at jeg skulle bli skånet...

Men det er jo ingen rett måte å få en slik beskjed på, å ikke vite var faktisk noe av det verste.. Du var jo ikke borte i mitt hode før jeg visste om du var borte, og helt frem til det var blitt sagt med ord så levde du fremdeles.

Så forsto jeg det. Gjennom glasset i entreen så kom Huseby gående. Ingen trengte å si noen ting.

Det ble sagt at du ble henrettet samme kveld, men det er jo ikke sant. Jeg skal fortelle dere sannheten. Sannheten er at du satt i kjelleren på Misjonshotellet hele natten. Ikke bare satt du i kjelleren hele natten, men du fikk også høre nyheten om din kommende henrettelse over de tyske høytalerne på hotellet.

Så ble du kjørt til Falstadskogen neste dag.

Og klokken 06:30 var det ikke mer. De skjøt deg, kastet deg i en fellesgrav med de 9 andre. Og de sier.. de sier at du trøstet de andre.. holdt på ditt.. Det var ingen tvil om at tyskerne fremdeles ikke hadde vunnet i dine øyne, men i mine... Hva med i mine øyna, Henry??

Like før frigjøringen ble kistene dumpet på dypet i Trondheimsfjorden, så dypt at ikke engang dykkere kunne komme ned dit. 617 meter ... Det dypeste punktet i

Trondheimsfjorden er 617 meter... og på alle de 126 kilometerne fjorden strekker seg så er det dypeste punktet, det aller dypeste punktet, rett utenfor Agdenes.. og vet du.. der vokste

jeg opp... Så dypt at ikke engang dykkere kan komme seg ned dit. Og vet du, Henry? Jeg måtte skrive et brev.

*\*Sier brevet, mikrofon.\**

Oslo, 22. juli -45.

Kontor for savnede norske fanger,

Roald Amundsens gate 1,

Oslo

Deres brev av 10. juli har jeg mottatt og skal forsøke å besvare de forskjellige ting så godt jeg makter.

Hvad tannlegekort angår, har jeg skaffet fra tannlege Bjørnstad 2 røntgenbilder samt utskrift av journalen. Dette vedlegges.

Fra tannlege Stene i Trondhjem venter jeg også endel materiale. Dette vil bli oversendt Deres kontor såsnart det kommer.

Min mann var iført den 6. okt. 1942, da han blev tatt av tyskerne:

Mørkebrun dress og frakk i samme stoff.

*\*Snu og se mot stumtjener. Beveger seg gjennom dette mot stumtjener bak på scenen.\**

Stoffet hadde ruter i lysere farge og både dress og frakk var enkeltknappet. Lyseblått undertøy med lange benklær (tynt). Brune sko og brun hatt. Schweitzisk armbåndsurs i gull.

Sort lommebok i kalveskinn. Høyde ca. 184 cm. Hårfarve brun. Fysiske skader i knokkelsystemet forefantet ikke.

*\*Tilbake til stol ved bord, sett deg ned.\**

Ærbødigst

Synnøve Gleditsch

