

Doktoravhandling ved NTNU 2004:170

Rikke Gürgens

”En usedvanlig estetikk”

- en studie av betydningen av
egenproduserte teatererfaringer
for det usedvanlige mennesket

NTNU
Norges teknisk-naturvitenskapelige
universitet
Doktoravhandling
for graden doctor artium
Det historisk-filosofiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap

Doktoravhandling ved NTNU (trykt utg.)

2004 Nr 170
GUNNERUS
T 14034

20.12.2004

Universitetsbiblioteket i Trondheim

 NTNU



NTNU
Universitetsbiblioteket i Trondheim
7401 Trondheim

Rikke Gürgens

”En usedvanlig estetikk”

- en studie av betydningen av egenproduserte
teatererfaringer for det usedvanlige mennesket

Doktoravhandling for graden dr.art.

Trondheim, mai 2004

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Det historisk-filosofiske fakultet

Institutt for kunst- og medievitenskap

ISBN 82-471-6573-2 (trykt)
ISBN 82-471-6572-4 (elektronisk)

Men de var jo utvalgte mennesker. Spesielle mennesker. De var av et annet slag. De hadde musikken: en dør de kunne åpne når som helst og gå igjennom. Med Solveig hadde det jo alltid vært sånn at hun liksom var *kledd* i musikk, og det var klær som ikke *gnagde*, ikke på henne. Aron hadde hun jo også fått inn i de klærne, nesten i alle fall. Han hadde vært på vei da hun døde. Det var Solveig som hadde hatt nøklene til den døren, hun hadde tatt dem med seg, ikke til å undres over at Aron...at han hadde dratt av sted...kanskje for å lete etter nøkkelen...¹

¹ Tunström, Göran, *Juleoratoriet*, Oslo 1984, side 200.

Prolog	1
1.0. Veien inn i forskningsprosjektet	2
1.1. Bakgrunn	2
1.1.1. Om forskning på teater for døve og utviklingshemmede	4
1.1.2. Forskerens utgangspunkt og mål for gjennomføring av prosjektet	5
1.2. Fokus og avgrensing	7
1.2.1. Døve og utviklingshemmede - kontroversielt utvalg?	9
1.2.2. Problemstilling og forskningsspørsmål	11
1.2.3. Perspektiver og teorivalg	12
1.2.4. Nullpunktet: Begrepsavklaring	14
1.2.5. Funksjonshemmet - å være funksjonshemmet eller å møte hemninger	14
1.2.6. Utviklingshemmet eller mennesker med en utviklingshemming	17
1.2.7. Å være døv eller Døv	19
1.2.8. Minoritetsdiskursen	20
1.3. Grunnmur og reisverk - om avhandlingens struktur.....	23
2.0. På søken etter data	25
2.1. Vitenskapsteoretisk ståsted	26
2.2. Design og metodikk	28
2.2.1. Fra felt til tekst - Grounded Theory	29
2.2.2. Feltstudie med deltakende observasjon.....	32
2.2.3. Det kvalitative forskningsintervju	35
2.3. Metodisk gjennomføring av prosjektet og utfordringer i feltet.....	37
2.3.1. Møtet med den utviklingshemmede skuespilleren som informant	37
2.3.2. Møtet med den døve skuespilleren som informant.....	42
2.3.3. Forskningsprogrammet NVivo	45
2.3.4. Samtaleanalyse.....	48
2.3.5. Analytisk induksjon	50
2.3.6. Kvalitetssikre analysen av dataene.....	50
2.3.8. Eksperimentelle tekster i vitenskapelig kontekst	52

3.0. Kulturpolitikk og historikk.....	55
3.1. "Kultur i tiden " for funksjonshemmede	55
3.2. Teaterpolitiske bølger for det døve, men åpent lyttende øret	60
3.2.1 Fortellingen om teaterdrømmen	61
3.2.2 Veien til frihet og likeverd	64
3.2. Tidsånden smitter og utviklingshemmede jubler.....	69
3.2.1. Prosjekt på ideologiske grunnsteiner og entusiastisk styrke.....	71
3.2.2. Oppvåkningen mot nord.....	73
4.0. Språklige krumspring, identitet og tilhørighet	76
4.1. Ord og vendinger i språkets verden	77
4.1.1 Å forstå den Andre - kommunikasjon med utviklingshemmede skuespillere	78
4.1.2 Sceniske tegn som spor til handling - kommunikasjon med døve skuespillere	86
4.2. Å høre til - om jakten på en identitet	88
4.2.1. Den høylytte tause identiteten til døve	91
4.2.2. Det særegne jeget til utviklingshemmede	93
4.3. Normer og normalisering i samfunnet.....	98
4.3.1. Det normale unormale	103
4.3.2. Stigmatisering	105
4.4. Integrrert segregering - både på scenen og off-stage	107
5.0. Estetisk horisont	115
5.1. Et bakteppe for estetiske posisjoner.....	115
5.1.1. Arven etter Kants estetikk.....	121
5.2. Den pragmatiske estetikken - John Dewey.....	127
5.2.1. Hovedpunktene i Art as Experience	129
5.2.2. Den estetiske erfaring - et sammendrag	134
5.2.3. Den helhetlige estetiske skapelsesprosess	136
5.2.4. Dewey innen den transformative estetik.....	138
5.2.5. Deweys relevans i teaterfeltet.....	140
5.2.6. Følelser og identitet i den estetiske skapelsesprosess	143
5.3. Kultur og estetik - Raymond Williams	149
5.4. Oppsummering av estetisk horisont	151

6.0. Inn på teaterkunstners scener - beskrivelse og kategorisering av feltene 153

6.1. Det særegne med Alfheimteateret	153
6.1.1. Fokus på teater som kunstart	155
6.1.2. Fokus på å få respekt og ansvar	156
6.1.3. Det sceniske arbeidet i Alfheimteateret	157
6.2. Kategorisering av teatererfaringer i Alfheimteateret	164
6.2.1. Interaksjon, deltagelse og kommunikasjon	166
6.2.2. Magisk tilstedeværelse	167
6.2.3. Sosial identitet og gruppetilhørighet.....	170
6.2.4. Selvfølelse og anerkjennelse	172
6.2.5. Teater som alternativ kommunikasjonskanal	177
6.2.6. Kunstnerisk -, administrativ - og sosial integrering	179
6.3 Det særegne med Det Norske Tegnspråkteater	182
6.3.1 Fokus på profesjonalitet	184
6.3.2 Fokus på skoloring	184
6.3.3 Det sceniske arbeidet i Det Norske Tegnspråkteater	187
6.4. Kategorisering av teatererfaringer i Det Norske Tegnspråkteater	200
6.4.1. Kroppslig tilstedeværelse.....	200
6.4.2. Utvikling av følelsesstrukturer	202
6.4.3. Å intellektualisere kunsten	204
6.4.4. Det helhetlige aspektet.....	205
6.4.5. Interaksjon og selvutvikling	207
6.4.6. Minoritetskultur og identitetsprosesser.....	209

7.0 Betydningen av teatererfaringer

7.1. Døve skuespilleres identitet, tilhørighet og språk	222
7.1.1. Sammenhengen mellom identitet og tilhørighet i DNNT	222
7.1.2. Likeverd og forholdet til den andre	224
7.1.3. Bindestrøksidentitet og situasjonell identitet	232
7.1.4. Klassifiseringsaktens stengte dører	237
7.1.5. Minoritets-, subkultur og empowerment	241
7.1.6. Tegnspråket danner tanken	251
7.1.7. Tegnspråk som mål eller middel i den kunstneriske prosessen.....	252

7.2. Utviklingshemmede skuespilleres identitet, tilhørighet og språk	257
7.2.1. Å skape seg sin plass i verden uten å kunne kreve den helt selv.....	257
7.2.2. Å være en likeverdig borger.....	258
7.2.3. Hjemme, men ikke alene	268
7.2.4. Språklig kompetanse	276
7.2.5. Scenisk risiko - hvordan påvirket denne informanten	277
7.3. Selvfølelse - for utviklingshemmede og døve skuespillere	283
7.3.1. Livskvalitet	285
7.3.2. Å være sammen	291
7.4. Teateret - interaksjon med eller avsondring fra hverdagslivet	293
7.4.1. Teater som interaksjon med hverdagslivet	294
7.4.2. Teater som av sondring fra hverdagslivet	298
7.4.3. Konsekvensene av kunstens autonomi	299
8.0. Ny viten.....	303
8.1. Teatererfaringen - det estetiske og det sosiale	303
8.2. Svar på problemstilling, ledd 1: Betydning av teatererfaringer	304
8.3. Svar på problemstilling, ledd 2: Muligheter for teatererfaringer	306
8.4. Besvarelse av underproblemstillingene	307
8.5. Epilog.....	309

Prolog

Livet er annerledes. Vendingene det tar er usedvanlige. Overraskelsene er mange. Forskningsprosessen har vært preget av mange skiftninger i liv og helse. I kjærighet og status. Fra altoppslukende i forskning, har livet kommet til syne i bakruten og kjørt meg forbi. Lagt seg på frontruten og iset den igjen. Livet ble tatt på alvor. Den store kjærigheten finnes. Den er viktigere enn alt og den gjør deg mer klarsynt: "Kjærleik gjer ikkje blind, kjærleik gjer klok." Av dynamikken i livet gror det spirer. Inn i avhandlingen, inni maven og i hjertet.

Å skrive en avhandling langt fra eget fagmiljø er en ensom prosess som er krevende og utviklende, både personlig og faglig. Likevel har noen mennesker rundt meg hjulpet meg på *ulike måter* i forskningsprosessen. Takk til informantene for vilje til å vise meg sitt teaterarbeid og dele sine tanker med meg. Takk for at dere tror på meg og hadde mot til å skrive under den økonomisk bindende kontrakten med NTNU, Inger Aksberg Johansen og Åge Lamo, rektor og direktør ved Høgskolen i Harstad. Takk for fleksibel veiledning gjennom flere år, med utviklende samtaler, presise mail og hyggelige telefoner, professor Bjørn Rasmussen. Takk for veiledning gjennom treffende, skarpe kommentarer, rask tilbakemelding og oppmuntring i den avsluttende fase, Dr. Anne-Britt Gran. Takk for gjennomlesning, kollega Turid Hansen, Turid Kaiser og Line Sagen. Takk for at du gir oss tid til forskning, seksjonsleder Marit Rustad. Takk for imøtekommenhet ved læringssenteret ved Høgskolen i Harstad, men spesielt takk til Ruth Markussen, Marit Kristoffersen og Rikke Ditlefsen for hjelp til litteraturliste, "syk pc" og layout. Takk for hjelp til språkvask av avhandlingen, Mona Haug. Takk for at du er deg, Gro. Takk for støtte og trygghet i et fint svangerskap og en fantastisk hjemmefødselsopplevelse midt i avhandlingen, jordmor Id og lille Kjersti. Takk for livet dere fyller huset vårt med Isak og Jakob - de nå så store, men også så små, vennene mine. Tenk nå er "boken" ferdig, gutter.

Og til slutt takk for din varme, innsats og klokskap i foreldregjærningen vi deler. Takk for inspirerende konserter, sarte toner, vakre melodier og pulserende rytmer som sammen med utfordrende samtaler og velsmakende mat, er med på å gjøre livet med deg, utenom avhandlingen, viktigere enn alt, kjære Ole Thomas.

Harstad 21.mai 2004, Rikke Gürgens

1.0. Veien inn i forskningsprosjektet

Alle er vi usedvanlige. Vi født unike. Men etter hvert som verden påvirker oss smeltes vi om, vi tilpasses og justeres. Noen mennesker beholder sin originalitet hele livet. Også etter at de er blitt voksne. Det kan være mange grunner til at de "makter" å være originale. Så originale som vi alle er, innerst inne. Et usedvanlig menneske er et menneske som lever i vår verden av rammer, normer og krav - og som på tross av dette lever sitt jeg, alene og i møte med andre.

We are all born originals, but most of us end up as carbon copies. ²

Denne avhandlingen handler om et utvalg mennesker som alle er usedvanlige. Det er ulike grunner til at de er annerledes, noen er døve og andre utviklingshemmede og det er kun én ting de har felles, teateret. De er skuespillere og høster dermed ulike teatererfaringer. Gjennom møter med disse menneskene har jeg prøvd å lete etter svar. Svar på de forskningsspørsmålene jeg startet ut med. Jeg har ikke funnet alle svarene, men jeg funnet en måte å svare på- gjennom denne avhandlingen og det vitenskapelige arbeidet den bygger på.

1.1. Bakgrunn

Innen drama/teaterfaget eksisterer det lite forskning som dekker døve skuespillere og skuespillere med en utviklingshemming som arbeider enten som amatører eller profesjonelle skuespillere i Norge. Dette på tross av at det i mange år har eksistert flere teatergrupper med døve og utviklingshemmede, både av integrert og segregert organisatorisk art. Feltets manglende forskning er hovedårsaken til oppstarten av dette forskningsprosjektet. Men drama/teaterfaget er et ungt fag og strever derfor med mange uutforskede tema der man mangler en grundig grunnlagsforskning. I min forskning forholder jeg meg altså både til det tradisjonelle dramafaget og den tradisjonelle teatervitenskapen.

Det tradisjonelle dramafaget har en relativ kort i historie i Norge. Det første grunnfaget ble tilbudt ved Bergen lærerskole i 1971 og det første hovedfaget i 1979.³

² "The organizing Committee, Proceeding of the international Congress on Education of the Deaf", Tokyo 1977, Oslo 1979, Finstad, Ingebjørg, *Kreativitet og døvhets: skapende evner: uttrykt-undertrykt*, side 183.

³ Sæbø, Aud, *Drama- et kunstfag*, Oslo 1998.

Dramafagets opprinnelse stammer fra begynnelsen av 1900-tallet og var en del av ”/.../reformpedagogikkens nytenkning omkring barns læring og utvikling.”⁴ Utvikling av dramafaget er foruten om reformpedagogikken blitt påvirket av psykologifaget og teaterkunsten.⁵ Den tradisjonelle teatervitenskapen derimot stammer fra en tysk akademisk tradisjon. ”Theatrewissenschaft” ble i 1883 første gang forsøkt avgrenset fra den tyske språk- og litteraturvitenskapen.⁶ Det første institutt for teatervitenskap ble opprettet i 1923 i Berlin og i Norge ble teatervitenskapen utviklet på slutten av 50-tallet i spenningsfeltet mellom litteraturvitenskapen og teaterkunsten.⁷

I dag skiller enkelte fremdeles mellom dramafaget og teatervitenskapen slik de gjør ved i UIO, mens andre, som for eksempel NTNU, forsøker å forene disse to fagenes tradisjoner ved å kalle faget drama/teaterfaget.

I drama/teaterfaget studeres teaterkunsten, dens aktører, forholdet mellom kunst og samfunn, det kulturelle grunnlaget for kunsten, samt den kulturelle betydning og verdi. I tillegg til teatervitenskapelige disipliner som historie, dramaturgi og kulturpolitikk, legges særlig vekt på det pedagogiske område (drama).⁸

Denne avhandlingen skrives inn i denne siste retningen. For meg med hovedfag teatervitenskap fra Universitet i Oslo, med mellomfag i dramaturgi fra Høgskolen i Oslo, og utdannet dramapedagog fra lærerhøgskolen i Stavanger, har skillet mellom dramafaget og teatervitenskapen alltid virket kunstig og mer preget av profesjonsstridigheter enn av ulike vitenskapelige ståsted innen forskningen. Jeg har i avhandlingen derfor forholdt meg både til det dramapedagogiske og det teatervitenskapelige fagfeltet.

Den korte historikken til drama/teaterfaget kan betraktes både som fagets svakhet og styrke, fordi en kan stå friere i valg av perspektiver samtidig som en savner en lang teori- og metodetradisjon.⁹ Innen feltet jeg ønsket å utforske var det et klart behov for grunnlagsforskning som jeg gjennom denne avhandlingen dermed har forsøkt å delvis dekke.

⁴ Ibid., side 31.

⁵ Rasmussen, Bjørn, *Å være eller late som om: forståelse av dramatiske spill i det tyvende århundre*, Trondheim 1990.

⁶ Nygaard, Jon, *Teatervitenskapens historie og teori*, Oslo 1993, side 55.

⁷ Ibid., s 65.

⁸ <http://www.hf.ntnu.no/ikm/dt.html>, lastet ned 31.03.04

⁹ Gran, Anne-Britt, *Hvite løgner/ sorte myter, det etniske på modernitetens scene*, Oslo 2000.

1.1.1. Om forskning på teater for døve og utviklingshemmede

Noe skriftlig materiale om teater for døve og utviklingshemmede eksisterer. Felles for dette materialet er dets deskriptive og subjektive form. Materialet er ofte utgitt som små hefter og er ment som håndbøker for folk i feltet. Enkelte teatergrupper har altså skrevet om arbeidet de har gjort gjennom nedtegnede dramapedagogiske opplegg, diskusjoner omkring integreringstanken i hverdagen og betraktninger av økonomisk og organisatorisk betydning. For eksempel: *Samspill integrert teaterarbeid* av Hjertager og Amble som ble utgitt i 1992, *Drama inom omsorg och vård* av Janzon Ekstrand, utgitt i Sverige i 1997, Norsk dukketeaterforenings publikasjon, *Dukketeater og psykisk utviklingshemmede*, fra 1982 og Thorshaugs *Musikk, bevegelse og drama i arbeidet med psykisk utviklingshemmede* fra 1986.

Kommunikasjonen omkring teaterkunst med døve og utviklingshemmede har altså foregått praktikerne i mellom. Den engelskspråklige litteraturen bærer også preg av å være praktiske innføringsbøker for folk i feltet. For eksempel: Ian McCurrach og Barbara Darnleys *Spesial talents, special needs* fra 1999 og Anna Chesners *Dramatherapy for People with learning Disabilities* fra 1995.

Et brudd på denne tradisjonen ser vi hos Norsk kulturråd som høsten 1998 ga ut evalueringsrapporten som teaterviter Anne-Britt Gran hadde skrevet, *uLike barn leker best*. Rapporten evaluerte prosjektet "Teater for alle" som Ådne Sekkelsten var prosjektleder for og som ble initiert av Norsk Amatørteaterråd.¹⁰ NAT drev fra 1995 til 1998 et integrert teaterprosjekt der kurs, nettverksamlinger, informasjonsarbeid og pedagogisk utviklingsarbeid gikk hånd i hånd med fem pilotgruppers teatervirksomhet. Prosjektet munnet ut i publikasjonen *Et usedvanlig teater*. Denne boken sammen med rapporten, *uLike barn leker best*, bryter med feltets tradisjon om kun ensidige deskriptive skildringer av teaterfeltet for døve og utviklingshemmede. Disse to bøkene inneholder begge både teoretiske og praktiske refleksjoner på bakgrunn av prosjektet. Tilsvarende materiale med analyse og refleksjon omkring teaterkunsten innen feltet døveteater eksisterer ikke.

¹⁰ Heretter omtalt som NAT.

Forskning mer generelt om funksjonshemmede i Norge er en egen disiplin der sosiologene, antropologene og statsviterne er godt representert. Funksjonshemmetforskningen har en lang tradisjon innen disse fagene og forskningen har vært sentrert rundt temaer som avvik, stigmatisering, normalisering, institusjonsavvikling og helse. Kunst- og kulturforskere har ikke vært synlige i dette feltet. Velferdsprogrammet ved Norsk forskningsråd, hvor jeg har mitt doktorgradsstipend fra, har flere forskningsprosjekter gående der både døve og utviklingshemmede inngår. Markante skikkelser innen funksjonshemmetforskningen er Jan Kåre Breivik som arbeider med döv identitet, Johans Sandvin som forsker på ulike aspekter ved utviklingshemmedes liv, Inger Tronvoll som befatter seg med samspill og likeverd hos funksjonshemmede, Aslak Syse som skriver om juridiske aspekter ved utviklingshemmedes liv og Tone Andreassen som er opptatt av minoritetshensyn i politikken.

1.1.2. Forskerens utgangspunkt og mål for gjennomføring av prosjektet

For meg har det å få teatererfaringer vært en særegen opplevelse i livet både som skuespiller, instruktør og drama-/teaterpedagog. Det å være med på å skape kunst, et enestående uttrykk sammen med andre, er en spennende og utfordrende prosess. Å være en del av et miljø, et samhold og en stemning i en teatergruppe gir deg noe som menneske som betyr noe for deg også utenfor teateret – ute i samfunnet. Jeg har lenge vært opptatt av det faktum at man i teateret etterstreber det særegne, det spesielle og dermed det individuelle uttrykket. Som instruktør prøver man å bringe frem hver enkelt skuespillers styrke og særpreg for å bruke det inn i en kunstnerisk setting. I livet er det helt annerledes. Der strebes det etter mainstreamen, etter det som er i tiden.¹¹ Man skal være som andre, med de andre, på de andres premisser. Det individuelle er kun viktig, hvis det er det som er in, akkurat nå.

Mange mennesker er ikke som andre. De er kun som seg selv. Jeg har derfor undret meg om ikke teateret kanskje er en arena som muliggjør deres liv som en styrke og ikke som en svakhet. Dette ønsket jeg å undersøke i et forskningsprosjekt.

¹¹ Lien, Marianne, Lidén, Hilde, Vike, Halvard, (red), *Likhetens paradokser – antropologiske undersøkelser moderne Norge*, Oslo 2001.

Jeg var nyansatt høskolelektor med ansvar for å utvikle de praktisk estetiske fagene ved vernepleierutdannelsen ved Høgskolen i Harstad i 1998. I den perioden opplevde jeg det som problematisk å faglig begrunne undervisningstemaer om kunst og kultur for mennesker med behov for ulik form for bistand. Det manglet forskning på feltet som i fagplanen for vernepleierutdannelsen kunne begrunne og legitimere de praktisk estetiske fagene. Dette var den pragmatiske årsaken til at jeg utformet mitt forskningsprosjekt "En usedvanlig estetikk".¹²

De *vitenskapelige grunnene* til at denne avhandlingen ble skrevet er dermed basert på de estetiske fagenes manglende forankring i vernepleiernes utdanning og praksisfelt. Jeg som høskolelektor følte derfor et ansvar for at deler av den estetiske praksisen for usedvanlige mennesker skulle bli fokusert på, utforsket og belyst. Den delen jeg ønsket å se på var teaterkunsten, da jeg som teaterviter og dramapedagog har et bredt grunnlag for å undersøke nettopp dette praksisfeltet.

Avhandlingen ble også skrevet av *pedagogiske grunner*. Doktoravhandlingen vil bidra til å at undervisningen jeg selv skal utføre blir mer forskningsbasert, relatert til feltet og de praktiske scenariene vernepleierstudentene skal ut i, i sin fremtidige yrkespraksis. Praksisfeltet og dets behov tydeliggjorde også de *politiske grunnene* til at forskningen ble gjennomført. Skolens nære forhold til billedkunst og skulptursamlingen i Kvæfjord, "Trastad Samlinger", og verkstedet, "Trastad Produksjon", har også understreket den kulturpolitiske viktigheten av forskningsprosjektet.¹³ Trastadmiljøet er i særklasse i norsk sammenheng når det gjelder kunstnerisk og kreativ egenaktivitet for "usedvanlige mennesker".

Jeg vil med denne avhandlingen kunne bidra til at usedvanlige mennesker får et "talerør" gjennom faglige analyser av feltets eksistens og menneskenes muligheter. Med tanke på slik vi blant annet har sett HVPU-reformens manglende oppfølging i samfunnet på det kulturelle feltet, og mangelfull dokumentasjon som følge av det. Med dette forskningsarbeidet, vil jeg kunne bidra kulturpolitisk med dette forskningsarbeidet slik at kultursektoren sees i relasjon til teaterfaget og dets iboende egenskaper.

¹² Se begrepsavklaring for definisjon av det usedvanlige mennesket.

¹³ Trastad er en tidligere institusjon for psykisk utviklingshemmede i Nord-Norge. Kvæfjord kommune har etter HVPU reformen omgjort organiseringsstrukturen og bruken av bygningsmassen på Trastad, slik at de ikke lenger betraktes som en samlet institusjon, men heller som dagsentra, bofellesskap o.l.

Hovedmålet for meg med dette doktorgradsprosjektet har vært å publisere en avhandling som undersøker deler av feltet teaterkunst og "usedvanlige mennesker" i Norge i dag. Fordi mange "usedvanlige mennesker" ikke selv har mulighet til å dokumentere viktigheten av det kunstneriske arbeidet de utfører eller deltar i, har jeg ved Høgskolen i Harstad, som forsknings- og utdanningsinstitusjon, tatt noe av ansvaret for at denne forskningen skulle bli utført. Forskning på estetiske fag for "usedvanlige mennesker" er altså et forsømt område innen både vernepleierutdannelsen og drama-/teatervitenskapen i Norge.

1.2. Fokus og avgrensing

Kategorisering av mennesker er problematisk og som Dostojevskji hevder kan man "...ikke overbevise seg om sin egen sunne fornuft ved å sperre inne sin nabo".¹⁴ Når en definerer andre som noe en selv ikke er, står en i fare for å risikere å forherlige sitt eget ståsted.

Å undersøke døve og utviklingshemmede som to kategorier mennesker ønsket jeg i utgangspunktet ikke. Jeg ønsket derimot å undersøke det usedvanlige mennesket. Usedvanlig er noe vi alle er. "Det usedvanlige" i forhold til "det sedvanlige" kan defineres på ulikt grunnlag. Definisjonen kan baseres i forhold til forskjellige aspekt, som for eksempel det sosiale, det auditive, det kognitive, det kroppslige, det seksuelle, det etiske, det estetiske osv. Usedvanlighet er et relativt begrep; hvem som definerer, hvor definisjonen skapes og hva den skapes på bakgrunn av er alle faktorer som styrer hva det usedvanlige dermed blir.

Vi kan alle oppfattes eller oppfatte oss selv som usedvanlige mennesker og det er mange grunner til at vi kan oppleves som usedvanlige i ulike kontekster. Det usedvanlige kan i visse sammenhenger defineres på bakgrunn av språk, kultur eller religion og i andre sammenhenger på bakgrunn av diagnose, sosial adferd eller psykisk tilstand.

Når jeg ville undersøke hvilken betydning egenproduserte teatererfaringer har for det usedvanlige mennesket i Norge, måtte jeg velge ut noen undersøkelsesfelt som var mulige å forske på. Jeg kunne valgt skuespillere som var homofile, flyktninger, psykiatriske pasienter, misjonærer, millionærer, fattige etc.

¹⁴ Dostojevskji, *En forfatters dagbok*, Foucault, Michel, *Galskapens historie*, Oslo 2000, side 3.

Alle disse gruppene er "usedvanlige" i et "sedvanlig" Norge. Mitt mål var ikke å sammenlikne på tvers av gruppene, men å finne et utvalg skuespillere som av en eller annen grunn faller utenfor den såkalte sedvanligheten.

Valget falt på de skuespillerne i Alfheimteateret i Tromsø som har en *utviklingshemming* og på skuespillerne i Det Norske Tegnspråketeateret (DNTE) på Ål som er *døve*.¹⁵ Å ha en utviklingshemming er i utgangspunktet en usedvanlighet som er knyttet til skuespillerens *kognitive status*, mens det å være döv i utgangspunktet er knyttet til skuespillerens *auditive status*. Disse to gruppene er dermed svært ulike. Gjennom denne avhandlingen vil det komme frem at usedvanlighetens forhold til samfunnet rundt skuespilleren og til teateret som kunstart, er mer sammensatt enn det ser ut til.

Jeg opplever at de allerede bestående diagnostiske betegnelser som, utviklingshemmede og døve, stemmer dårlig overens med det jeg ønsker å rette fokus mot for denne sammensatte målgruppen innen teateret. Jeg ønsker primært å betrakte alle mennesker som likeverdige. Da diagnostiske betegnelser er utarbeidet som et verktøy innenfor en medisinsk ramme tjener de en type organisatorisk og finansiell nytte jeg som teaterforsker ikke er opptatt av i denne forbindelse. Jeg ønsker derimot å benytte et begrep som gir assosiasjoner i retning av noe positivt. Diagnostiske betegnelser gir for meg negative assosiasjoner fordi de ofte er forbundet med avvik, sykdom og det faktum at de mangler dette "noe". Derfor begrepet "det usedvanlige menneske" som Nils Christie tok i bruk i *Bortenfor anstalt og ensomhet*. Med usedvanlighet mener Christie mennesker som faller utenfor det sedvanlige. Det er altså samfunnets normalitetsdiskurs som er basis for Christies bruk av begrepet.

Etter hvert som en blir kjent med mennesker fra mangfoldige sider, så passer de jo ikke inn i enkle kategorier. Menneskene vi kjenner dårlig, kan lett klassifiseres.../ Men jo mer vi vet om folk, jo nærmere vi kommer dem, jo mer ubrukelige blir de enkle kategoriene.¹⁶

¹⁵ De døve skuespillerne som informanter er hentet fra det eneste profesjonelle teater for døve i Norge; Det Norske Tegnspråketeater. Prosjektets utviklingshemmede informanter er hentet fra amatørteatergruppen i Tromsø Kommune; Alfheim teateret.

¹⁶ Christie, Nils, *Bortenfor anstalt og ensomhet*, Oslo 1989, side 24-25.

Begrepet "usedvanlig" brukes ofte i positive sammenhenger som; usedvanlig flinkt, usedvanlig talentfull, usedvanlig snill osv. På engelsk brukes blant annet begrepene *extraordinary* og *exceptional* om usedvanlig, også disse begrepene er også positivt ladet.¹⁷ Uvanlig/unusual, derimot, er begrep som ikke er så positivt ladet i alle sammenhenger. Av den grunn ønsker jeg å bruke Nils Christies begrepet "det usedvanlige menneske".

1.2.1. Døve og utviklingshemmede - kontroversielt utvalg?

Det oppfattes av mange som kontroversielt å forske på døve og utviklingshemmede innen samme forskningsprosjekt. Noe av grunnen til det er blant annet antagelsen om at prosjektets mål sannsynligvis er å sammenlikne disse to gruppene. Men kategoriseringer er relative og illegges betydning av dem som bruker dem og delvis av den kulturen de lever i. Når enkelte da oppfatter det som kontroversielt å forske på utviklingshemmede i samme studie som døve, sier det kanskje mer om de som opplever nettopp dette som kontroversielt enn det sier noe om innholdet i studien. Innen teaterkunsten er døve og utviklingshemmede likeverdige og like kunstnerisk interessante som skuespillere på scenen. Dette forskningsprosjektet er ikke direkte kontroversielt, men heller å regne som et tegn i tiden. Begreper som "brukerstyring" og "empowerment" er begreper vi finner i både helse/sosial- og kulturfeltet gjennom flere offentlige dokumenter de siste 10 årene.¹⁸ Tanken har vært å gi myndighet til "undertrykte grupper" i samfunnet ved å lytte til deres røst.¹⁹ Det er også mitt mål med dette forskningsprosjektet. Å lytte til informantene, og å forske på bakgrunn av informantenes livserfaringer. Dette for å ta feltet på alvor.

¹⁷ Scwean, Vicki L, Saklofske, Donald H, *Handbook of psychosocial characteristics of exceptional children*, New York 1999.

¹⁸ Kyrkje-, utdannings- og forskningsdepartementet, *Handlingsplan for funksjonshemmede 1998-2001* : oversikt over tiltak, Oslo 1999. Kultur- og kirke departementet, St.meld. nr. 61 (1991-92), *Kultur i tiden*. NOU 2001:22, *Fra Bruker til Borger*, Oslo 2001.

¹⁹ Askeheim, Ole- Petter, "Myndiggjøringsbegrepet i forhold til arbeidet med psykisk utviklingshemmede", *Embla* 7/00, Oslo 2000.

Døve har lenge ønsket å komme i samme posisjon som hørende. Å bli respektert som seg selv på sine egne premisser. Døvekulturen har en lang diskriminerende historikk preget av tvang, spesialskoleregimer og påfølgende institusjonsliv. Mange døve sammenlikner seg med samer og med deres kamp for rettigheter i det norske samfunn.²⁰

Utviklingshemmede er av kognitive årsaker ikke så verbalt sterke som døve og kan ikke på samme måte drive sin politiske kamp selv. Men deres historikk er også preget av de samme undertrykkelsesstrategiene som døve har vært utsatt for. På tross av likhetene mellom de to feltene denne studien omhandler, er forskjellene enda mer dyptgående. Det like på tvers av de to feltene, er kun det faktum at de er usedvanlige i det norske samfunn og at de får egenproduserte teatererfaringer.

Grunnen til at nettopp teatergruppene Det Norske Tegnspråketeater og Alfheimteateret ble valgt som felt for denne studien skyldes flere ting. Begge teatrene representerte noe nytt og annerledes i teaterfeltet. Det Norske Tegnspråketeater var nystartet som prøveprosjekt på Ål i 1999 og det var interessant å følge utviklingen av et nytt teateruttrykk i Norge som ingen tidligere hadde beskrevet i forskningslitteraturen. På samme måte ble det viktig å analysere arbeidet innad i Alfheimteateret. Alfheimteateret var for meg lett tilgjengelig i Nord-Norge og de to feltene dekket til sammen en stor del av den norske geografien. Kunst for utviklingshemmede er ikke et prioritert område i norsk kulturpolitikk og praksisen defineres ofte snarere som sosialt arbeid enn som kunstutøvelse. Alfheimteateret er en teaterinstitusjon som har kunst som primærfokus og dette teateret var dermed viktig å dokumentere fordi det kunne være med på å skape et mer helhetlig bilde av det norske teaterlandskapet.

Jeg kan ha forståelse for at enkelte dog mistenker denne forskningen for kun å omtale døve som en gruppe funksjonshemmede med medisinsk begrunnede mangler, fordi de omtales i samme avhandling som utviklingshemmede. Men det blir derfor viktig å påpeke at verken døve eller utviklingshemmede kun er funksjonshemmede. De er mennesker bak "merkelappene", de er seg selv. Individet er all grunn til å lytte til.

²⁰ Denne sammenlikningen er mye brukt i døvemiljøet i Norge, men det er ikke sikkert at det samiske samfunnet synes at denne sammenlikningen er "like hyggelig". Dette er sammenliknbart med enkelte døves reaksjon på å bli forsket på i samme studie som utviklingshemmede fordi døve er "funksjonshemmede" noe samer ikke er.

1.2.2. Problemstilling og forskningsspørsmål

Teatererfaringen er både sosial og estetisk i sitt vesen, og jeg synes begge sidene av teatererfaringen er interessante. Av den grunn omhandler denne avhandlingen både de estetiske og de sosiale sidene ved informantenes egenproduserte teatererfaringer. Avhandlingen belyser og problematiserer det usedvanlige menneskets egenproduserte teatererfaringer i møtet mellom teori og praksis.

Som forsker ønsker jeg å analysere teatererfaringene både i lys av hver enkelt informants liv, men også som en del av den kunstverden som eksisterer utenfor og delvis uavhengig av informantens liv.

Problemstillingen for dette forskningsprosjektet er todelt og lyder slik:

- "Hvilken betydning har egenproduserte teatererfaringer for det usedvanlige mennesket?
- "Hvilke muligheter har det usedvanlige mennesket for å få egenproduserte teatererfaringer i Norge gjennom sitt språk?

Her representert gjennom døve og utviklingshemmede skuespillere.

Underproblemstillingene for dette forskningsprosjektet er:

- Hvordan påvirker disse estetiske skapelsesprosessene utviklingen av følelsesstrukturer og identitet for de utviklingshemmede og døve skuespillerne?
- Hvordan påvirker den manglende hørselen og bruken av tegnspråk de døve skuespillernes egenproduserte teatererfaringer?
- Hvordan oppleves det av de utviklingshemmede og døve skuespillerne å jobbe fortrinnsvis i integrerte og segregerte teatergrupper?

1.2.3. Perspektiver og teorivalg

Avhandlingen slik den fremstår i dag er av en annen kaliber enn den jeg tegnet omrisset av i prosjektbeskrivelsen i 1999. Den har utviklet og omformet seg i takt med min kunnskapsgenerering i fugen mellom teori og praksis. I avhandlingen endte jeg opp med å velge tre teoretiske hovedperspektiv som legger grunnlaget for drøftingen av felldataene. Gjennom teorikapitlene; "Kulturpolitikk og historikk", "Språklige krumspring, identitet og tilhørighet" og "Estetisk horisont", risser jeg opp bakteppet informantene stilles foran. Dette bakteppet er skapt av mine teorivalg. De tre teorikapitlenes innholder følgende kilder og perspektiver:

Kapittel 3.0. Kulturpolitikk og historikk: Vesentlige kilder for å forstå de kulturpolitiske rammene om feltet har vært offentlige dokumenter i form av Norges offentlige utredninger, handlingsplaner og stortingsmeldinger. Disse viser til feltets fortid, nåtid og fremtid og gir leseren et samfunnsperspektiv og et kulturpolitisk blikk på informantene i DNNT og Alfheimteateret.

Kapittel 4.0. Språklige krumspring, identitet og tilhørighet: Jeg har valgt å se på språkliggjøringen i kommunikasjonen som foregår i og med feltet for å kunne forstå helheten i informantenes egenproduserte teatererfaringer. I denne forbindelse ble det også viktig å betrakte de stigmatiserende prosessene som kommer til syne i informantenes hverdagsliv. Jeg har derfor valgt å betrakte døve i lys av tegnspråkets utvikling og befestning som selvstendig språk i Norge. Døvekulturens fremvekst gjennom Norges Døveforbunds kamp for døves rettigheter belyser også døves teatererfaringer innad i DNNT som døvekulturell organisasjon. På samme måte har en kartlegging av utviklingshemmedes språklige behov, muligheter og begrensinger perspektivert informantenes erfaringsinnhøstning i Alfheimteateret. HVPU-reformens rammer om kulturlivet og utviklingshemmedes vilkår i lokalsamfunnet blir derfor også problematisert i dette kapittelet.

Kapittel 5.0. Estetisk horisont: For å kunne gjøre en grundig analyse av informantenes egenproduserte teatererfaringer har jeg brukt et utvalg av estetikkteorier som dekker informantenes kunstfaglige prosesser. Jeg har valgt å sette hovedfokus på John Deweys *Art as Experience* fordi Dewey står for en hverdagsnær kunstforståelse som er relevant for og som kan belyse mine felt.

Å hovedsakelig bruke dette éne verket har jeg gjort fordi ”/.../nothing in aesthetics /.../ can compare with the comprehensive scope, detailed argument, and passionate power of Dewey’s *Art as Experience*.”²¹ Med Dewey som hovedfokus har jeg valgt å avgrense bruken av teori inn mot de arenaene jeg hadde behov for å belyse for å kunne analysere feltet og dermed besvare avhandlingens forsknings spørsmål. Jeg har dermed benyttet den teori som feltet gir. Derfor fokuseres det estetikkfilosofiske perspektivet inn mot et avgrenset utvalg teoretikere som skriver i *tradisjonen* etter Dewey. Foruten om disse er blant annet Emmanuel Kant og Pierre Bourdieu brukt som en introduksjon til Deweys opprør mot hans samtids rådende kunstsyn. Følgende hovedteoretikere er valgt ut til bruk i avhandlingen:

Teoriperspektivene:

<i>Teoretikere:</i>	<i>Begrunnelse for valget av teoretikerne:</i>
Malcolm Ross og Robert Witkin	Disse brukes i avhandlingen for å problematisere samspillet mellom estetiske skapelsesprosesser og utvikling av skuespilleres følelsesstrukturer.
Malcolm Ross, Hilary Radnor, Sally Mitchell og Cathy Bierton	Disse har jeg valgt ut fordi de på en interessant måte beskriver samspillet mellom estetiske skapelsesprosesser og identitetsskapende prosesser.
Raymond Williams	Han bidrar i avhandlingen med en relevant forståelse av samspillet mellom hverdagen og kunsten
Lars Løvlie	Han beskriver Dewey innen den transformative teori på en interessant måte.
Pierre Bourdieu og Emmanuel Kant	De fungerer som både bakteppe til Deweys estetikk og for å problematisere samspillet mellom hverdagen og kunsten

²¹ Shusterman, Richard, *Pragmatists Aesthetics – living beauty, rethinking art*, Oxford 2000, side 3.

1.2.4. Nullpunktet: Begrepsavklaring

Språket er et viktig redskap for den kvalitative forskeren og språket bærer med seg en historie som kan binde tenkningen fra å være kreativ og nytenkende. Jeg vil derfor strebe mot å:

.../ unngå å la etablert teori og moralsk eller normativt infiserte begreper legge føringer på hva jeg vil oppfatte som relevante data. Jeg ønsker i stedet å bygge opp teori ved å utvikle begreper for det meningsinnhold jeg fanger opp gjennom egne observasjoner.²²

På tross av at jeg utvikler visse begreper på bakgrunn av feltefaringene i kapittel 6 og 7, vil enkelte begreper som brukes i avhandlingen være på forhånd avklarte og etablerte. Det er viktig å avklare disse begrepene fordi begrepene ikke nødvendigvis er like entydige i alle kontekster. Nå innledningsvis vil jeg kun avklare noen av de mest sentrale begrepene. Andre begreper som benyttes etter hvert i kapitlene vil defineres underveis. De begrepene jeg anser som mest sentrale er: funksjonshemmet, utviklingshemmet, døv, kulturelt døv, minoritet og tegnspråk.

1.2.5. Funksjonshemmet - å være funksjonshemmet eller å møte hemninger

Funksjonshemmetbegrepet er i dag, og har vært det de siste 20 årene, å betrakte som mer relasjonelt definert enn det tidligere var. I dag viser ordet funksjonshemmet til noe som:

.../ ikke bare er knyttet til personen og dennes egenskaper, men like mye til omgivelsene og situasjonen. Det er en relasjon mellom person og omgivelse/situasjon.²³

Funksjonshemmet ble for første gang brukt i norske offentlige dokumenter i 1967 i St.meld. nr 88 (1966-67) *Om utviklingen av omsorgen for funksjonshemmede*. Når man gikk over til å bruke dette nye begrepet funksjonshemming var intensjonen å forbedre de begrepene man tidligere brukte som for eksempel handikappet, invalid, krøpling, vanfør eller åndssvak.

²² Sundet, Marit, *Noen metodologiske avklaringer i studiet av mennesker med psykisk utviklingshemming*, Nordlands Forsknings notat nr 1004/94, Bodø 1994, side 1.

²³ NOU 2001:22, *Fra Bruker til Borger*, Oslo 2001, side 15.

Tradisjonelt har funksjonshemming vært sett på som en egenskap ved individet – den funksjonshemmede personen. Det har vært knyttet til en medisinsk forståelse, der funksjonshemming ses på som en konsekvens av sykdom, lyte eller andre biologiske avvik.²⁴

Ønsker man å være såkalt politisk korrekt i dag, bruker man innad i fagmiljøet terminologien; ”menneske med en funksjonshemming eller en funksjonsnedsettelse” i stedet for ”en funksjonshemmet person”. På samme måte bruker interesseorganisasjonen *Norsk Forbund for Utviklingshemming* begrepet ”menneske med en utviklingshemming” ikke ”en utviklingshemmet person”.²⁵

Det ble i Norsk Forbund for Utviklingshemmede bestemt å benytte betegnelsen utviklingshemming istedenfor psykisk utviklingshemming.²⁶

Denne terminologien avspeiler det relasjonelle perspektiv. Det relasjonelle handler i denne forbindelse ikke bare om samspillet mellom personen og det fysiske miljø som for eksempel trapper, trange dører, smale reoler og lignende, men det viser også til ”/.../en rekke forhold av samfunnsmessig karakter.”²⁷ For eksempel enkelte utdanningssystemer som ubevisst diskriminerer mennesker med funksjonsnedsettelse i fordeling av studieplasser.

WHOs definisjon ICIDH er en global, etablert og relativt akseptert definisjon/klassifisering av funksjonshemming. Den er basert på tre nivå; *Impairment* som handler om det biologiske/kroppslige, *Disability* som handler om aktiviteter personen kan ha problemer med å delta på og *Handicap* som handler om det praktisk sosiale i roller og funksjoner i samfunnet. Denne definisjonen påpeker at begrepet funksjonshemming har mange sider og er svært sammensatt selv om den ”/.../ handler primært om konsekvenser av sykdom/.../”.²⁸ Av den grunn er ICIDH blitt kritisert fordi den ikke fullt ut tar inn over seg at man

/.../ må ta hele den menneskelige variasjon for gitt, og at samfunnet må planlegge slik at det ikke systematisk fratras mennesker med Impairments de samme mulighetene som andre har.²⁹

²⁴ Ibid., side 15.

²⁵ <http://www.nfunorge.org/> lastet ned 03.03.04.

²⁶ Sagen, Line, *Da sier jeg heller pannekake - om å fremme talespråket til barn med Down syndrom i barneskolen*, Bergen 2002, side 7.

²⁷ NOU: Op.cit., side 15.

²⁸ Ibid., side 16.

²⁹ Ibid., side 16.

Derfor har WHO revidert sin definisjon fra ICIDH til ICF ved å bruke begrepene *aktivitet og deltagelse* istedenfor *Disability og Handicap*.³⁰ Den nye WHO-definisjonen handler om *funksjonshemmende prosesser* der det blir et markert skille mellom det individuelle og det relasjonelle. ICF er en videreutvikling av ICIDH og tar utgangspunkt i to søyler; kroppsfunksjoner samt aktiviteter og deltakelse

Idégrunnet for ICF er at alle kroppsfunksjoner, aktiviteter og deltakelse omfattes av paraplybetegnelsen funksjon. Tilsvarende er funksjonshemming en paraplybetegnelse for funksjonsavvik.³¹

Likevel tenderer forskere som jobber med tema relatert til funksjonshemminger, i følge *Fra bruker til borger*, til å fortelle at ”/.../blikket rettes mot en person, ikke til en relasjon.”³² En del forskere er politisk korrekte rent begrepsmessig på et ideologisk plan, i følge den svenske forskeren, Mads Söder, mens de i praksis i selve analysene av feltet faller tilbake i gamle tankebaner.³³ I arbeidet med denne avhandlingen har jeg forsøkt å ta dette perspektivet inn over meg og betrakte feltet som relasjonelt betinget der informanten inngår i samspill som blir mer vesentlige enn informantens særegenheter/impairment i seg selv. Likevel opplevde jeg spesielt i møtet med informantene med en utviklingshemming at de i seg selv hadde visse momenter ved seg som la premisser for en del type samarbeid. For eksempel med tanke på språk, kommunikasjon og sosial kontakt.

Det var da vanskelig å ikke betrakte den kognitive svikten som en vesentlig faktor ved samspillet jeg deltok i med dem, altså den medisinske definisjonen av en form for avvik. Dersom jeg ikke skulle tatt hensyn til denne kognitive svikten i samspillet, hadde jeg satt i gang *funksjonshemmede prosesser* for informantene. Dette fordi et samspill som ikke tar høyde for alles individuelle forutsetninger kan skape vansker for deltakerne som ”kan falle ut” av samspillet av ulike grunner. ”Problemet kan altså ikke sies alene å ligge hos personen som har en kognitiv svikt, men representerer et kommunikasjonsproblem.”³⁴

³⁰ Loc.cit.

³¹ WHO, *Internasjonal klassifikasjon av funksjon, funksjonshemming og helse*, Trondheim 2003, side 3.

³² NOU: Op.cit., side 15.

³³ Ibid., side 15.

³⁴ Hansen, Turid, *Da står verden stille*, Tromsø 2002, side 8.

Derfor passet jeg på å handle ut fra tanken om at vi alle er likeverdige og at "menneskerasen" er sammensatt med store variasjoner og at disse variasjonene er en naturlig del av våre liv. Det vesentlige i forskning på felt der mennesker med funksjonshemninger inngår er, slik jeg har erfart det, å betrakte samspillet mellom forsker og informanter som et hele vi alle deltar i, om enn på ulik måte og med ulike forutsetninger. Noe som all annen menneskelig kontakt også er preget av.

1.2.6. Utviklingshemmet eller mennesker med en utviklingshemming

Funksjonshemming og utviklingshemming er to begreper som ofte benyttes sammen.³⁵ De omhandler to forskjellige fenomener som ikke er gjensidig ekskluderende i den betydning at mennesker med utviklingshemming ofte også har en funksjonshemming.³⁶ Utviklingshemming knyttes til *intellektet* og tankekapasiteten til mennesker. Funksjonshemming, derimot, brukes tradisjonelt ikke i utgangspunktet i andre sammenhenger enn der *fysiske problemer* inngår.³⁷ Men ut fra det vi nå vet om det relasjonelle perspektivet på funksjonshemming, vil dette tidligere skillet mellom det fysiske og intellektuelle ikke lenger bli så åpenbart når man nå skal snakke om funksjonshemmede prosesser. Utviklingshemming er også et sammensatt begrep som viser til et flersidig fenomen: "Utviklingshemming kan ikke bare forstås som et diagnostisk fenomen, det er en måte å leve på - et eksistensielt fenomen."³⁸

Tidligere brukte man benevnelsen psykisk utviklingshemmet om mennesker med en utviklingshemming. Utviklingshemming brukes som en samlet betegnelse for en hel rekke forskjellige tilstander med høyst ulike årsaker og symptomer.

³⁵ Når jeg bruker begrepet utviklingshemming i denne avhandlingen skriver jeg ofte; de utviklingshemmede og ikke-utviklingshemmede informantene. Dette fordi å bruke betegnelsen informantene med eller uten en utviklingshemming er tungvint rent språklig. Det er altså språklige grunner til dette og jeg bringer likevel med meg de filosofiske betraktningene fra dette kapitlet i møte med informantene.

³⁶ Det er kjent at det er en overhyppighet av tilleggslidelser blant mennesker med utviklingshemming. Dag Skogheim Bjørn K. Straume Syse, Aslak, *Rettsikkerhet og livskvalitet for utviklingshemmede : rettigheter, vern og kontroll som rettslige virkemidler*, Oslo 1995. "I.../ det kan se ut til at risikoen for å utvikle psykiske lidelser er mer enn tre ganger større for utviklingshemmede enn for befolkningen som helhet." Eknes, Jarle(red), *Utviklingshemming og psykisk helse*, Otta 2000, side 33.

³⁷ Problematikk rundt det å for eksempel være blind, døv eller ha store bevegelsesvansker. Enkelte bruker begrepet funksjonshemming i forbindelse med sosial og psykologisk problematikk.

³⁸ Hansen: Op.cit., side 8.

Felles er imidlertid at vedkommendes læreevne og mulighet til å klare seg i samfunnet er mer eller mindre hemmet og at tilstanden viser seg tidlig.³⁹ Mennesker med en utviklingshemming kan være født med en kognitiv svikt eller erverve en kognitiv svikt tidlig i livet. Denne kognitive svikten handler om at de kognitive prosessene er skadet av en eller annen grunn.

Kognitive funksjoner er høyere mentale prosesser som oppmerksomhet, hukommelse (innkodning, lagring, gjenkjenning og gjenvinning), språk, informasjonsbearbeiding, ervervelse av kunnskap og erfaringer, problemløsning, tenkning og bedømming.⁴⁰

Vi ser at denne definisjonen er noe foreldet og er mer medisinsk enn relasjonell i sin form. Man deler ofte inn mennesker med en utviklingshemming i kategorien; lett, moderat eller alvorlig. Kun ca 1/3,5 promille av befolkningen har en mer alvorlig grad av psykisk utviklingshemming/...⁴¹ Tidligere definerte man mennesker ut fra IQ -tester, men dette gjør man i mindre grad i dag bortsett fra i en del strafferettslige tilfeller. I dag legges det mer vekt på 1/3 vedkommendes reelle muligheter til å samhandle i sitt miljø.⁴² WHO har henvist til bruk av IQ -tester for å gi folk diagnosen *menneske med en utviklingshemming*. Grensen for å få diagnosen går på en IQ på 70. Likevel har faktisk enkelte mennesker med Downs syndrom skåret opp i 85. Det vil si at disse menneskene i teorien fungerer som mennesker uten utviklingshemming på tross av sitt syndrom.⁴³ Enkelte mennesker med utviklingshemming har altså et utviklingspotensial høyere enn hva man tradisjonelt har trodd. En IQ -test alene er dermed ikke et dekkende diagnoseapparat for å undersøke et menneskets potensiale. Det legges i dag mer vekt på å vurdere hvert enkelt menneskets bistandsbehov og tilrettelegge for dette menneskets liv. En tilretteleggelse med fokus på "brukerens" egne ønsker innenfor et bruker-medvirkningsperspektiv.⁴⁴ Her kommer altså det relasjonelle i den nye funksjonshemmede definisjonen, ICF, inn.

³⁹ NOU 34, *Levekår for utviklingshemmede*, Oslo 1985, side 14.

⁴⁰ Gjærum, Bente, "Psykisk utviklingshemming - mental retardasjon", Gjærum, Bente, Ellertsen, Bjørn, (red), *Hjerne og adferd- utviklingsforstyrrelser hos barn og ungdom i et nevrobiologisk perspektiv*, Oslo 1993, side 127.

⁴¹ Eskeland, Ståle, Syse, Aslak, *Psykisk utviklingshemmedes rettsstilling*, Oslo 1992, side 47.

⁴² Ibid., side 48-49.

⁴³ Sagen: Op.cit., side 7.

⁴⁴ NOU 2001:22, *Fra Bruker til Borger*, Oslo 2001.

1.2.7. Å være døv eller Døv

Enkelte, og kanskje spesielt det medisinske miljøet, betrakter døve som mennesker med en funksjonshemming. Men i det relasjonelle perspektiv, som er i tiden, er betydningen av det å ikke høre, helt avhengig av situasjonen man befinner seg i.

Når samfunnet ikke er tilrettelagt for deltakelse, oppstår en funksjonshemming. Døve er funksjonshemmede når for eksempel et tv-program verken er tekstet eller tolket. Når døve samles, og all informasjon skjer gjennom tegnspråk, forsvinner funksjonshemmingen. Dette kan kalles kulturelle møteplasser, og dermed oppstår døvekulturen. At døve kommuniserer seg i mellom på et eget språk, forsterker dette. Selvsagt er det ingen bred enighet i døvemiljøet om hva denne døvekulturen består av. Noen understreker kraftig de likheter som finnes mellom døve, mens andre er mer vage. At kultur som begrep nettopp er vanskelig å fange i en definisjon, gjør at døvekulturen fremstår som spennende og mangefasettert.⁴⁵

Betraktningen av såkalte funksjonshemmende prosesser er derfor vesentlig i forståelsen av døvhet som fenomen.

Begrensningene i det å være døv forstås i slike sammenhenger ikke som en individuell defekt, men noe som oppstår i situasjoner hvor kommunikasjonsforholdene ikke er gode.⁴⁶

Døve mennesker med familier utgjør til sammen 40.000 mennesker i Norge. Det er mange måter å være døv på. Man kan vært født døv eller være såkalt "døvblitt". Noen lever i "døve familier" andre er den eneste døve i sin familie. Forholdet til tegnspråk og norsk språk er dermed svært variert blant døve. Enkelte opplever døvheten sin som en sterk identitetsfaktor og vil henvise til at: ".../Å operere en døv for å gjøre ham hørende, er sammenlignbart med å gjøre en same til en nordmann."⁴⁷

Man bruker i dag betegnelsen *døvblitte* og *førstespråklige døve*. Man henviser da til de som er døve før fylte tre år. Mer og mer snakkes det også om mennesker som er *kulturelt døve* eller *Døve* (med stor D) dersom de identifiserer seg med å tilhøre døvekulturen. Liten d brukes om de kun ser på seg selv som et menneske med mangel på hørsel.

⁴⁵ <http://www.deafnet.no/index.jsp>, lastet ned 03.03.04.

⁴⁶ Breivik, Jan-Kåre, "Døve- funksjonshemmede eller en kulturell minoritet", Romøren, Tor Inge (red), *Usynlighetskappen. Levekår for funksjonshemmede*, Gjøvik 2000, side 86.

⁴⁷ *Ibid.*, side 95.

Stor og liten d brukes også på engelsk. "Deaf is used to refer to the culture and community of Deaf people and/.../deaf to the audiological fact of hearing loss."⁴⁸

Mange mener også at man burde knytte definisjonen av kulturelt døve opp mot bruken av tegnspråk istedenfor mangelen på hørsel, fordi tegnspråket gir gruppeidentitet. Graden av hørselshemming blir da mindre viktig enn graden av tilhørighet til en kultur, den tegnspråklige kulturen. I følge Stein Ohna, som har forsket på døv identitet i Norge, bindes forståelsen av døv identitet opp mot to diskurser; handikapdiskursen og kulturdiskursen.⁴⁹ Disse diskursene henviser til den medisinske og til den kulturelle forståelsen av å være døv i et samfunn.

Norges Døveforbund har vært svært opptatt av at døvhet handler om språk og kultur og er derfor også skeptiske til Cochleaimplantat (CI) som er en operasjon av elektroniske implantater i øret for å oppnå bedre hørsel.

NDF oppfatter implantatet som et teknisk hjelpemiddel, et supplement og ikke noe som gir barnet full hørsel. Implantatet fungerer bare når det benyttes, uten implantatet er barnet døvt. Tegnspråk må være basisspråket og NDF er opptatt av at barn med cochlea-implantat må få et førskole- og skoletilbud i et tegnspråkmiljø.⁵⁰

1.2.8. Minoritetsdiskursen

Døve og mennesker med en utviklingshemming er som grupper ofte betraktet som minoriteter eller, som de defineres i kulturmeldingen, *Kultur i tiden*, som "spesielle grupper" i Norge. En minoritet er i følge sosialantropolog Thomas Hylland Eriksen ikke kun en liten gruppe mennesker i et større samfunn. Han skriver at "Selv om ordet minoritet i dagligtalen viser til tallmessig underlegenhet, viser det altså til politisk underordning i fagterminologien."⁵¹ Ordet minoritet knyttes ofte til etnisitet, og kan dermed faglig sett ikke brukes om døve og utviklingshemmede, fordi en ".../etnisk minoritet kan defineres som en gruppe som er politisk ikke-dominerende, og som eksisterer som etnisk kategori."⁵²

⁴⁸ Glickman, *Deaf identity development*, Massachusetts 1993, side 15.

⁴⁹ Ohna, Stein Erik, *Å være døv i en hørende verden*, Oslo 1995, side 63.

⁵⁰ <http://www.deafnet.no/index.jsp>, lastet ned 03.03.04.

⁵¹ Hylland-Eriksen, Thomas, *Små steder, store spørsmål*, Oslo 1998, side 333.

⁵² *Ibid.*, side 333.

Døve og utviklingshemmede er ikke i utgangspunktet etniske minoriteter, selv om de selvsagt også kan være det. De er etniske nordmenn eller kanskje samer, i tillegg til sin hørselsskade og kognitive svikt. Man kan dermed ikke kalle disse to gruppene minoriteter i sosialantropologisk forstand. Men man kan velge å definere "døvekultur" som en type *språklig minoritetskultur* fordi tegnspråk ikke er norsk, men har sin egen syntaks og sine egne tegn.⁵³ Det lar seg derimot ikke gjøre å definere "utviklingshemmetkultur" som noen form for minoritetskultur ettersom de verken er etniske eller språklige minoriteter i Norge. Utviklingshemmede er på linje med døve funksjonshemmede, men blant funksjonshemmede er utviklingshemmede spesielle, slik vi har vært inne på. Man kan dermed spørre seg om man derimot kan betrakte utviklingshemmede som deler av en type subkultur.

Begrepet subkultur og subkulturell kan defineres på ulike måter. Men generelt sett kan vi si at en subkultur:

*.../ er en undergrunnskultur konsentrert om visse aktiviteter, verdier, territoriale rom, og annet, som på synlig vis differensierer den fra mer hegemoniske kulturformer.*⁵⁴ *Subcultures mediate between social structure and the individual .../*⁵⁵

Subkulturen som begrep er altså etablert i grenselandet mellom samfunnet og individet. I sosiologien er begrepet ikke klart avgrenset og enhetlig, men kan derimot betraktes på ulike måter.

*Its employment in deviance studies has taken two major forms. The first, emerging from the Anomie theory of Merton, .../ subcultures emerged as solutions to socially structured "problems" encountered by sufficient number of ineractants to generate a group response.../ The second view is more indebted to Marx than to Merton, and much more a British than American development. It is chiefly distinguished by the relations presumed to exist between changes in dynamics of class conflict and the emerge of deviant subcultures.*⁵⁶

På spørsmålet om hvorvidt man kan betrakte utviklingshemmede som subkulturelle eller ei, mener jeg på bakgrunn av det forrige sitatet å kunne hevde at utviklingshemmede som gruppe kan være subkulturelle. Dette fordi deres subkultur har oppstått som en løsning på sosialt strukturelle problemer.

53 Fishman, Joshua A, *Handbook of Language and Ethnic Identity*, Oxford 1999.

54 Korsnes, Olav, Andersen, Heine, Brante, Thomas,(red), *Sosiologisk leksikon*, Oslo 1997, side 317 - 318.

55 Mann, Michael, *The Macmillian Student Encyclopedia of sociology*, 1983 , 282.

56 Loc.cit.

Utviklingshemmedes kognitive svikt har for enkelte ført til at de isoleres i samfunnet – noe som kan betraktes som sosialt strukturelle problemer. Egne segregerte tilbud for utviklingshemmede, skaper dermed en arena for utviklingshemmede til å møte "likesinnede" og denne strategien motvirker dermed ensomhetsfølelsen.⁵⁷ Slike arenaer kan være Dissimilis og lignende grupper i kulturfeltet. Disse arenaene skaper ulike subkulturer i samfunnet.

Et problematisk moment med tanke på å bruke begrepet subkultur om "utviklingshemmetkultur", er hvorvidt gruppen da må være homogen og klar sin identitet eller ei. Subkulturer sies å kunne være ".../ mer eller mindre tett sammenvevet. Det mest vanlige er likevel å snakke om subkulturer som tett sammenvevet og med en klar identitet./..."⁵⁸

Utviklingshemmede som gruppe er slett ikke en fullstendig homogen gruppe. På bakgrunn av blant annet felles segregerte aktiviteter kan man likevel i visse grupper finne en enhetlig kultur. ".../der deltakerne er gjenkjennelige gjennom en viss /.../ væremåte, symbolbruk/..."⁵⁹ Den felles symbolbruken og væremåten skiller seg ut fra resten av samfunnet og kan gi de utviklingshemmede som gruppe en samhørighet med andre som er mer lik en selv enn det samfunnet rundt er.⁶⁰ Utviklingshemmede kan derfor være både en del av storsamfunnet og av en subkulturell gruppe. En gruppe fagpersoner på Frambu, senter for sjeldne funksjonshemninger, hevder at: "Kanskje bør vi begynne å se på psykisk utviklingshemmede som tilhørende to kulturer - en normalkultur og en kultur som er felles for de psykisk utviklingshemmede."⁶¹

Dersom man da skal kalle døvekulturen subkulturell, må det være på grunnlag av at døvekulturen enten har oppstått som en løsning på sosialt strukturelle problemer eller som en løsning på en type klassekonflikt i Marx' forstand.

57 Også i skoleverket bør utviklingshemmede i større grad segregeres for å kunne føle tilhørighet med andre mennesker en føler seg "hjemme" sammen med. Hvis ikke blir de ensomme slik Solbjørg beskriver i: Solbjørg, Henny Kinn, *Inkluderende skole – hvordan tilrettelegges skoletilbudet for elever med funksjonshemming*, Tromsø 2002, side 96-99.

58 Korsnes: Op.cit., side 317 - 318.

59 Korsnes: Op.cit., side 317 - 318.

60 Ekeberg, Torill, Aashamar, Christian, Heiberg, Arvid, "Psykisk utviklingshemmede - tokulturelle?", *Dagbladet*, 11. august 1998.

61 Loc.cit.

Døvekulturen i Norge må vel sies å handle om en språkkultur – en språklig minoritet, der enkelte døve opplever en statusforskjell klassemessig. Dermed kan man kalle døvekulturen subkulturell, men også minoritetskulturell. Dette bekrefter Colin Barker i sin tegnspråkforskning.

Deaf people have much less power and prestige and lower recognition and leverage than the majority groups in society./.../ This situation is similar to those of most ethnic minority groups in the world.⁶²

1.3. Grunnmur og reisverk - om avhandlingens struktur

I innledningskapittelet, *1.0. Veien inn i prosjektet*, klargjøres prosjektets bakgrunn, særegenhet, målsetting og rammer. De mest sentrale begrepene som brukes i avhandlingen defineres og min forståelseshorisont tydeliggjøres.

I kapittel *2.0. På søken etter data*, avklares avhandlingens metodiske fundament og kvalitative forskningsstrategi. Her trer mitt vitenskapsteoretiske ståsted frem som hermeneutisk forsker. Dette legger føringer for avhandlingens forskningsdesign og metodikk. I kapittelet beskriver jeg også den konkrete metodiske gjennomføringen av prosjektet. Utfordringene i feltet problematiseres gjennom blant annet fortellinger om informantenes særegenheter og min forskerrolle i feltet.

I det første teorikapittelet, *3.0. Kulturpolitikk og historikk*, trer feltenes historie frem i lys av den kulturpolitiske utviklingen i Norge, og danner dermed en basis å forstå feltene ut fra. Dette er et kapittel jeg anser som spesielt viktig for lesere som ikke kjenner til døves og utviklingshemmedes historie i Norge. Denne historien om døves kamp for likeverd i det norske samfunnet og om institusjonenes oppløsning som konsekvens av ansvarsreformen, bærer informantene med seg, også inn i intervjuene med meg som forsker.

I det andre teorikapittelet, *4.0. Språklige krumspring, identitet og tilhørighet*, klargjøres døves og utviklingshemmedes språklige tilhørighet og identitet. Gjennom begrepene normalisering, integrering og segregering problematiseres de to feltenes eksistens.

⁶² Barker, Colin, "Sign language and the deaf Community", Fishman, Joshua A, *Handbook of Language and Ethnic Identity*, Oxford 1999, side 124.

Disse temaene ligger som et bakteppe i feltene. Dette bakteppet farger informantenes svar under intervjuene og er dermed en medvirkende faktor i forskningsprosjektet.

I det tredje teorikapitlet, *5.0. Estetisk horisont*, presenteres utvalgte estetiske posisjoner i tradisjonen John Dewey, Malcolm Ross, Robert Witkin, Lars Løvlie og Raymond Williams. John Deweys begrep, "den estetiske erfaring", er et sentralt begrep i avhandlingen og danner dermed det sentrale fokuset i kapitlet "Estetisk horisont". Som en introduksjon til "Estetisk horisont" skisseres bakgrunnen for Deweys estetikk opp, gjennom en kort presentasjon av estetikkbegrepet. "Estetisk horisont" representerer en av grunnsteinene i avhandlingen rent teaterfaglig. Her fremvises begrepene som jeg skal drøfte scenekunstens prosesser opp mot. Av den grunn presenterer jeg i slutten av kapitlet "Estetisk horisont" ni analysekategorier trukket ut fra teorien. Dette er kategorier som jeg har som hensikt å bruke på å forstå feltet.

I kapittel *6.0. Inn på teaterkunstens scener - beskrivelse og kategorisering av feltene*, trer begge feltene frem gjennom en første kategorisering av rådata, der leseren får muligheten til å tittle inn i de to særegne teaterfeltene. Presentasjon av informanter og observasjoner står sentralt i kapitlet. Dataene blir tematisert på bakgrunn av prosjektets ulike forskningsmetodiske teknikker. Disse temaene danner dermed opptakten til neste kapittel.

I kapittel *7.0. Betydningen av teatererfaringer*, trer de to hovedfunnene fra feltene frem; "Identitet, tilhørighet og språk" og "Selvfølelse". Her drøftes dataene opp mot relevant teori sett i lys av avhandlingens problemstilling. Teorier som ble presentert i teorikapitlene benyttes her i drøftingen, men i tillegg knyttes ny teori til enkelte deltema for å belyse nye funn i feltet. Funnene problematiseres i dette kapitlet og plasseres inn i en større faglig sammenheng for å generere ny viten om feltet. Den nye viten blir oppsummert i siste kapittel, *8.0. Ny viten*, og besvarer der avhandlingens forskningsspørsmål.

2.0. På søken etter data

Dette tredelte metodekapittelet er en guide for leseren i avhandlingens forskningsmetodiske håndverk. I del én trer mitt vitenskapsteoretiske ståsted frem der hermeneutikk står sentralt. I del to beskrives avhandlingens design og feltmetodikk bestående av Grounded Theory (GT), kvalitative forskningsintervju og feltstudie med deltakende observasjon. Del tre fungerer mer som en metodisk feltbeskrivelse av den pragmatiske gjennomføringen av prosjektet. Hvordan jeg som feltforsker både samlet inn og bearbeidet dataene blir satt i her fokus.

Teaterforskning er en del av den kunstfaglige forskningen. Vi kan i publikasjonen, *Forming, Formingsfag og Kunstfag i forskningssystemet* fra Norges allmennvitenskapelige Forskningsråd, lese at:

For på mange måter ligger den kunstfaglige virksomhet tett opp til den kunsthistoriske. Forskningsobjektet - den skapende prosess og dens produkt - er meningsverk som må fortolkes. Denne fortolkningen er her, som i den humanistiske forskningen, karakterisert ved at det er et "gjensidig avhengighetsforhold mellom forsker og forskningsobjekt" hvor den betydning prosessen eller kunstverket tillegges, er avhengig av de perspektiver, de spørsmål, den horisont, forskeren bringer med seg til prosessen eller verket.⁶³

Metodeproblematikk er utfordrende for forskeren, for teaterforskeren kanskje spesielt utfordrende og spennende. Innen teaterforskning er objektet det forskes på et objekt som i seg selv sprenger grenser. Kunsten og kunstneren kan stadig endre seg, de påvirker og påvirkes av samfunnet de puster i. Fortolkningen forskeren gjør blir da et "..."/gjensidig avhengighetsforhold mellom forsker og forskningsobjekt/..."⁶⁴

⁶³ Norges allmennvitenskapelige Forskningsråd: *Forming, Formingsfag og Kunstfag i forskningssystemet*, Oslo 1987, side 60.

⁶⁴ *Ibid.*, side 60.

2.1. Vitenskapsteoretisk ståsted

Denne doktorgradsavhandlingen er skrevet innen den moderne allmenne hermeneutikken der Hans- Georg Gadamer har vært en sentral premissleverandør. Gadamer har presisert at hermeneutikk ikke er en metode, men en mer grunnleggende forståelseshorisont som kan brukes på tvers av metoder og vitenskaper.⁶⁵ Hermeneutikken har en lang historie som går helt tilbake til den retoriske tradisjon og fortolkningsteorier innen teologien.⁶⁶

Hermeneutikken har sine idehistoriske røtter i renesansen i två parallella, delvis samverkende riktningar – den protestantiska bibelanalysen och det hermenutiska studiet av antikiska klassiker.⁶⁷

Hermeneutikken har utviklet seg fra delhermeneutikker som var spesialiserte regler for tolkning innen enkelte disipliner som teologi og jus, til mer allmenne tolkningsteorier man kan bruke på tvers av fag og disipliners rammer.⁶⁸ Regelhermeneutikken ble videreutviklet gjennom romantikken og Schleiermachers streben etter å skape en allmenn hermeneutikk med et filosofisk grunnlag som kunne benyttes innen flere disipliner. Denne allmenne hermeneutikken har i vårt århundre utviklet seg videre og blitt grundig teoretisk befestet, blant annet av Gadamer. Gadamer har forsøkt å vektlegge hvordan menneskelig forståelse utvikler seg, både i oss og med oss i selve forståelsesprosessen. I forbindelse med mitt forskningsprosjekt vil jeg nå ta tak i Gadamers begreper; fordommer, forståelse og horisont.⁶⁹ I dette forskningsprosjektet, der informantens teatererfaringer er selve undersøkelsesobjektet, blir forskerens oppgave blant annet å tolke informantens forståelse av egne erfaringer. På den måten trenger forskeren inn i informantens livsverden på informantens premisser. Forskeren må da være tro mot informantens livsanskuelse og syn på egne erfaringer og opplevelser. Mennesker og erfaringer er kulturelle prosesser og kan derfor ikke forklares, de må fortolkes fordi de springer ut fra en mening. Forskerens fortolkningsprosess består av, i følge Gadamer, å se på det interaktive forholdet mellom helheten og delene. I mitt forskningsprosjekt er dette representert gjennom informantene og den kulturelle kontekst.

⁶⁵ Krogh, Thomas m.fl., *Historie, forståelse og fortolkning*, Oslo 1996.

⁶⁶ Alvesson, Mats, Sköldberg, Kaj, *Tolkning og refleksjon – vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*, Lund 1994.

⁶⁷ *Ibid.*, side 115.

⁶⁸ Krogh: *Op.cit.*, side 204-211.

⁶⁹ *Loc.cit.*

Gadamers sin variant av den hermeneutiske sirkelen legger vekt på at forsker og forskningsobjekt begge utvikler og endrer sin forståelseshorison i møtet med hverandre. Den hermeneutiske sirkel blir på denne måten møtet mellom to individers fordommer og forståelse av hverandre og av konteksten. Fordommene er basert på en tidligere forståelse individet har hatt og erfaringer det har gjort seg i den forbindelse. I følge hermeneutikkens grunnprinsipper kan alle våre fordommer og all vår forståelse samlet sett kan betraktes som en horisont.⁷⁰ En horisont vi selv aldri kan overskue. Men horisonten kan endre seg, den er alltid i utvikling og nye ting kan dukke opp i horisonten. I møtet mellom to menneskers horisonter oppstår en horisontsammensmelting. Det er en tilnærming mellom de to implisertes horisonter og betraktes som resultatet av den hermeneutiske sirkel.

Forståelsen som forskeren oppnår ved å være i en interaksjon med informanten, oppstår gjennom en tilnærming mellom forsker og informant og deres ulike forståelseshorisonter. Forsker og informant har muligheter til for å forstå hverandre fordi de står i forbindelse med hverandre kulturelt og historisk sett.

.../ det virker i det hele tatt som det er typisk for oppståelsen av den hermenutiske problem at noe fjernt blir brakt nærmere, en fremmedhet blir overvundet, at det blir bygget en bro mellom den gang og nå.⁷¹

Hermeneutikken som forståelsesramme gir altså forskeren en mulighet til å knytte bånd mellom seg selv og informanten innenfor en felles kontekst. Forskeren kan nærme seg informantens livsverden gjennom kommunikasjon og interaktivt samspill. Forskeren tolker altså et annet menneskets uttrykk for sin forståelse av verden som forskeren fortolker. I dette hermeneutiske rommet lurer det farer bak hvert hjørne. Jeg vil nevne noen av disse farene som det var spesielt viktig for meg i min forskning å ta hensyn til. At vi ikke kan ikke etterprøve og kontrollere forskningsresultatet fører til at forskeren må stole på sin egen intuisjon, for det er innen hermeneutikken "legalt" å selv ha tanker og følelser. Forskningen er knyttet til tid og rom. Disse faktorene kan vi ikke spole tilbake, forskningen foregår på levd liv som stadig endres. Vi kan ikke "fryse" ned forskningsobjektene våre for senere å etterprøve våre funn.

⁷⁰ Krogh, Op.cit., side 241.

⁷¹ Ibid., side 247.

Forskningen blir som følge av den sterke subjektive tonen og den klare innlevelsen i andres livsverden et uttrykk for forskerens tolkning av andres forståelse av egne opplevelser. Det er derfor viktig da å være klar over at resultatet på ingen måte er allmenngyldig og grunnlag for generalisering.

Forskningen er kvalitativ og et uttrykk for individualisme og betydningen av det relasjonelle innen en bestemt kontekst. Min utfordring som forsker i dette prosjektet har vært å prøve å forstå: Hvilken betydning det har for utviklingshemmede og døve å få teatererfaringer. Den utfordringen som ligger i det å forsøke å forstå et annet menneske, sett i relasjon til avhandlingens problemstilling, har gitt meg som forsker en impuls til å lage, finne eller lete etter en hensiktsmessig forskningsdesign. Den designen jeg fant hensiktsmessig var en Grounded Theory-inspirert innfallsvinkel basert på feltarbeid, der intervju og deltakende observasjon ga meg en grundig innføring i feltet, samt mulighet for forståelse av informantene.

2.2. Design og metodikk

I utarbeidelsen av en forskningsdesign som kunne være med på å besvare avhandlingens problemstillinger, var det mange veier å gå. Jeg valgte en av dem. Oppbyggingen av avhandlingen er preget av mine metodiske valg.⁷² Jeg ønsker at den tekstlige formen skal bære preg av den kronologiske forskningsprosessen slik at avhandlingens struktur speiler et hermeneutisk forskningsarbeide innen Grounded Theory-metodikkens rekke.⁷³ Med det mener jeg at perspektivene i teorkapitlene er valgt på bakgrunn av min forkunnskap til feltene, før jeg gjennomførte selve feltundersøkelsene. Strukturen i avhandlingen er likevel ikke helt den samme som forskningsveien. For selv om teoriperspektivene er valgt før feltperioden, er kapitlene skrevet ut etter feltperioden.

⁷²Fotnotene følger teksten kronologisk gjennom hele avhandlingen, slik at man lett kan finne frem i noteapparatet i de ulike kapitlene. Notene inneholder både litteraturreferanser og kommentarer jeg ikke ønsker å sette direkte inn i teksten. Dette fordi jeg opplever at referanser i parenteser skaper et oppstykket i språket som kan forvirre leseren i hans eller /hennes opplevelse og forståelse av argumentasjonen som frembringes i avhandlingen. Måten litteraturreferansene er notert ned på følger et internasjonalt anerkjent system som kalles Turabian Style Guide, se <http://www.lib.usm.edu/~instruct/guides/turabian.html>. For å forenkle referansene plassmessig, bruker jeg benevnelsene Op.cit., ibid og Loc.cit. Jeg har også valgt å forenkle ved å henvise til bokens forlag kun i litteraturlisten. I litteraturlisten er også de oppdaterte web-adressene som i mai 2004 var aktive. Dette for å gjøre krysskjekking av litteraturlisten lettere for leserne. Underveis i avhandlingen referer jeg derimot til de web-adressene som var aktive da jeg lastet ned de sitatene jeg trengte.

⁷³ Jeg arbeider etter en Grounded Theory -inspirert metodikk - ikke en rendyrket Grounded Theory metodikk.

I hermeneutisk forstand kan man se forskerens teoretiske horisont som utgangspunkt for analyse og som en del av forskerens referansebakgrunn. Derfor har jeg i teorikapitlene lagt frem flere ulike faglige perspektiv som er med på belyse avhandlingens felldata. Under feltarbeidene dukket naturligvis også nye perspektiv opp gjennom en Grounded Theory-inspirert metodikk. Disse perspektivene dekker dermed ikke teorikapitlene.

2.2.1 Fra felt til tekst - Grounded Theory

Feltarbeidene og møtene med de ulike usedvanlige menneskene har dannet grunnlaget for ny teori. Fordi den undersøkelsen jeg har utført er basert på utforsket empiri og dermed representerer grunnlagsforskning innen drama-/teaterfaget, opplever jeg at en Grounded Theory -inspirert metodikk har vært en god fremgangsmåte for dette forskningsarbeidet.

I terrenget til Grounded Theory ligger mange muligheter for forskeren, men de ulike mulighetene er alle styrt av et mål om å utforske et fenomen. Forskeren kan arbeide med Grounded Theory som forskningsdesign og samtidig ha en hermeneutisk forståelse av forskningen sin på et overordnet nivå. Grounded Theory er altså å betrakte som en konkret arbeidsmetode der man samler inn ulike data. "Den omhyggelige datainnsamling i et substantielt felt forventes så at give anledning til ny erkendelse, til en forankret teori."⁷⁴ Innen Grounded Theory arbeider man konkret med en mengde data som man bearbeider gjennom ulike teknikker.⁷⁵ Ny data skal gjennom en forskningsprosess være basis for teoriutvikling og erkjennelse av ny viten. Forskerens fremste oppgave er å stille spørsmål til innsamlet data. Forskeren beveger seg gjennom tre ulike kodingsfaser, fra åpen koding til aksial koding som til slutt ender opp i selektiv koding. I den åpne kodingen forsøker forskeren å få overblikk og lete etter kjernen i dataene hun samler inn.⁷⁶ Forskeren setter foreløpige merkelapper på dataene. Navngivingen skjer gjennom en assosiativ prosess der forskeren leter i terrenget etter en materie hun forsøker å skape teori på bakgrunn av. Dataene som springer ut av terrenget, blir foreløpig satt i system av forskeren.

⁷⁴ Harder, Ingergerd, "Grounded theory- praksisforankret teoriutvikling", i Ramhøj, Pia(red), *Overvejelser og metoder i sundhedsforskningen*, u.å, side 60.

⁷⁵ Data kan være hentet ut gjennom ulike forskningsmetoder; feltarbeid, intervju, observasjon, samtale eller spørreskjema.

⁷⁶ Glaser, Barney G, *Basics of Grounded Theory analysis*, Oxford 1992, side 38.

Dette systemet kan bestå av at man finner *dimensjoner* fra intervjuene, altså direkte sitater. Disse dimensjonene kan, i analysen av dataene, samles i *kvaliteter*, som er undertemaer. Undertemaene blir igjen samlet i kategorier. Flere kategorier kan til slutt samles til ett begrep. Når forskeren etter hvert går over til å finne forbindelser mellom kategoriene/ merkelappene på de ulike dataene, har vi beveget oss over i fase to i kodingsprosessen; den aksiale kodingen.⁷⁷ Nå etterspør forskeren sammenhenger og foretar en nærmere identifisering av dataenes innhold og egenskaper. I denne fasen prøver forskeren å fastsette kategorier samtidig som hun har mulighet til å endre og utvikle nye kategorier. Forskeren er i en prosess der forslag på nye kategorier sjekkes opp mot innsamlet data og allerede navngitte kategorier. I denne fasen er det relasjonelle det essensielle i forskningen. For å identifisere relasjonene og synliggjøre sammenhengene i den innsamlede datamasse, kan forskeren eksempelvis lage diagrammer og modeller. Forskeren ser altså delene i forhold til helheten og motsatt, innenfor en hermeneutisk ramme.

I den siste fasen i Grounded Theory skal forskeren forfine de allerede opprettede kategorier og deres relasjoner seg i mellom. Forskeren har som oppgave å finne frem til en velforankret teori som gir en totalbeskrivelse av prosjektets funn. Forskningen har som mål å komme med en detaljert argumentasjon og en tilhørende bevisførsel. I denne avhandlingen er argumentasjonen for "ny viten" ført i kapittel syv gjennom en teoretisk drøfting av funnene fra kapittel seks. Ny viten som er basert på funnene i feltet oppsummeres i kapittel åtte.

Gründerne av forskningsretningen Grounded Theory, Glaser og Strauss, påpeker at metoden er ment for å utvikle teori basert på praksis, der teori er å betrakte som en prosess - a never ending story.⁷⁸ Teorier vil hele tiden utvikle seg og er aldri på noe tidspunkt å regne som endelige.⁷⁹ I følge Strauss og Glaser er forskeren i Grounded Theory fri til å være skapende i sin teoriutvikling.

⁷⁷ Ibid., side 61.

⁷⁸ Glaser, Barney G, *Basics of Grounded Theory analysis*, Oxford 1992, Glaser, Barney G, *The Grounded Theory perspektive: Conceptualization Contrasted with Description*, Oxford 2001.

⁷⁹ De fleste forskere vil nok stille seg bak et slikt resonnement, men poenget for meg i denne sammenheng er at Strauss og Glaser setter fokus på teorigenerering som en prosess og vektlegger forskeren som medskaper i prosessen.

Forskeren skaper på bakgrunn av et råmateriale først et uferdig bilde av virkeligheten som ender opp i en teori der kjernen av fenomenet trer frem slik forskeren oppfattet det. Fenomenets vilkår, kontekst, aksjonsmønster og konsekvenser identifiseres gjennom, teorigenereringen, som Glaser og Strauss kaller det.⁸⁰

I denne avhandlingen har jeg vært inspirert av GT, men ikke jobbet slavisk etter metoden fordi jeg har forsøkt å bygge opp et metodisk grunnlag som best mulig brakte interessante data fra feltet. Det jeg har brukt fra GT er blant annet ideen om bruk av kreativ tenkning og generering av kategorier skapt på bakgrunn av feltet. Av den grunn har jeg i hermeneutisk ånd latt meg inspirere av feltet gjennom de kategorier jeg der fant og av teori som linket opp til feltets data. I kapittel 6 og 7 kommer dette tydelig frem. Her fremvises, analyseres og drøftes de to feltene gjennom et møte mellom praksis og teori. Kategoriene som jeg fant i feltet har jeg språksatt gjennom begrep som eksisterende teori bruker for å lage møtepunkt mellom empiri og teori. Men i GT forstand har empirien selvsagt vært styrende hele veien.

Phenomenology comes from a philosophical tradition and is designed to describe psychological realities by uncovering the essential meaning of lived experience. In contrast, Grounded Theory, derived from sociological perspective, explains social psychological realities by identifying processes at work in the situation being investigated./.../⁸¹

Forskerens rolle innen Grounded Theory er forskjellig fra den rollen en fenomenologisk forsker inntar. Mens forskeren i fenomenologien ”/.../ must approach the data without preconceptions” er forskeren innen Grounded Theory ”/.../ a social being who also creates and recreates social processes. Therefore, previous experiences are data.”.⁸² Forskerens eget liv, egen deltagelse og egne assosiasjoner så vel som analytiske refleksjoner anses altså som en del av forskningen og teorigenereringen.

Det er rettet kritikk mot Grounded Theory fordi den i så stor grad gir frihet til forskeren til selv å kategorisere. Forskningen blir dermed subjektiv og farget av forskerens tanke og sinn. Slik jeg det er dette både en styrke og en svakhet ved metoden.

⁸⁰ ”/.../ his(les: forskeren) main goal in developing new theories is their purposeful systematic generating from data of social research.” Glaser, Barney G og Strauss, Anselm L., *The discovery of Grounded theory: Strategies for qualitative research*, New York 1967, side 28.

⁸¹ Barker: Op.cit., side 1357.

⁸² Loc.cit.

Stryken kan knyttes opp til en argumentasjon om at den hermeneutiske forsker alltid er subjektiv og tilstede i eget materiale, noe som skaper en synsvinkel på feltet som er direkte uttalt. Dermed kan leserne forholde seg til forskerens horisont og forstå resultatene deretter. Svakheten derimot kan ligge i at en som forsker kan bli i tvil om en faktisk har tømt dataene så grundig som en som en har som hensikt å gjøre for å skape ny viten. Dette dilemmaet opplevde jeg i mitt arbeid.

Det kreves da en teoretisk sensitivitet. Som forsker må man kombinere mellommenneskelig persepsjon med begrepsmessig tenkning. Det har siden 1978 med Glasers klassiske Grounded Theory-versjon dukket opp flere retninger innen GT der Strauss, Glaser og Corbins har vært sentrale aktører. Disse aktørene står for ulike retninger innen GT. Min GT-inspirasjon stammer fra Glaser. Likevel har jeg ikke jobbet slavisk etter Glasers regime, men plukket opp det jeg fant hensiktsmessig å bruke. Min forskningsvei beskrives derfor nøye i neste kapittel.

GT is not an either/or method./.../ GT comes from data, but does not describe the data from which it emerges./.../ GT does not generate findings: it generates hypotheses conceptually abstract from time, place and people.⁸³

Min løsning på dette problemet som Glaser beskriver var å metodetriangulere, det vil si, å bruke flere forskningsmetoder. Jeg kategoriserte dataene i GT-tradisjon gjennom de fire nivåene begrep, kategori, kvalitet, dimensjon og skapte "hypoteser" på bakgrunn av disse. Disse "hypotesene" testet jeg ut gjennom elementer fra analytisk induksjon og ved å bearbeide dataene også gjennom NVivo og samtaleanalyse. Disse metodene vil beskrives nærmere i kapittel 2.3. *Metodisk gjennomføring og utfordringer i feltet.*

2.2.2. Feltstudie med deltakende observasjon

Ved både Det Norske Tegnspråk Teater og Alfheimteateret innhentet jeg data, høsten 1999 og våren 2000, ved å være deltakende observatør i teatergruppene. Alle eksemplene fra observasjonsnotater, feltnotater eller intervjuer som brukes i avhandlingen skrives i blokktekst, dette for å klart skille mellom avhandlingstekst og felterfaringer.

⁸³ Glaser, Barney G, *The Grounded Theory perspective: Conceptualization Contrasted with Description*, Oxford 2001, side 2-4.

Observasjonsnotater er direkte notater fra teaterprøvene der jeg som forsker skriver ned observasjoner, mens *feltnotater* er tanker skrevet ned under feltarbeidet, før eller etter teaterprøvene. Cato Wadel har beskrevet styrken ved deltakende observasjon og feltarbeid som metode:

Feltarbeid som deltakende observasjon innebærer mange ulike typer for pendling mellom roller. /.../ Ved å pendle mer eller mindre systematisk mellom roller og informanter er det mulig for feltarbeideren å oppnå forskjellige typer data. Gjennom sammenlikning av disse kan en vinne utvidet innsikt i de sosiale prosesser en vil studere.⁸⁴

Ved å delta aktivt på teaterprøvene inntok jeg ulike roller, slik Wadel omtaler, fordi jeg både ble "medregissør", "medaktør" og "medprodusent" da de ulike aktørene i teatergruppene samhandlet med meg på en måte de fant hensiktsmessig og nyttig for det teaterfaglige arbeidet. Jeg deltok aktivt mens jeg observerte for å gli inn i feltet og for å lære mest mulig om prosessene som foregikk der informantene i mellom.⁸⁵ Jeg vekslet mellom det å sitte å observere og for å notere underveis og å det være med i diskusjoner, teaterøvelser og praktiske gjøremål.

Vi kommer ikke til å stå utenfor og observere, men være i situasjonen, en aktiv deltakende part. Det er vandringen i det ulendte terrenget, skråningen før vi når opp til viddas mektige landskap, som utgjør denne prosessen. Det er her vi får bryne oss i forhold til vår egen forståelse av hva kunstutøvelse/.../ innebærer.⁸⁶

Ved Alfheimteateret gjennomførte jeg en "punktpraksis" i Tromsø der jeg var sammen med deltagerne på den ukentlige teaterøvelsen hele høstsemesteret i 1999, hver torsdag fra 19-21. På DNNT derimot var jeg en sammenhengende periode på Ål i mars-april. Teatergruppen hadde scenepøver hver dag fra 10-14. Feltenes særegenhet avgjorde feltarbeidets form fordi jeg som forsker måtte tilpasse meg informantenes arbeidsdag ved teateret. Utenom teaterprøvene traff jeg alle informantene til intervju én gang i løpet av feltperioden. Begge feltarbeidene ble gjennomført i teatergrupper som kan omtales som marginale i kulturfeltet.

⁸⁴ Wadel, Cato, *Feltarbeid i egen kultur*, Flekkefjord 1991, side 58.

⁸⁵ Jeg videreutviklet mine arbeidsmetoder fra feltarbeidet på hovedfag, der jeg var deltakende observatør ved Hålogaland Teater i en Bentein Baardson-oppsetning. De metodene hadde jeg gode erfaringer med. Ved å infiltrere hele prosessen fikk jeg mye informasjon "mellom linjene". Se Gørgens, Rikke, *Regiroller og teaterorganisering*, Oslo 1997.

⁸⁶ Nåden, Dagfinn, *Sykepleiens kunstdimensjon*, Oslo 1993, side 95.

Karin Barron har vært opptatt av det etiske aspektet ved forskning på marginale grupper og definere disse gruppene på følgende måte: ".../ studies beeing done on groups which are "on the edge" of the society in an economic, a political and/or social sense."⁸⁷ Døve og utviklingshemmede er "on the edge of the society" sosialt sett fortrinnsvis grunnet mangel på hørsel og kognitiv svikt. Forskning på marginale grupper som døve og utviklingshemmede, er en utfordring metodisk sett, fordi det er mange hensyn å ta. Forskeren som kommer utenfra er ikke bare en ukjent, men også en som er annerledes enn "oss". Dette faktum kan komme i veien for god kommunikasjon mellom forsker og informant. Da denne kommunikasjonen var en viktig premisse for den kvalitative forskningen jeg skulle utføre ble det essensielt å få den til å fungere på en hensiktsmessig måte.

I DNTT opplevde jeg at kommunikasjonen med feltet var et problem i den fasen da jeg prøvde å opprette kontakt med feltet. Prosjektlederen for DNTT var svært skeptisk til forskningen jeg skulle utføre og trenerte saken slik at denne fasen tok lang tid. Dette bekreftet han ved et senere intervju og sa at han var redd for at jeg skulle stigmatisere døve, både fordi jeg var en hørende forsker og fordi jeg også forsket på utviklingshemmede skuespillere. Prosjektlederen hadde et sterkt ønske om at døve skulle bli akseptert som en språklig minoritetsgruppe og jeg som hørende forsker ble derfor en trussel. Dette fenomenet der man ikke ønsker å bli definert som unormal, men heller som del av en minoritetskultur, har Breivik også erfart feltet:

I kjølvannet av tendenser til oppmykning av normalitetsforståelser i det flerkulturelle samfunnet kjører nå disse gruppene ut sine krav om å bli respektert for sine særpreg som uttrykkes gjennom kulturelle termer.../ avviser de den gjeldende normalitetsforståelsen .../⁸⁸.../ grupper som tidligere har blitt sett på som avvikere eller i beste fall som subkulturelle minoriteter. Det vi kan se konturene av, er at slike grupper nå redefinerer seg selv ut fra nye forutsetninger. I tillegg til døve kan også homofile og gale stå som eksempler på dette "nye" fenomenet.⁸⁹

Prosjektlederen uttalte på selve feltarbeidet at han nå, i ettertid, så at han hadde tatt feil når han hadde prøvd å nekte meg adgang til feltet. Han så nå at mitt mål som forsker var det motsatte av hans bekymring.

⁸⁷ Barron, Karin, "Ethics in qualitative social research on marinalized groups", *Scandinavian Journal of disability research*, 1-1-1999, side

⁸⁸ Breivik, Jan-Kåre, "Døve- funksjonshemmede eller en kulturell minoritet", Romøren, Tor Inge (red), *Usynlighetskappen. Levekår for funksjonshemmede*, Gjøvik 2000, side 98.

⁸⁹ Ibid., side 97.

Senere da jeg fikk direkte kontakt med informantene, ble denne skepsisen jeg hadde opplevd fra feltets side, helt borte. Skuespillerne på sin side hadde et positivt forhold til sin annerledeshet i møtet med meg som hørende forsker. Om dette positive forholdet til det å være døv eller annerledes skriver Breivik:

"/.../døve har utnyttet den multikulturelle samfunnets muligheter for etablering av nye typer annerledeshet/.../ må dette kunne betraktes som kilder til avstigmatisering og kulturelt egenverd for flere.⁹⁰

Informantene opplevde etter hvert på feltarbeidet at forskningsprosjektet avstigmatiserte dem som gruppe. Det oppsto dermed en allianse mellom informantene og meg som forsker, fordi mange av informantene så det som svært positivt av noen fra teaterfagmiljøet skulle dokumentere det skapende arbeidet som ble utført i DNTT. Informantene hadde også klare kulturpolitiske håp om at forskningen kunne hjelpe tegnspråkteaterprosjektet inn mot en fast finansiering gjennom statsbudsjettet.

2.2.3. Det kvalitative forskningsintervju

Jeg valgte kvalitative forskningsintervju som metode fordi jeg hadde som mål ”/.../ å innhente kvalitative beskrivelser av personens livsverden, og å tolke meningene med disse.”⁹¹ Som rettesnor i det metodiske intervjuarbeidet sto Steinar Kvales publikasjoner sentralt, og spesielt, *Det kvalitative forskningsintervju*, der han problematiserer ulike aspekter ved det å bruke intervjuer i forskningsøyemed. Vi ser at hans ståsted vitenskapsteoretisk ligger innefor Gadammers hermeneutikk. ”I intervjusituasjonen blir kunnskap til mellom (inter) intervjuerens og den intervjuedes synspunkter (views).”⁹² At kunnskap ble til opplevde jeg i feltet da jeg gjennomførte intervjuene. Flere av intervjuene tok etter hvert form av å bli en interessant samtale der informantene brakte nye momenter på banen som ikke sto oppført i intervjuguiden.

Intervjupersonene besvarer ikke bare spørsmål som er forberedt av en ekspert, men formulerer også selv sin egen oppfatning av den verden de lever i, gjennom dialog med intervjueren.⁹³

⁹⁰ Ibid., side 100.

⁹¹ Kvale, Steinar, *Det kvalitative forskningsintervju*, Gjøvik 1997, side 72.

⁹² Ibid., side 72.

⁹³ Ibid., side 25.

Å utføre intervjuer som forsker krever i følge Kvale både et kreativt sinn, en presis og nøye forberedt fagperson og en sensitiv sjel. Kvale går så langt som å hevde at "Intervjuing er et håndverk som på mange måter er mer en kunstform enn en standardisert forskningsmetode."⁹⁴ Den kvalitative forskeren forholder seg til ulike komponenter i forskningsprosessen som stadig er i endring. Men noen komponenter er fastlagt. Slik jeg ser det på bakgrunn av min nyervervede forskningskompetanse, har forskeren tre faste holdepunkter i forskningen; forberedelse, kreativitet og sensitivitet. Disse er til stede gjennom hele prosessen med et mål for å øye om å oppdage mangfoldet og det personlige i feltet.

.../faktisk er intervjuformens styrke at den fanger opp variasjonen i intervjupersonens oppfatninger om et tema og dermed gir et bilde av en mangfoldig og kontroversiell menneskelig verden.⁹⁵

Intervjuet er altså en dialog, der de impliserte parter møtes på felles arena med forskningstemaet som et felles fokus. Min erfaring er at man ikke skal undervurdere betydningen av interaksjonen mellom intervjuer og den intervjuede. Forskeren bør være fleksibel og ikke å stivne i sine på forhånd lagde spørsmål. Jeg brukte en intervjuguide som utgangspunkt, men improviserte også underveis for å komme nærmere informantene.⁹⁶ Jeg er hørende og ikke-utviklingshemmet, men hadde som mål å lære å forstå informantenes ståsted. Ettersom selve analyseprosessen av informantenes uttalelser starter allerede i planleggingen av intervjuet og forgår gjennom hele intervjuprosessen, ble det viktig å bruke tid på jakten på de gyldne spørsmålene. Dersom spørsmålsstillingen er uklar og intervjuguiden glissen, blir, den praktiske analysen av dataene lite presis og den vitenskapelige nytten i drøftingsfasen, redusert.⁹⁷ Dette har Kvale vært svært opptatt av:

⁹⁴ Ibid., side 44.

⁹⁵ Ibid., side 23.

⁹⁶ Jeg brukte intervjuguide (ikke vedlagt da det ville bli for omfattende) på alle informantene bortsett fra på intervjuet med instruktørene i Alfheimteateret. Med dem hadde jeg flere mer åpne samtaler, der jeg ikke på forhånd hadde en presis intervjuguide.

⁹⁷ Begrepet analyse brukes ulikt rent forskningsmetodisk i forskjellige sammenhenger. To hovedforståelser: 1. Analyse av data fra feltet. Når en bruker begrepet analyse i forbindelse med analyse av data fra feltet, slik Kvale gjør, menes en mer praktisk tolkning av dataene fra feltet. 2. Analyse med bruk av teori. (Kan også omtales som drøfting) Analysen som foregår etter at dataene er kategorisert og tolket, gjennomføres ved å bringe inn teori. Man beveger seg da inn i en mer sammensatt drøfting. "Å drøfte er å diskutere - med seg selv." Førland, Tor Egil, *Drøft*, Oslo: Gyldendal, 1996.

Analysemetoden bør ikke bare planlegges før intervjuingen. Analysen bør også, i varierende grad, bygges inn i selve intervjusituasjonen/.../ Den endelige analysen blir da ikke bare enklere, men den vil også være basert på tryggere grunn.⁹⁸

Alle metoder har sine svakheter og styrker. Et moment med det kvalitative forskningsintervju det kan være viktig å dvele noe ved i den forbindelse, er kritikken av at intervjuet alene kan være et for snevert grunnlag å treffe konklusjoner på bakgrunn av.

En kombinasjon mellom handlingsforskning og kvalitativt intervju vil på mange måter bøte på kritikken intervjuforskningen møter når det alene skal representere et svar, en konklusjon eller et syn på en problemstilling.⁹⁹

Å metodetriangulere (å benytte flere metoder) ble konsekvensen av dette for mitt vedkommende.

2.3. Metodisk gjennomføring av prosjektet og utfordringer i feltet

Metodetrianguleringen designet jeg fordi jeg mente det var den mest hensiktsmessige måten å "tømme feltet for data" på. Trianguleringen var hierarkisk bygget opp og bestod av: hermeneutikk - som forståelseshorisont, Grounded Theory - som innfallsvinkel og overordnet metode, kvalitative forskningsintervju og feltarbeid med deltakende observasjon - som konkrete datainnsamlingsstrategier. Disse metodene er beskrevet. Det som da gjenstår er å beskrive hvordan jeg bearbeidet dataene jeg samlet inn i feltet. I den prosessen brukte jeg Nvivo, et kvalitativt forskningsdataprogram, samtaleanalyse og elementer fra analytisk induksjon.

2.3.1. Møtet med den utviklingshemmede skuespilleren som informant

I avhandlingen har jeg i kapittel 6 valgt å presentere enkelte utviklingshemmede informanter mer i dybden enn andre. I kapittel 6.2. blir for eksempel Maja en nøkkelinformant som gir oss en inngående forståelse av en skuespillers arbeide. Dette grepet har jeg valgt for å vise et sammensatt bilde fra feltet der leseren får mulighet til å komme inn på en person og se hennes helhetlige estetiske skapelsesprosess. Hun fremstår som ett eksempel fra Alfheimteateret.

⁹⁸ Kvale: Op.cit., side 112.

⁹⁹ Loc.cit.

Dette hadde vært vanskelig å få til dersom alle informantene skulle presenteres innen samme tema, da hadde kontinuiteten og nærheten til informanten, slik jeg erfarte den i feltet, forsvunnet.

Å bruke mennesker med en utviklingshemming som informanter kan være problematisk, men samtidig interessant og utfordrende så vel forskningsetisk som forskningsmetodisk. Fenomenet har likevel av mange forskere blitt beskrevet som et metodeproblem. Jeg vil i dette kapitlet forsøke å beskrive hvorfor jeg intervjuet de utviklingshemmede selv, istedenfor for nærpersoner, slik mange forskere velger å gjøre, og hvilke problemer som dermed til tider oppsto i intervjusituasjonene.

Forskning der utviklingshemmede er målgruppa er komplisert, da det er vanskelig å innhente data direkte fra målgruppa. Metodelitteraturen er rik på eksempler som dokumenterer disse problemene. Særlig er intervju som metode blitt problematisert...¹⁰⁰

I denne avhandlingen er fem av de lett utviklingshemmede skuespillerne i Alfheimteateret informanter.¹⁰¹ Informantene fortalte selv om sine teatererfaringer i intervjuene, i tillegg til at jeg observerte dem ett semester. Disse fem skuespillerne er svært ulike med tanke på at de har en kognitiv svikt som påvirker tankekapasiteten og modenhetsnivå på ulik måte. Fordi hjerneskader er individuelle, vil utviklingshemmedes adferd, tankesett og sosiale samspill være svært ulikt. Man kan derfor tenke seg at utviklingshemmede er mer "individuelle" enn andre mennesker, ettersom deres kognitive svikt skaper et individuelt mønster i tanke, adferd, språk m.m.¹⁰² Dette mønsteret er ulikt det som faller inn under en normal utviklingspsykologi. Jeg måtte på feltarbeidet bli kjent med hvert enkelt menneske for å kunne forutsi noe om deres kommunikative og kognitive evner samt deres mulighet til samspill under blant annet intervjuene. Av den grunn intervjuet jeg informantene i slutten av feltperioden. Noen av intervjusituasjonene ble likevel vanskelige, mens andre var enklere å gjennomføre.

¹⁰⁰ Askheim, Ole Petter, *Når styringsevnen er begrenset – brukerstyrt personlig assistanse og utviklingshemmede*, forskningsrapport nr 87/2001, Lillehammer 2001, side 13.

¹⁰¹ Maja, Zeppelin, Pauline, Julie og Emma var informanter. Den sjettede informanten intervjuet jeg ikke, fordi hun i deler av feltperioden var på sykehus. Hun var til stede på noen av prøvene, men er altså ikke intervjuet. Gjennom denne avhandlingen referer jeg kun, i både observasjonsnotater og intervju, til fem av de seks utviklingshemmede skuespillerne i AT.

¹⁰² En normalt fungerende vil i større grad følge normalutviklingen. Gjennom forskningsresultater kan man i dag forutsi noe om "et "normalt" fungerende" menneskes tankekapasitet, kommunikasjon og mulighet for samspill med omverdenen. Se også Melgård, Toril, "Utviklingshemming", Eknes, Jarle, (red), *Utviklingshemming og psykisk helse*, Otta 2000.

Sosiologen Ole Petter Askheim som har lang erfaring i å forske på utviklingshemmede skriver:

Problemene henger sammen med informantens kognitive begrensninger./.../ Et vanlig problem er at informantene vil ha en tendens til å svare bekreftende på alle spørsmål./.../ ved åpne spørsmål./.../ vil ofte gi knappe og ufullstendige svar./.../ Informanten vil videre ha en tendens til å svare hva de tror intervjueren ønsker de skal svare.¹⁰³

Dette poengterer flere forskere også Karin Barron "I have become aware that some of them strive towards answering my questions in a "correct" way."¹⁰⁴ I enkelte situasjoner opplevde jeg det som Askheim og Barron beskriver, på tross av at jeg hadde en intervjuguide med ukompliserte spørsmål formet i en svært enkel språkdrakt. Misforståelser, underlige svar og ukritiske "ja-svar" opplevde jeg i enkelte intervjuer. Et eksempel på en misforståelse i et intervju er da Emma ikke forsto begrepet "å oppleve". Begrepet ble for abstrakt og jeg måtte derfor i intervjusituasjonen endre spørsmålsstillingen slik at Emma kunne formidle til meg med andre ord hva hun opplevde i teatergruppen. Utdraget fra intervjuet viser misforståelsen:

Forsker: Er det noe du opplever med det å jobbe med teater som du ikke opplever ellers i livet ditt?

Emma: Hva betyr å oppleve?

Forsker: Oppleve betyr å se, føle og kjenne ting...er det noe du kjenner på Alfheimteateret som du ikke får kjent på andre ganger i livet?

Emma: Jeg kjenner godt andre mennesker...¹⁰⁵

Vi ser av sitatet at Emma forvekslet det "å kjenne på noe" med "å kjenne noen". Hun fikk problemer med å oppfatte mitt budskap i intervjusituasjonen og jeg måtte derfor prøve å spørre flere spørsmål, men da med en annen spørsmålsstilling. Dette gjorde jeg ved flere anledninger ved å kontrastere spørsmålet for å undersøke om informantene dermed svarte logisk i forhold til sitt første svar. Jeg løste også intervjusituasjonene ved å henvise til praktiske situasjoner vi sammen hadde opplevd i teatergruppen. Det var for de fleste informantene enklere å forholde seg til praktiske teaterøvelser enn til abstrakte termer.

¹⁰³ Askheim: Op.cit., side 13.

¹⁰⁴ Barron, Karin, "Ethics in qualitative social research on marginalized groups", *Scandinavian Journal of disability research*, 1-1-1999, side 44.

¹⁰⁵ Intervju fra Alfheimteateret med Emma, høsten 1999.

Selv om intervjuene var spesielle, var de ikke de ikke uten valid informasjon, og de utgjorde kun en del av mitt inntrykk av feltet som forsker. Sammen med observasjonene komplimenterte intervjuene helheten i datainnsamlingen denne avhandlingen baseres på. Informantene fikk personlig formidlet sine opplevelser med teater, men de brukte andre ord og andre forklaringsmåter enn det en ikke-utviklingshemmet informant ville brukt.

Skuespillerne jeg observerte bør behandles som "knowledgeable" personer uansett om de er døve og trenger en tolk eller om de er utviklingshemmede og trenger tilpassede enkle spørsmål. Karin Barron har problematisert dette og uttaler at:

.../ research should strive to treat subjects as knowledgeable participants. This means being open and sensitive to their experienced situations as well as to the question of how these are affected by their participation in a research project.¹⁰⁶

Jeg valgte å intervju skuespillerne i Alfheimteateret etter å ha rådført meg med instruktøren for teatergruppen. Hun kjente deltakerne godt og hadde en klar formening om at disse visste hva de skulle delta på og at de sågar hadde kapasitet til å gjøre det. Jeg gjorde også et grundig forarbeid ved å utarbeide samtykkeskjema, intervjuguide og refleksjonsnotater rundt feltarbeidet i forkant. Disse dokumentene utviklet jeg i samråd med Norsk Samfunnsvitenskapelig Datatjeneste med oppfølging av en rådgiver ved NSD. Dette resulterte i en gjennomarbeidet intervjuguide som jeg hadde prøvd ut i ulike faser, samt en sterk bevissthet rundt det å intervju utviklingshemmede. For meg ble det som forsker viktig å ha tro på informanten og se på denne personen som myndig i sitt eget liv. Det var viktig å høre hva han/hun sa om egne erfaringer. Som jeg skrev til NSD er aktørene:

.../ myndige personer som selv bestemmer over sitt eget liv. Virksomheten til teatergruppen "Alfheim" er noe aktørene selv ønsker å delta i og ha som sin hobby. I mitt samvær med aktørene ønsker jeg ikke å gå veien om foreldre/hjelpeverge. Dette fordi jeg ønsker å behandle aktørene som selvstendige personer med råderett over eget liv. Jeg ser ingen grunn til å umyndiggjøre dem på livsområder de juridisk sett ikke er umyndiggjort. Aktørene kan selv avgjøre om de ønsker å bli intervjuet eller ei dersom de får forklart hva forskningsprosessen består av og hvorledes den kan påvirke dem.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Barron: Op.cit., side 40.

¹⁰⁷ Søknad fra Rikke Gürgens til NSD 04.10.1999.

Det å ikke skulle intervju skuespillerne selv, men heller en nærpersion opplevdes for meg "ydmkyende" ovenfor skuespilleren og vi vet om slike typer intervjuer at:

"/.../ dette er en metode som er problematisk ideologisk når politiske målsettinger om "empowerment" og rett til individuell kontroll og selvstendighet står så sterkt.¹⁰⁸

Forskningen jeg har utført er innenfor en ramme der det er offentligheten som skaper og/eller begrenser utviklingshemmedes muligheter til å delta i kulturlivet gjennom egenprodusert kunst. Denne forskningen kan også kategoriseres som emansipatorisk forskning der det å behandle informantene med en respekt og tro på deres evne til å formidle sin situasjon til forskeren er viktig.

Relasjonen mellom forsker og informant er kompleks. Både forskeren og informanten går inn i ulike roller i sitt møte med hverandre og under selve intervjuet "fryses" rollene i en intervjuer og en som blir intervjuet. Men hva skjer så når intervjuet er over. Hvilke forventninger har den utviklingshemmede informanten. Jeg ble i forskningslitteratur jeg leste før feltarbeidet advart om at "/.../ the intellectually disabled informant often understands the situation as being selected for some kind of friendship."¹⁰⁹ Jeg var under feltarbeidet derfor nøye med å være høflig, men ikke for privat i pausene og i korridorene. Der holdt jeg en viss avstand og jeg opplevde at det å skape en viss distanse, men ikke en kjølig usikkerhet, var nødvendig for at arbeidet jeg skulle utføre ble utført på en etisk forsvarlig måte.

Fordi jeg bare var innom ett semester fant jeg det som mest hensiktsmessig å ikke infiltrere feltet fullstendig og å dermed opprette en nær kontakt med skuespillerne, slik sosialantropolog Marit Sundet gjorde i sitt doktorgradsprosjekt, *Jeg vet jeg er annerledes, men ikke bestandig*.¹¹⁰ Sundet brukte dette som en bevisst strategi for å få mer fullstendig informasjon om informantens liv. Dette krevdes år av kontakt mellom forsker og informant. Informantene i Alfheimteateret derimot visste at jeg bare skulle være en kort stund for å lære om hvordan de jobbet med teater. Informantene ga uttrykk for at det i seg selv var spennende – også for dem.

¹⁰⁸ Askheim: Op.cit., side 13 - 14.

¹⁰⁹ Barron: Op.cit., side 40.

¹¹⁰ Sundet, Marit, *Jeg vet jeg er annerledes, men ikke bestandig*, Uppsala 1997.

2.3.2. Møtet med den døve skuespilleren som informant

I arbeid med døve skuespillere opplevde jeg at tolkeproblematikk, kulturkollisjon og gjensidige fordommer var sentrale temaer. Som hørende forsker gikk jeg inn i en delvis ukjent kultur. Døvekulturforsker Jan-Kåre Breivik beskriver godt de ulike fenomenene som jeg også møtte da jeg skulle observere og intervjuer syv informanter ved Det Norske Tegnspråkteater på Ål.

Å forske på døve er ingen nøytral affære, valg av forklaringsramme og forhåndskategorisering bærer med seg fordommer med etiske konsekvenser.¹¹¹

Gjennom feltperioden ble jeg stadig mer bevisstgjort på hvordan forklaringsrammer og forhåndskategoriseringer man brukte som forsker, påvirket forskningen på døve og deres kultur. Jeg bodde ved folkehøgskolen på Ål kompetansesenter blant døve og var ofte den eneste hørende til stede på ettermiddag og kveldstid. Dette fungerte som en interessant innføring i opplevelsen av å være annerledes. Jeg mener da med tanke på å hver dag på en underlig måte måtte forholde seg lyd/stillhet i samspillet mellom mennesker. Det oppsto morsomme situasjoner der også *min* verden ble snudd på hodet. Som da jeg om morgenen i bussen på vei til teaterøvelse opplevde latter og tull rundt meg og om meg, men uten å forstå hva skuespillerne sa. Dette til deres store begeistring, selvsagt. De fikk statuert eksempler ved flere anledninger på hvordan de ofte har det i "vår" verden. Breivik skriver om dette at "Så du tror du vi er funksjonshemmet? Med det er jo du som er funksjonshemmet blant oss."¹¹²

Enkelte informanter i DNNT var skeptiske til forskningen jeg skulle utføre, selv om de fleste informantene var positive til at deres teater skulle dokumenteres for første gang. Skuespilleren Tormod mente at de som døve og som en minoritetskultur ikke måtte være redde "de hørende", men se forskningen som en naturlig del av også deres verden. Ikke som en stigmatisering, men som en interesse.¹¹³ Døvekulturforskeren Breivik har truffet på dette standpunktet også på andre døvekulturrenaer, Breivik skriver at: "Har vi først kjørt oss fram som en kulturell minoritet, må vi kunne tåle at antropologer studerer oss."¹¹⁴

¹¹¹ Breivik, Jan-Kåre, "Døve - funksjonshemmede eller en kulturell minoritet", Romøren, Tor Inge (red), *Usynlighetskappen. Levekår for funksjonshemmede*, Gjøvik 2000, side 85.

¹¹² Ibid., side 88.

¹¹³ Intervju med Tormod, DNNT, Ål, april 2000.

¹¹⁴ Breivik: Op.cit., side 86.

Informantenes uformelle samtaler med meg i pausene var svært interessante i den forbindelse, fordi de fortalte mye om det å føle seg annerledes, være sint på samfunnet og å ønske seg posisjoner de følte de aldri kunne oppnå.¹¹⁵ I døvekulturen i dag er det slik at:

Vi opplever nå en periode preget av ambivalens og usikkerhet. Samtidig ser vi en dreining av identitetsdiskursen der døve og døvhet går over fra å bli betraktet som et avviksfenomen til å bli forstått som en annerledesdimensjon i det flerkulturelle.¹¹⁶

Døvekulturen er en norsk kultur, men en annerledes norsk kultur med et annet språk enn mitt morsmål. Likevel påpeker Rasmus, en av skuespillerne, at den norske tegnspråkkulturen ikke kunne blitt klippet ut av Norge og limt inn i en annet land. Den norske tegnspråkkulturen er norsk, men annerledes norsk, sa han. Døvekulturbegrepet kan defineres som en kultur basert på felles språk, felles verdier, felles grunnleggende erfaringer og erkjennelse av felles opprinnelse.¹¹⁷ Dette kulturperspektivet ble viktig for mitt møte med feltet fordi informantene og jeg tilhørte ulike kulturer. Å være bevisst på hvordan forskerens møte med feltet fungerte for informantene var viktig:

Før et forhold dannes til en marginalisert gruppe, bør forskeren gjøre seg bevisst de etiske og sosiale implikasjonene av de begrepene han anvender, nettopp for å kunne reflektere over den funksjon hans arbeid kan komme til å få.¹¹⁸

Ved flere anledninger opplevde jeg at informantene dreide samtalene inn mot norsk kulturpolitikk. De var opptatt av at jeg som forsker kunne hjelpe dem med å bli en fast post på statsbudsjettet. Min rolle i feltet som "ekspert" og "hørende" ble delvis laget til meg av de døve skuespillerne. Denne rollen måtte jeg jobbe med å endre underveis. Jeg ønsket å se, lære og betrakte en annerledes teaterkultur og et tegnspråklig teateruttrykk for å forstå betydningen av informantenes estetiske skapelsesprosesser. Mitt ønske var derfor å være novisen i deres felt. Etter hvert opplevde jeg at informantene fikk tiltro til at jeg ærlig ønsket å lære noe om det de kunne. Rollene våre ble derfor endret i løpet av feltperioden.

¹¹⁵ Intervjuene med Lauritz, Nora og Tormod ved DNTT dreide seg mye om disse temaene.

¹¹⁶ Breivik: Op.cit., side 89.

¹¹⁷ De tre første kategoriene; språk, verdier og erfaringer, er hentet fra Ohna, Stein Erik, *Å være döv i en hørende verden*, UIO, 1995. Den siste kategorien; opprinnelse, er hentet fra Haualand, H.M., *Et tegn i tiden- om döv etnisitet*, UIO 1993.

¹¹⁸ Løchen, Yngvar, *De funksjonshemmede*. Rådet for funksjonshemmede, Oslo 1996, side 98.

Å bruke døve skuespillere som informanter for en hørende forsker, likner det å bruke for eksempel zwahilitalende skuespillere som informanter for en norsk forsker. Tolkeproblematikken er til stede. Dette hadde jeg noe erfaring med da jeg var på feltarbeid i utbryterrepublikken Sør-Ossetia i Georgia i Kaukasus i 1999.¹¹⁹ Da intervjuet jeg kunst- og kulturkolelærere via tolk. Min erfaring fra Sør-Ossetia var at det problematiske ved å bruke tolk var usikkerheten rundt begrepsbruk i fagfeltet. Tolkene er ikke "spesialiserte fagfolk", men generalister som tolker på mange ulike arenaer. For å unngå mest mulig forvirring ved intervjuene i DNNT, hadde jeg samtaler med tolkene jeg brukte i forkant av intervjuene. Dette for å oppklare betydningen av begreper og forklare dem hva jeg ønsket å undersøke i DNNT og hos den enkelte informant. Dette fungerte godt. Likevel oppsto et annet problem. Skuespillerne hadde i ulik grad vokabular som dekket teaterfeltets abstrakte termer. Vi måtte av den grunn ha flere oppklarende runder der tolken, undervis i flere intervjuer, snakket med meg om at tegnspråket hadde begrensinger begrepsmessig i forhold til ulike tema som oppsto undervis i intervjuet, altså utenom intervjuguiden.

Jeg opplevde at det å henvise til konkrete situasjoner skuespillerne kunne se for seg fra teaterprøvene, hadde god virkning på de oppklarende rundene. Flere av de døve informantene var mer konkrete og situasjonsbeskrivende enn abstrakte når de snakket med meg. Tegnspråket er som vi vet en annen type språk enn norsk, som Breivik beskriver, og fungerer derfor ikke på samme måten som norsk. Tegnspråkets særegenhet er nok én grunnene til dette fenomenet jeg opplevde. Men fenomenet skyldes kanskje også, som Ingebjørg Finstad er inne på i *Kreativitet og døvhets* at døves persepsjon er annerledes enn hørendes:

De døves bilder bærer generelt sett mer preg av utseende enn av handling, gir mer inntrykk av flate enn av rom. /.../ Denne persepsjonssvikt og persepsjonsforskyvning med medfølgende psykologiske virkninger, vil gi seg til kjenne i de døves formingsprodukter, særlig i tegningene.¹²⁰

At døve informanter er annerledes enn hørende informanter er selvsagt. Utfordringen for meg som forsker ble å forholde seg til våre kulturforskjeller på en hensiktsmessig måte. Jeg har i dette kapitlet prøvd å beskrive noen av aspektene ved det å bruke døve informanter i dette forskningsprosjektet.

¹¹⁹ Gürgens, Rikke, "Å leve med kniven på strupen", *ARABESK*, Oslo 1999.

¹²⁰ Finstad. Op.cit., side 180-181.

Gjennom avhandlingen vil flere aspekter komme til syne og tematiseres underveis i kapitlene. For å ikke foregripe begivenhetens gang rent dramaturgisk vil jeg avslutte denne metodiske beskrivelsen av døve informanter med å si at feltarbeidet ved DNNT:

.../ bekrefter at de døves kreative utfoldelse er betinget, avhengig av en indre frihet og et ytre aksepterende og trygt miljø.../ R. Silver mener at hos en person som til stadighet må gjette seg til meningen med og betydningen av en hendelse eller en situasjon, skulle kreative trekk som originalitet, følsomhet og intuisjon ha gode vekstbetingelser.¹²¹

Å være døv er noe det for meg som hørende forsker er vanskelig å forstå fullt ut. Men informantene har forsøkt å beskrive det for meg gjennom både samtaler og gjennom sine teatre uttrykk på scenen. Gjennom dem er den fortellingen blitt til som jeg i denne avhandlingen forteller.

2.3.3. Forskningsprogrammet NVivo

Jeg valgte å bruke flere måter å bearbeide dataene på flere måter for å sikre en helhet i analysen av dataene, ettersom ensidig bruk av analysemetode kan resultere i et for snevert blikk på feltet. Dette gjorde jeg gjennom å bruke både NVivo, samtaleanalyse og analytisk induksjon innenfor en Grounded Theory-inspirert ramme. Jeg opplevde etter hvert i analyseprosessen at jeg følte meg sikker på å ha tømt dataene tilstrekkelig på den måten at jeg grundig kunne underbygge reelle funn. Jeg vil nå beskrive den kronologiske forskningsprosessen og NVivos plass i denne fordi dataprogrammet er relativt nytt i endel norske forskningsmiljøer.

NVivo er et dataprogram - et forskningsverktøy som kan benyttes innen ulike kvalitative forskningsmetoder.¹²² Dataprogrammet kan benyttes på ulike metoder og jeg kunne manipulere programmet slik at det ble mest mulig hensiktsmessig for mitt prosjekt.

¹²¹ Ibid., side 182.

¹²² "NVivo is designed for researchers who need to combine subtle coding with qualitative linking, shaping, searching and modelling. NVivo is ideal for those working with complex data, such as multimedia, wanting to do deep levels of analysis." http://www.qsr.com.au/products/productoverview/product_overview.htm, lastet ned 31.03.2004

The design of NVivo integrates a very wide range of tools in a symmetrical and quite simple structure.¹²³ /.../will not tell you how to locate your research in the range of methodologies, but when you do so, it will help you to find the appropriate tools in the software.¹²⁴

NVivo er altså et hjelpemiddel der jeg som forsker gjør alle operasjonene selv, mens der programmet hjelper meg med en struktur og en layout som tydeliggjør stegene frem mot funnene. NVivo utfører følgende oppgaver:

- Import, create and edit rich text documents. Code or annotate any text.
- Link project documents to pictures, video and websites.
- Show, search and assess relationships of text, coding and attributes.
- Create graphical models which are linked live to your data.¹²⁵

Jeg brukte NVivo ved først å importere intervjutranskripsjonene/utskriftene fra Word og inn i NVivo.¹²⁶ Deretter lagret jeg intervjuene som dokumenter. Ett intervju var ett dokument. Jeg jobbet med et intervju av gangen og gjennomgikk de ulike analysemetodene på dette intervjuet først, før jeg gikk videre og begynte på neste intervju. Dette gjorde jeg for å komme "inn under huden" på hvert enkelt intervju og dermed få best mulig grunnlag å forstå feltet ut fra. Jeg ønsket å kategorisere intervjuene og observasjonene på en slik måte at innholdet fremsto klarere. På den måten kunne jeg finne ut av hvilke temaer informantene var opptatt av i forbindelse med prosjektets problemstilling. Observasjonsnotatene jobbet jeg med manuelt. Jeg leste gjennom observasjonsnotatene mange ganger og fikk etter hvert et klarere inntrykk av hvordan feltet fremsto i forhold til informantenes ytringer i intervjuene.

Jeg bearbeidet intervjuene i NVivo ved å søke etter tematikk som dukket opp i disse. Deretter kategoriserte jeg temaene ved å kode disse med det man i NVivo kaller "node" eller kodeord. Disse nodene fremstår som en liste av noder ved siden av dokumentet på skjermen. Disse nodene kan man deretter søke i, både innen hvert enkelt dokument, og på tvers av dokumenter. Man kan konstruere nodene som "free nodes" eller som "trees".

¹²³ Richards, Lyn, *Using NVivo in qualitative research*, London 1999, side 3.

¹²⁴ Richards: Op.cit., side 4.

¹²⁵ http://www.qsr.com.au/products/productoverview/product_overview.htm, lastet ned 31.03.2004

¹²⁶ Intervjutranskripsjonene ble skrevet ut av en sekretær, fordi dette var svært tidkrevende for meg som ikke fullt ut mestrer touchmetoden og som sliter med senebetennelse. Utskriftene var basert på lydopptak på minidic og ble skrevet ut ordrett med tanke på dialekt og lyd ord som; hæ, hm, latter og lignende.

”Trees” betyr altså at nodene henger sammen i et slags innbyrdes system. NVivo består på dette stadiet dermed både av *dokumenter*, som i mitt tilfelle var intervjuer, og *nodar*.¹²⁷

You can explore and browse both, and you can move between the systems by coding and linking. When you code any part of a document at a node, you place their references to passage of text. You can then browse all the data there, rethink, recode, and ask questions about the category in searches.¹²⁸

Etter kodingsprosessen lagde jeg i NVivo tabeller eller oversikter over informantenes formelle personalia som alder, utdanning, kjønn, teatererfaring eller lignende. En annen nyttig funksjon som jeg brukte i NVivo var ”memoer” som fungerer som ”gule lapper” der jeg som forsker underveis kan skrive ned tanker som dukker opp i analyseprosessen. Denne funksjonen var nyttig å bruke. Jeg eksporterte memoene fra NVivo og inn i Word og brukte disse da i avhandlingsteksten. En siste operasjon jeg benyttet meg av i NVivo var modellkonstruksjon. På bakgrunn av nodene, dokumentene, tabellene og memoene lagde jeg modeller for å skape meg en oversikt over informantene. Informantene fremsto som meget sammensatte i intervjuene og jeg ønsket dermed å gjøre det tekstlige enklere ved å lage en visuell modell. Disse modellene er dynamiske, det vil si at jeg laget bokser med nodene og kunne deretter flytte på boksene etter hvert som jeg endret syn på informanten. I modellene la jeg inn direkte linker til memoer, tabeller og dokumenter.

Analyseprosessen i NVivo var nyttig og bidro til å skape en strukturert forskningsprosess der Grounded Theory-kategoriseringen fremsto som fornuftig og kunnskapsgenererende.

¹²⁷ Dokumentene kan også være pasientjournaler, møtereferat, regibok e.l.

¹²⁸ Richards: Op.cit., side 13.

2.3.4. Samtaleanalyse

Jeg har brukt samtaleanalyse som en av analysemetodene av intervjutranskripsjonene fordi jeg hadde behov for en metode som kunne ”/.../lytte etter hulrom i språket”.¹²⁹ Metoden fanger opp det språklige aspektet ved intervjuene og ser inn bak språkets betydning gjennom blant annet begrepene kontekst, interaksjon og transaksjon. I følge John Nessa representerer interaksjonen hvordan konteksten påvirker det *latente budskapet* i samtalen, mens transaksjonen representerer *det manifeste budskapet*, altså det informanten rent informativt prøvde å formidle til meg som forsker.¹³⁰ Jeg opplevde at det var viktig når jeg brukte samtaleanalyse å først:

/.../ erkjenne at god kunst - også samtalekunst - er vanskeleg, og at god praksis føreset god og adekvat teori./.../ Eit paradoksalt trekk ved det å samtale er at det er enkelt og vanskeleg på same tid. Ein kan hevde at vi alle har samtalekompetanse: har vi lært oss eit språk, kan vi også samtale. På den andre sida tyder til dømes klagesaker på at det er nettopp i samtalen vi kjem til kort som profesjonsutøvarar.¹³¹

Samtalen i intervjusituasjonen er sårbar for fenomener som kan oppstå underveis i form av for eksempel misforståelser, avbrytelser eller rollefordeling. Forutanelser fra forskerens og informantens side kan også påvirke intervjuet i form av fordommer, motvilje, dagsform og personlig kjemi. Min erfaring som forsker i feltet er at man kan fange opp en del av disse fenomenene under intervjuets gang, men at man også i analysen av intervjutranskripsjonene i ettertid ser en del aspekter en ikke fullt ut var klar over i feltet.

Samtaleanalyse er en fleksibel metode. Forandringer i design kan gjøres underveis. Analyse og fortolkning av data kan påbegynnes så snart dataene er innsamlet.¹³²

Metoden samtaleanalyse er dermed ikke preget av et strikt regime, men fungerer heller som en ramme å forske innen. I denne avhandlingen har det vært nyttig, fordi jeg har lett etter forskningsmetoder jeg kunne tilpasse til de feltene jeg skulle inn i.

¹²⁹ John, Nessa, ”Har du møtt Mao”, *Tidsskrift Norsk Lægeforening* nr 120, 2000, side 1. Hentet på http://www.tidsskriftet.no/pls/lts/pa_lt.visSeksjon?vp_SEKS_ID=234236, lastet ned 20.02.04.

¹³⁰ Loc.cit.

¹³¹ Loc.cit.

¹³² Wynn, Rolf, Forelesningsnotat fra dr. grads kurs i kvalitativ forskning, Forskningscenteret ved RiTø, Tromsø 26.04. 01.

Samtaleanalysens teoretiske fundament bunner i etnometodologien som ”/.../ viser at beretninger ikke bare er representasjoner av verdenen; de er deler av den verdenen de beskriver, og derfor formet av den sammenhengen de forekommer i.”¹³³ Dette er viktige momenter som har påvirket samtaleanalysen og som forteller mye om hvordan en innen samtaleanalysen dermed må forholde seg til informantens utsagn i intervjuene. Forskeren Rolf Wynn som aktivt har brukt samtaleanalyse for å utforske samtalen mellom lege og pasient skriver i sin doktorgradsavhandling at:

An important motivation for conversation analysis study/.../ is the belief that small, everyday phenomena can be as important and revealing about people and society as the “/.../institutional or social patterns of aggregate behaviour”(Zeimmerman 1988:410)¹³⁴

Jeg gjennomførte samtaleanalyse av alle intervjuene ved å nitidige arbeide meg gjennom disse ved analysere de lingvistiske delene i forhold til innholdet som fremkom i intervjuene. Dette gjorde jeg fordi det språklige aspektet i intervjuene sa meg mye om informantene og deres forhold til verden rundt dem. ”Through the analysis of conversations, it is possible to demonstrate how interactions orient to, re-create, and uphold ”social structures” /.../”¹³⁵

Jeg foretok en strukturert tolkning av intervjuene i Word der jeg gikk detaljert gjennom følgende punkter i en tabell: turtaking, emner, emneskifter, sekvenser, avpassede par, reparasjonssekvenser, overlapping, avbrytelser, agenda, misforståelser og bølgelengde. Ved å gå gjennomgå alle disse punktene i detalj fikk jeg et tydelig overblikk over informantens syn på spørsmålene jeg stilte. Det språklige sa mye om innholdet i svarene, om blant annet statusforskjeller i feltet og roller informantene påtok seg og ga omgivelsene sine. Samtaleanalysen var svært nyttig og genererte mange nye tanker om feltet i forskningsprosessen.

¹³³ Hammersley, Martyn, Atkinson, Paul, *Feltmetodikk*, Oslo 1987, side 113. Den kanskje mest sentrale skikkelsen innen etnometodologien, Harold Garfinkel, legger vekt på at: ”/.../ the activities whereby members produce and manage settings of organized everyday affairs are identical with members’ produces for making those settings “account-able”. Garfinkel, Harold, *Studies in ethnomethodology*, Engel wood Cliffs 1967, side 1.

¹³⁴ Wynn: Op.cit., side 32.

¹³⁵ Loc.cit.

2.3.5. Analytisk induksjon

I analysen av dataene jobbet jeg også med å generere og teste hypoteser. Jeg brukte da elementer fra analytisk induksjon for å jobbe direkte og nært med avhandlingens problemstilling opp mot intervjuene. Dette var fruktbart fordi jeg hele tiden da på en god måte maktet å følge sporene i intervjuene.

Elementer fra analytisk induksjon benyttes ofte for å generere og teste hypoteser. En starter med å definere et studieobjekt /.../ En gjennomgår data og lager en hypotese (induktivt). En søker deretter etter avvikende tilfeller. Dersom en finner slike endrer en opprinnelig hypotese.¹³⁶

Jeg jobbet med ett intervju av gangen og brakte med meg hypotesene fra intervju til intervju innen det enkelte feltet. De to feltenes data holdt jeg fraskilt i hypotese genereringsprosessen, fordi feltene var for ulike til å få hypotesene til å utvikle seg på en hensiktsmessig måte. De hypotesene jeg skapte på bakgrunn av intervjuene, forandret seg dynamisk gjennom hele hypotese genereringsprosessen. Dette arbeidet bar preg av elementer fra analytisk induksjon og prosessen fungerte ved å gå fra del (ett intervju) til helhet (alle intervjuene). Hypotesene som ble fremskaffet hjalp meg som forsker til å svare på avhandlingens problemstilling. Den analytiske induksjonen bidro også i denne avhandlingen til en bevisstgjøring rundt de kategoriene som etter hvert fremsto som vesentlige i feltet. Disse kategoriene er blant annet bakgrunnen for det tematiske inndelte drøftingskapittelet.

2.3.6. Kvalitetssikre analysen av dataene

Begrepene validitet, reliabilitet og generaliserbarhet er sentrale begreper innen forskningen og jeg ønsker i dette kapittelet å gjøre rede for begrepene relatert til mitt forskningsprosjekt. Det er i den forbindelse viktig å ta i betraktning at disse begrepene bærer med seg en vitenskapshistorie der sannhet og usannhet sto som klare dikotomier innen synet på ulike forskningsresultater og forskningsretninger.

¹³⁶ Wynn, Rolf, Forelesningsnotat fra dr. grads kurs i kvalitativ forskning, Forskningscenteret ved RiTø, Tromsø 26.04. 01.

Kvalitativ forskning i dag kan i følge Kvale verken betraktes som den ”.../absoluttistiske søken etter den eneste sannhet/.../” eller ”.../den subjektivistiske relativismen, hvor alt kan bety alt/.../”.¹³⁷ Begrepene validitet, reliabilitet og generaliserbarhet avvises av mange kvalitative forskere som ”.../undertrykkende, positivistiske begreper som hindrer en kreativ og frigjørende kvalitativ forskning.”¹³⁸ Derfor ønsker jeg å se på forskningen jeg har utført innenfor et åpnere perspektiv der jeg verken inntar den subjektivistiske relativistiske eller den absoluttistiske forskerrollen. Jeg ønsker snarere å se på forskningsprosjektets troverdighet, tilforlatelighet, bekreftbarhet og sikkerhet.¹³⁹ Slik jeg ser det blir det en mer hensiktsmessig måte å kvalitetssikre mine analyser og funn på, fordi begrepene validitet, reliabilitet og generaliserbarhet:

/.../ synes å tilhøre en abstrakt sfære i en slag vitenskapens helligdom, fjernt fra hverdagens interaksjoner, hvor de tilbes i dyp respekt av alle sanne vitenskapstroende.¹⁴⁰

Intervjuene ble utført på bakgrunn av Kvales metode kvalitative forskningsintervju. Innen denne rammen passet jeg under intervjuene på å grundig spørre ut om meningen informantene hadde med det de svarte. Det foregikk i intervjusituasjonen dermed en kontinuerlig ”på stedet kontroll”, som Kvale kaller det. Gjennom alle intervjuene forsøkte jeg også etter beste evne å sørge for at spørsmålene var gyldige og svarene logiske. Dette gjorde jeg for å sikre troverdigheten i intervjuene. Den videre kvalitetssikringen gjorde jeg ved å passe på å få intervjuene transkribert så korrekt som mulig ved å nøye nedtegne dialekten som ble brukt, samt lydene og pausene som inntraff. Skulle jeg muligens klart å sikre denne nedskrivningen bedre måtte jeg selv som forsker ha transkribert intervjuene, men av tidsmessige og helsemessige årsaker valgte jeg heller en dyktig og rutinert sekretær/transkriptør.

I analyseprosessen etter feltperiodene hadde jeg ulike strategier for å sørge for at datene var troverdige og ikke tilforlatelige, og at analysen av dem var til å stole på. Jeg ønsket å være sikker på at forskningsarbeidet jeg utførte ble gjennomført på en måte som var bekreftbar i forhold til feltet og i forholdet til liknende studier. Mine strategier var:

¹³⁷ Kvale, Steinar, *Det kvalitative forskningsintervju*, Oslo 1997, side 158.

¹³⁸ *Ibid.*, side 159.

¹³⁹ Lincon, Guba, *Naturalistic inquiry*, Beverly Hills, 1985, Kvale, Steinar, *Det kvalitative forskningsintervju*, Oslo 1997, side 159.

¹⁴⁰ Kvale: *Op.cit.*, side 158.

- Leste om liknende studier og undersøkte om disse var logiske i forhold til mine funn
- Hadde samtalepartnere i akademien og i feltet som jeg diskuterte funnene og metodene med
- Var aktiv på kvalitative metodekurs og la frem foreløpige resultater til diskusjon
- Metodetriangulerte for å se dataene gjennom flere analysemetoder
- Undersøkte logikken i de ulike fortolkningsmulighetene
- Så på konkurrerende fortolkninger

Jeg har gjennom hele prosjektet forsøkt å sørge for at arbeidet jeg har utført er korrekt innenfor de metodologiske retningene jeg har valgt. Derfor poengterer jeg gjennom hele avhandlingen hva jeg har gjort på hvilke tidspunkt og hva grunnen er til de valgene jeg har tatt.

2.3.8. Eksperimentelle tekster i vitenskapelig kontekst

I denne avhandlingen har jeg hatt som mål å være tro mot informantenes oppfatning av eget liv og erfaringer. Å nærme meg deres verden har dermed vært viktig for å få en helhetlig forståelse av informantenes teatererfaringer. I noen tilfeller ble språket stående i veien. Det vitenskapelige språket har ikke alltid fungert som et hjelpemiddel på veien, men heller som en klamp om foten. Dette fordi den vitenskapelige språkkonvensjonen har vært for snever for å fange inn alt det jeg har ønsket å formidle fra feltet. Konvensjonen "Den Akademiske Tekst" er myteomspunnet og uangripelig i visse kontekster, den er en uskreven regel. Derfor er "Den Akademiske Tekst" i realiteten i posisjon for å bli utfordret og rokket ved.

Jeg bestemte meg tidlig i forskningsprosessen for å skape de konvensjonene jeg selv trengte for å formidle mine informaters erfaringer og feltets særegenhet. Gjennom det vitenskapsteoretiske essayet, *Å forske på annerledeshet*, som jeg skrev før feltarbeidet, utfordret jeg akademias rammer for sjangervalg for å teste ut skriveteknikker som ikke tradisjonelt sett er vitenskapelige.¹⁴¹ Essayet skrev jeg som en loggbok fra en syv dagers reise, der vi for hver nye dag entret et nytt rom. Rommene representerte ulike vitenskapelige retninger. Dette essayet ble godkjent og jeg begynte da min reise ut på et ukjent hav der vitenskapen og (skrive)kunsten møttes mellom to permer.

¹⁴¹ Gørgens, Rikke, *Å forske på annerledeshet*, Harstad 1999.

De sjangrene som er valgt for denne avhandlingen er valgt ut for best mulig å formidle det jeg har ønsket å formidle. Sjangrene er kun midler for å nå målet. Målet mitt har vært å fremstille informantens erfaringer mest mulig helhetlig og ærlig.

I verket *Interpretive Ethnography – ethnographic Practices for the 21st Century* redegjør Norman Denzin for nye, alternative vitenskapelige skrivemåter.¹⁴²

Therefore, the narrative turn opened wider a space that was already occupied by a few anthropologies who had taken to writing poems and fiction – sometimes for their peers and sometimes using pseudonyms.¹⁴³

Denzin synliggjør i *Interpretive Ethnography* at forskeren kan velge nye sjangere i skriveprosessen, også innen den tradisjonelt akademiske sfære.¹⁴⁴ Denzin påpeker at Richard Rorty var en av forløperne til alternative retninger innen akademisk skriving. Vi kan lese at “Perhaps we can thank Richard Rorty for all or some of this. In promoting the turn to narrative in the human disciplines/.../”¹⁴⁵

Årsaken til at denne alternative tekstforståelsen etter hvert har dukket opp i akademia, er behovet man har sett blant annet innen humanistiske fag for et språk og en tekstform som bedre fanger virkelighetens fasetter, enn det den tradisjonelle vitenskapelige teksten har gjort. Rorty er et talerør for denne posisjonen, i følge Denzin:

.../ Rorty (1989, p 60) has argued that our liberal society needs social texts that promote compassion, texts that persuade and show how to feel the sufferings of others. For Rorty (after Dewey), the poets (and novelists) have always been the moral prophets of humanity.¹⁴⁶

I denne avhandlingen vil det kun som supplement til den vitenskapelige teksten bli presentert følgende tekster: dialoger - som i et manuskript, poetisk tekst - som i en novelle og poesi - som i en diktsamling. Man kan beskrive tanker fra feltet på mange måter:

¹⁴² Denzin, Norman. K, *Interpretive Ethnography – ethnographic Practices for the 21st Century*, California 1997.

¹⁴³ Ibid., side 201.

¹⁴⁴ Tidligere har forskere skrevet essay, fagartikler og populærvitenskaplige artikler i en annen språkdrakt og med andre formelle krav enn de man stiller til tyngre akademiske verk som avhandlinger, vitenskaplige artikler og faglige rapporter.

¹⁴⁵ Denzin: Op.cit.

¹⁴⁶ Denzin: Op.cit., side 201

Å fange opp inntrykk i teaterfeltets narrative kontekst er som å jakte på sommerfugler med stormasket hov i en overgrodd blomstreng. Det er krevende. Mens jakten pågår forsvinner mange sommerfuglarter. De glir gjennom maskene i hoven. Sommerfugler kan bli borte fordi man simpelthen ikke makter å fange alle.¹⁴⁷

Slik er det også for forskeren. Hun kan ikke fange hele virkeligheten, men fokusere på deler av den og gjøre analysen av den grundig. For forskeren kan av og til få en opplevelse av:

Å sitte på en sandstrand med tusenvis av sandkorn rundt seg i et desperat forsøk på å beskrive sanden, men den renner ut mellom fingrene hennes.¹⁴⁸

På samme måte renner aktørene i teateret, ut som sand, mellom fingrene til teaterforskeren.

- Så hold fingrene nærmere hverandre, da! sa professoren
- Jammen, da mister jeg jo grepet..., svarte stipendiaten
- Hvilket grep? spurte professoren
- Grepet om pennen som skriver de stringente ordene, sukket stipendiaten stille
- Men er det ordene du leter etter, eller er det virkeligheten til informantene dine? Du må holde fokus på det som er viktig og ikke henge deg opp i konvensjoner, slang professoren ut i luften - halvveis oppgitt
- Men kan jeg det, da? Er det ikke konvensjonene som teller – når alt kommer til alt?, sa stipendiaten og så seg forvirret omkring på det overfylte kontoret fult av tunge, store, alvorlige bøker
- Konvensjonene, nei – ikke konvensjonene i seg selv. Men forskningen som det søkende og frie - som vårt eget medium vi selv kan skape...”, ivret professoren
- Ja vel..., sa stipendiaten til seg selv, undrende over de tettskrevne sidene som lå på bordet og som plutselig åpnet opp en dør for henne, en dør inn i en ny verden.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Selvskreven tekst basert på tanker i forskningsprosessen.

¹⁴⁸ Loc.cit.

¹⁴⁹ Loc.cit.

3.0. Kulturpolitikk og historikk

I dette kapittelet ønsker jeg å vise hvilke kulturpolitiske føringer, man kan finne i offentlige dokumenter, som beskriver teateraktivitet for døve og utviklingshemmede i Norge i dag. Feltundersøkelsene ble gjennomført i løpet av 1999- 2000. Premissene for disse to feltene ligger dermed i offentlige dokumenter publisert i denne perioden. Jeg vil derfor synliggjøre hvilke statlige føringer man kunne finne i kulturpolitikken for de to aktuelle felt på denne tiden.

3.1. "Kultur i tiden " for funksjonshemmede

Man kan velge å definere døve og utviklingshemmede som to grupper av funksjonshemmede. Mange velger å se døve og utviklingshemmede som funksjonshemmede fordi de i følge visse definisjoner kan kategoriseres inn under denne kategorien, men det er viktig å presisere at:

.../ det generelt finnes betydelig færre som etter egen vurdering opplever seg som funksjonshemmede enn det en kan påvise ved objektive eller kriteriebaserte vurderinger. Det er mange mennesker som har ulike funksjonstap som ikke opplever seg som funksjonshemmet.¹⁵⁰

Med dette tankekorset, kan man likevel velge å betrakte døve og utviklingshemmede som funksjonshemmede. Det er interessant i kulturpolitisk sammenheng å finne ut hvilke offentlige dokumenter som da synliggjør de kulturpolitiske føringene for de to teatergruppene denne avhandlingen søker å utforske.

Det er i dag, kjent for folk flest, at etter HVPU-reformen, skulle utviklingshemmedes deltakelse i det offentlige kulturliv håndteres av kultursektoren i stat og kommune, og ikke av helse- og sosialsektoren som tidligere hadde hatt ansvaret for blant annet segregerte kulturtilbud for utviklingshemmede. Målet med reformen innen kultursektoren var å integrere utviklingshemmede i det lokale, regionale og nasjonale kulturlivet.

¹⁵⁰ Kyrkje-, utdannings- og forskningsdepartementet, *Handlingsplan for funksjonshemma 1998-2001* : oversikt over tiltak, Oslo 1999, side 12.

Gjennom ansvarsreformen som ble satt i kraft fra 1.januar 1991, har nå hjemstedskommunen ansvaret for totaltilbudet for mennesker med psykisk utviklingshemming.¹⁵¹

Etter reformen trådte i kraft er det, St.meld. nr. 61 (1991-92), *Kultur i tiden*, som setter rammene for de to feltene denne avhandlingen omhandler. Dette fordi alle menneskers kulturliv skulle etter reformen reguleres av kulturmeldingen, også "spesielle grupper", for å bruke kulturmeldingens egen retorikk. Ved siden av *Kultur i tiden* er nødvendigvis også regjeringens *Handlingsplan for funksjonshemma 1998-2001*, et statlig styringsredskap man innen kultursektoren vil måtte ta hensyn til. I handlingsplanen kan vi lese at:

I planperioden vil kultur- og kirke departementet særlig arbeide innenfor fire områder som fanger opp viktige utfordringer i det neste tiåret: barn og unge, det flerkulturelle Norge, formidling av kunnskap, informasjon og kultur samt etablering av møtesteder der mennesker med funksjonshemming kan være aktive deltakere.¹⁵²

Regjeringen hadde dermed som mål blant annet å få funksjonshemmede aktive i kulturlivet ved å etablere møtesteder, samt å satse på det flerkulturelle Norge.¹⁵³ Hvilke type arenaer som skulle etableres og innen hvilke felt, spesifiseres derimot ikke i handlingsplanen.¹⁵⁴ Handlingsplanen er heller ikke på noe tidspunkt kulturpolitisk spesifikk ovenfor døve eller utviklingshemmede som grupper eller ovenfor teaterfaget som kulturell arena.

For å gå mer detaljert til verks i forhold til hvilke kulturpolitiske føringer som ligger til grunn for de aktuelle feltenes eksistens, ser jeg meg nødt til å ta kulturmeldingen i bruk. I kulturmeldingen defineres minoriteter og det flerkulturelle Norge gjennom nasjonalitet og etnisk opprinnelse, døve og utviklingshemmede regnes i kulturmeldingen ikke som minoriteter. Ulike innvandrergupper samt den samiske befolkningen regnes som minoriteter i *Kultur i tiden*:

151 Kultur- og kirke departementet, St.meld. nr. 61 (1991-92), *Kultur i tiden*, side 100.

152 Kyrkje-, utdannings- og forskingsdepartementet, *Handlingsplan for funksjonshemma 1998-2001* : oversikt over tiltak, Oslo 1999, side 29.

153 *Handlingsplan for funksjonshemma 1998-2001* gjelder både alle funksjonshemmede, altså både døve og utviklingshemmede.

154 "Det flerkulturelle Norge" henviser til innvandrere og samer spesifikt og ikke til ulike norske subkulturer. Døve og utviklingshemmede kunne vært en del av et flerkulturelt Norge dersom styresmaktene hadde valgt å inkludere norske minoriteter i begrepet "det flerkulturelle", fordi døve og utviklingshemmede er minoriteter med tanke på deres tilhørighet til egne "kulturer", for utviklingshemmede lokalt, og for døve mer regionalt, nasjonalt og internasjonalt.

Innvandringen til Norge de siste par tiår innebærer derfor muligheter for kulturell berikelse og utvikling /.../ Norge har til alle tider vært et flerkulturelt samfunn selv om hovedinntrykket er en homogen befolkning. Den samiske befolkningsgruppen tilhører urbefolkningen.¹⁵⁵

En del minoriteter, som for eksempel språklige minoriteter, som ikke kan kategoriseres gjennom etnisk opprinnelse eller nasjonalitet, defineres i kulturmelding som "spesielle grupper". I teaterøyemed omtales disse gruppene, kun i kapittelet om amatørteater, og da som "spesielle grupper". I kulturmeldingen kan vi der lese at:

Ved siden av det tradisjonelle amatørteateret finner man i dag atskillig teaterarbeid rettet mot spesielle grupper/.../ også spille en viktig rolle i forhold til identitetsskapende kulturarbeid.¹⁵⁶

Utviklingshemmede beskrives som en selvstendig gruppering utenom samlebetegnelsen "spesielle grupper". Denne beskrivelsen finner vi i forbindelse med "Samarbeidsorgan /kompetansebygging", som er et underkapittel til kapittelet om "Amatørteater". Døve omtales ikke som en selvstendig gruppering i kulturmeldingen, verken under kapittelet "Flerkulturelt fellesskap", "Scenekunst", "Språk og litteratur" eller i kapittelet "Kunsterpolitikk". I kulturmeldingen blir ikke tegnspråk regnet som en del av det norske fellesskap, det presiseres i *Kultur i tiden* at språk i Norge er:

/.../ norsk, samiske språk med tre hoveddialekter, en kvensktalende minoritet og mange innvandrerspråk /.../¹⁵⁷

Dermed er det tydelig å lese at døve i *Kultur i tiden* ikke ble sett på som en minoritet i Norge som det er verdt å nevne spesifikt, verken den særegne kulturen innen døvemiljøet eller tegnspråk som selvstendig språk beskrives. Grunnen til det er nok både at tegnspråket ikke ble befestet som eget språk i Norge før i 1993 og at minoritet i sosialantropologisk forstand viser til politisk underordning og til etnisitet.¹⁵⁸ Man kan lese kulturmeldingen for å få en oversikt over hvordan staten så for seg teateraktiviteter for utviklingshemmede og døve i 1991-92.

155 Kultur- og kirke departementet: Op.cit., side 106.

156 Kultur- og kirke departementet: Op.cit., side 152.

157 Kultur- og kirke departementet: Op.cit., side 196.

158 Søknad til KKD fra NDF 29.1.1995, om opprettelse av et treårig prøveprosjekt for tegnspråkteater. Hylland Eriksen, Thomas, *Små steder – store spørsmål*, Oslo 1998, side 333.

På bakgrunn av denne lesningen har jeg laget en modell over mål, tiltak og ansvarshavende for kulturpolitikken i Norge ovenfor døve og utviklingshemmede.

Kultur i Tiden om døve og utviklingshemmede skuespillere:

<i>Døve & utviklingshemmede</i>		<i>Kulturmeldingens føringer</i>		
Kategorisert som:		Mål:	Tiltak:	Ansvarlig:
Funksjonshemming:	Døv- ingen ren beskrivelse av døve, - kun av funksjonshemmede	Deltakelse og likestilling	Integrering i kulturlivet, ikke segregerte tilbud	Kommuner
	Utviklingshemmet beskrives som psykisk utviklingshemmet	Mulighet til å motta og delta i kulturaktiviteter	Tilrettelegge kulturtilbud med reell mulighet til deltakelse	Kommuner

Den siste offentlige publikasjonen som omfatter teater for døve og utviklingshemmede er NOU 2001:22, *Fra Bruker til Borger*. Den er et resultat av regjeringens oppnevning av et utvalg som skulle utrede funksjonshemmedes rettigheter samt komme med forslag for å "...fremme funksjonshemmedes deltakelse og likestilling i det norske samfunn".¹⁵⁹ Utredningen beskriver hvilke virkemidler som brukes for å fremme deltakelse, og henviser blant annet til SINTEFs rapport fra mars 2000 der de har sammenliknet funksjonshemmedes og ikke-funksjonshemmedes deltakelse i kulturlivet i 1987 med tall fra 1995. De slår fast at:

Undersøkelsen viser at mennesker med nedsatte funksjonsevner deltar mindre enn andre i fritids- og kulturaktiviteter, men deltagelsen i 1995 var høyere enn i 1987.¹⁶⁰

Ergo har utviklingen gått fremover, men utredningen påpeker samtidig at utviklingen ikke er tilfredsstillende i forhold til de mål en kan finne både i *Kultur i tiden* og *Handlingsplan for funksjonshemma 1998-2001*. Dermed konkluderer utredningen med at statens mål om full deltagelse og likestilling i kulturlivet for alle, slett ikke er nådd. Utredningen legger delvis skylden på tilgjengelighet og tilrettelegging.

Manglende deltagelse i kulturaktiviteter har bl.a. sammenheng med mangel på informasjon og mangelfull tilrettelegging av ulike kulturområder.¹⁶¹

¹⁵⁹ NOU 2001:Op.cit., side 13.

¹⁶⁰ Ibid., side 199.

Når det gjelder døve som egen målgruppe, innen den funksjonshemmede delen av den norske befolkningen slik utredningen definerer dem, nevnes døvetolkning og mangel på ressurser til tolkning, som et spesielt problem også innen kultursektoren. Dette hindrer naturlig nok deltagelse da språk og språkvansker står som barrierer for full deltagelse. Teater som egen nisje innen kultursektoren vil også kunne bli rammet av denne situasjonen som utredningen beskriver, selv om noe statlige midler til tolking av teater er avsatt.¹⁶² Hvordan døve skulle bli rammet av mangel på ressurser i teaterfeltet spesifiseres dog ikke i noen offentlige dokumenter.

I *Fra bruker til borger* beskrives utviklingshemmedes deltagelse i kulturlivet i avsnittet etter døve. Der påpekes avviklingen av HVPU som en periode med reduksjon i deltagelse i det ordinære offentlige kulturlivet for utviklingshemmede. De tilbud som eksisterer er for det meste segregerte tilbud som jo er en motsetning til reformens grunntanke.¹⁶³ Generelt viser evalueringen av de handlingsplaner som har vært gjennomført at det gjenstår mye arbeid før målet om full deltagelse og likestilling er oppnådd. Tilgjengelighet til kultur for mennesker med sansetap, kognitive skader og bevegelseshemminger utpekes som et område der det er behov for videre innsats. Man kan i utredningen lese at: "/.../ det er betydelige utfordringer som må takles før det kan sies at de politiske mål er realisert."¹⁶⁴ Utredningen peker i den forbindelse på manglende kunnskap og holdninger hos "/.../myndighetspersoner, planleggere og personell i tjenesteapparatet", samt for svake og få føringer fra sentrale hold.¹⁶⁵ I tillegg påpekes det at kulturområdet bærer preg av å være lite lovregulert og at: "/.../ virkemiddelbruken har dels vært preget av for liten helhet - inkluderende aktiviteter og tiltak synes geografisk tilfeldig og er ofte et resultat av prosjekter drevet frem av ildsjeler."¹⁶⁶

Dermed kan en hevde at kulturlivet generelt, for mennesker med en utviklingshemming og mennesker med en hørselssvikt, ikke er preget av full deltakelse og likestilling med andre mennesker i det norske samfunn. Dette på tross av ansvarsreformens, kulturmeldingens og handlingsplanenes gode forsetter.

¹⁶¹ Ibid., side 200.

¹⁶² Mail fra Tine Broch fra kultur- og kirke departementet, 05.02.04.

¹⁶³ Ibid., side 200. I utredningen henvises det til Tøssebro 1996, med hensyn til de resultater utredningen bruker i sin argumentasjon.

¹⁶⁴ Ibid., side 207.

¹⁶⁵ Ibid., side 208.

¹⁶⁶ Ibid., side 209.

Videre skal vi nå ta en nærmere titt på hvilke nasjonale teaterpolitiske føringer og premisser som lå til grunn for de to utforskede gruppene. Fokuset flyttes nå derfor fra generell kulturpolitikk til en av nisjene innen kulturlivet - teater for spesielle grupper.

3.2. Teaterpolitiske bølger for det døve, men åpent lyttende øret

På tross av at teater for/av døve ikke er å finne som selvstendige emner, verken i kulturmeldingen eller i handlingsplanen for funksjonshemmede, har det i flere år eksistert tegnspråklig teatertilbud i Norge, både på deltaker- og tilskuerplanet. Norges Døveforbund har et landsomfattende kulturtilbud for døve gjennom de lokale foreningene og gjennom produksjon av tegnspråklig film og tv-programmer ved Døves video. Norges Døveforbund definerer døve som en språklig minoritetsgruppe med tegnspråk som førstespråk, og at fjernsynsprogram på førstespråket er et sentralt språkpolitisk krav.¹⁶⁷

Norges Døveforbund arrangerer dessuten årlig "Døves Kulturdager". Det arrangeres også nordiske kulturfestivaler. I 2002 ble den 19. i rekken gitt navn etter døves språklige tilhørighet. På Ål i Hallingdal ble "Tegnspråkkulturfestivalen" arrangert midtsommers for alle de nordiske land.

På festivalen vil vi dyrke det rike mangfoldet i det nordiske døvesamfunnet. Vi ønsker velkommen til en festival med teater, spennende foredrag og diskusjoner.../ I alt døvesamfunnet gjør og står for, er tegnspråket sentralt - og De Døves Nordiske kulturfestival 2002 har derfor fått navnet Tegnspråk-kulturfestival!¹⁶⁸

I tillegg til teaterprosjekter som vises på festivalen, arrangeres spesielle tolkede teaterforestillinger året rundt for døve i Norge. Kultur- og kirkedepartementet støtter døvetolkning av ordinære teaterforestillinger ved både regionale og nasjonale teaterinstitusjoner. Det har fra 1994 årlig blitt avsatt inntil kr 250 000 kroner til tegnspråktolkning av teaterforestillinger ved de faste scenene. Beløpet er blitt bevilget over kap 320 Allmenne kulturformål, post 78 ymse faste tiltak, og fremgår ikke av budsjettproposisjonen.¹⁶⁹ I 2001 ble tilskuddet økt og var på inntil kr 272 000. Vi fikk nok en økning i 2002, for da hadde:

167 <http://www.doves-video.no/grunn.html>, 14.06.02.

168 <http://deafnet.no/dok/fest/festival2002.htm>, 14.06.02.

169 Mail fra Tine Broch ved KK.D, 27.02.01.

.../kultur- og kirkedepartementet øremerket inntil kr 280 000 til døvetolkning av teaterforestillinger ved de faste teatrene.¹⁷⁰ Midlene er blitt anvist etter regning fra Norges Døveforbund. Dersom det av avsetningen ved årets utgang gjensto ubrukte midler, gikk disse til andre tiltak på teaterområdet.¹⁷¹

Men det er ikke kun de ordinære faste teaterinstitusjonene som viser teater døve kan få glede av. I 1999 startet det treårige prøveprosjektet, Det Norske Tegnspråketeater, opp igangsatt med midler fra Kultur- og kirkedepartementet etter lang kamp fra Norges Døveforbunds side. Så på tross av manglende kulturpolitiske dokumenter eksisterer det pr i dag flere kulturtilbud for døve. På teaterfronten finner vi dessuten flere amatørteatergrupper som for eksempel Oslo Døveteater.

3.2.1 Fortellingen om teaterdrømmen

Utgangspunktet for opprettelsen av et profesjonelt tegnspråketeater i Norge var at døve i så liten grad hadde tilgang til de ordinære kulturtilbudene. Mesteparten av de offentlige og de private kulturtilbudene er tilrettelagt for hørende. Kulturtilbudene ekskluderer dermed døve fordi forståelsen av kontekst nærmest blir umulig uten bruk av hørselssansen. Døves kulturtilbud har vært begrenset, som tidligere nevnt, til kunstutstillinger, tekstede program på tv og enkelte ordinære teaterforestillinger på institusjonsteatrene som blir tolket til tegnspråk.

Innen døvemiljøet, og da spesielt innen Norges Døveforbund, har man lenge hatt et ønske om å opprette et profesjonelt teater for døve.¹⁷² Amatørteaterbevegelsen i døvemiljøet har i mange år vært aktiv, og man så for seg at fra denne bevegelsen kunne man rekruttere scenetalenter til det nye planlagte profesjonelle teateret. De profesjonelle teaterinstitusjonene for hørende i Norge i dag, startet også sin virksomhet gjennom amatørteater og private dramatiske selskaper. Disse ble etter hvert profesjonalisert, formalisert og institusjonalisert - da som profesjonelle kunstinstitusjoner.

Fordi vi ikke hadde hoffteatre, ble de dramatiske selskapenes virksomhet forløperen for det profesjonelle teateret.¹⁷³

¹⁷⁰ Mail fra Tine Broch ved KKD, 03.06.2002.

¹⁷¹ Opplysninger fått av Tine Broch, kultur- og kirkedepartementet, 27.02.01. pr mail.

¹⁷² Norges Døveforbund - også omtalt som NDF.

¹⁷³ Lyche, Lise, *Norges Teaterhistorie*, Oslo 1991, side 31.

På samme måte så en for seg at det profesjonelle tegnspråketeater skulle reise seg fra "folket" og skapes på bakgrunn av de allerede eksisterende kulturelle uttrykkene innad i døvekulturen.¹⁷⁴ Døveteater oppsto allerede på 1800- tallet og ved stiftelsen av Norges Døveforbund i 1878 spilte døveteater.¹⁷⁵ På slutten av 1800- tallet og begynnelsen på 1900- tallet vet vi at døve spilte teater i Oslo, og at de reiste på turné i det sentrale østlandsområdet. Likevel var det først på 1930-tallet at de døve skuespillerne organiserte sitt eget dramatiske selskap.¹⁷⁶ I 1977 ble dette døveteateret formalisert i Oslo som en egen teatergruppe, den gruppen vi i dag kjenner som: Oslo Døveteater. Denne teatergruppen har i mange år turnert med sine forestillinger og har på grunn av dette fått støtte fra kultur- og kirkedepartementet. Man kan på mange måter si at denne typen amatørteater, som Oslo Døveteater kun er ett eksempel på, var forløperen til DNTT. Innen døvemiljøet har man i mange år jobbet mot opprettelsen av et profesjonelt teater:

Døve over hele landet har kjempet en årelang kamp for å få sitt profesjonelle teater. I 1999 ble drømmen endelig virkelighet - 20 år etter at sceneteppet gikk opp for svenskenes "Tyst teater".¹⁷⁷

Allerede i 1995 søkte Norges Døveforbund kultur- og kirkedepartementet om å få opprette et profesjonelt teater for døve.¹⁷⁸ På bakgrunn av søknaden utviklet det seg i løpet 1996 en omfattende korrespondanse mellom Kultur- og kirkedepartementet, Norges Døveforbund og Norsk kulturråd. Korrespondansen var preget av uro og usikkerhet fra alle parter omkring temaene utredningsansvar, budsjettansvar og organisasjonsstruktur. Norges Døveforbund presset på for å få en politisk avgjørelse vedrørende igangsetting av et teaterprosjekt.¹⁷⁹ De tre aktørene i prosessen var alle positivt innstilt til et prøveprosjekt, men man fant ingen god løsning på hvordan dette prosjektet skulle komme i gang. Det endte med at Kultur- og kirkedepartementet til slutt kontaktet Riksteateret i 1997 for å:

¹⁷⁴ Døveteater/Tegnspråketeater. Før tegnspråketeater ble akseptert som et offisielt språk i Norge i 1993 kalte man teater med døve for døveteater. Nå etter 1993 brukes begrepet Tegnspråketeater da det er tegnspråket som kobler de døve sammen kulturelt sett.

¹⁷⁵ Informasjon og historisk oversikt hentet fra Oslo Døveteater, brev til kultur- og kirkedepartementet, Oslo 03.06.99. kultur- og kirkedepartementets arkiv.

¹⁷⁶ Brev fra skuespillerne i DNTT til kultur- og kirkedepartementet, våren 2000.

¹⁷⁷ www.norges-doveforbund.no/teater/default.htm, lastet ned 07.02.2001.

¹⁷⁸ Brev av 29.11. 1995. NDF - søknad til kultur- og kirkedepartementet.

¹⁷⁹ Gürgens, Rikke, *Tegn i tiden - minoritetskultur eller ren kunst*, Norsk Kulturråd rapportserie, Oslo 2001.

./.../ vurdere enkelte sider av etablering av et profesjonelt teater, samt igangsetting av et prøveprosjekt.¹⁸⁰

Riksteateret utførte oppgaven departementet hadde pålagt dem og oversendte Kultur- og kirkedepartementet fremdriftsplan og budsjett over et fremtidig tegnspråketeater. Dette materialet sendte kultur- og kirkedepartementet videre til Norges Døveforbund. Fordi forbundet ville være med å påvirke saken de selv opprinnelig hadde hatt ideen til, innkalte Kultur- og kirkedepartementet både Riksteateret og Norges Døveforbund til et møte i juni 1997.¹⁸¹ I dette møtet ble et samarbeid mellom Riksteateret og Norges Døveforbund opprettet. Et utredningsutvalg ble satt ned for å utrede opprettelsen av et prøveprosjekt. Utredningsutvalget fikk en referansegruppe å forholde seg til bestående av representanter fra døvemiljøet, slik at døvemiljøet kunne påvirke utformingen av et fremtidig tegnspråketeater.

Utvalgene i Det Norske Tegnspråketeater:

Utredningsutvalget: Direktør Gry Wie Tidligere teatersjef Terje Hartvigsen Tegnspråketeaterinstruktør Einar Dahl
--

Referansegruppen: Svein Arne Peterson - NDF Hilde Haualand - NDF Per Ove Nybråten - Ål folkehøgskole Ivar Sletto - Døves Video

Utredningsutvalget fikk som oppgave å lage en utredning og en prosjektsøknad til Kultur- og kirkedepartementet.¹⁸² I september 1997 ble utredningen Tegnspråketeater i Norge levert. Søknaden som ble laget på bakgrunn av utredningen, ble til slutt innvilget og prosjektet ble igangsatt i 1999, da som et treårig prøveprosjekt. I St.prp. nr 1 (1998-99) under kap 324 post 78, ble forslaget om prosjektetableringen tatt inn.

¹⁸⁰ Brev av 17.01.1997 fra Kultur- og kirkedepartementet til Riksteateret. Kultur- og kirkedepartementets arkiv.

¹⁸¹ Brev av 04.06.1997, Kultur- og kirkedepartementets arkiv.

¹⁸² Utredningen skulle være en prosjektbeskrivelse med budsjett, målsettinger og visjoner for DNTT.

Teatertilbud for døve i Norge etter 1999:

Tiltak:	Teaterfaglig tilbud	Igangsatt av:
Det Norske Tegnspråkteater	Forestillinger basert på tegnspråk, turnéteater i Norge, barneforestillinger samt moderne og klassiske teaterforestillinger	Kirke og kultur departementet & Norges Døveforbund
Døves Video & NRK 1	Program og filmer produsert på tegnspråk for barn, unge og voksne: Tegnsatt Tegnkult Tegntitten	Norges Døveforbund
Døves Kulturdager	Årlig kulturfestival med flerkulturelt innhold blant annet teaterforestillinger, både amatørforestillinger og profesjonelle	Norges Døveforbund
Amatørteaterbevegelse	Forestillinger laget på lokalplanet, mest kjent: "Oslo Døvetheater" - grunnlagt i 1977	Norges Døveforbund gjennom de lokale foreningene

I dette kapittelet har jeg beskrevet den kulturpolitiske ferden frem mot opprettelsen av Det Norske Tegnspråkteater i 1999.¹⁸³ I neste kapittel ønsker jeg å rette søkelyset mot en annen kamp døve i Norge har kjempet og som mange døve har et sterkt forhold til - kampen for tegnspråket.

3.2.2 Veien til frihet og likeverd

For å forstå døve skuespillere, er det nødvendig å kjenne til noe av historikken rundt døve som minoritet i Norge fordi mange døve bærer denne historien med seg. Historien er først og fremst knyttet til kampen for likeverd og eget språk. I Norge ble tegnspråk i følge skriftlige kilder først benyttet av døve på begynnelsen av 1800-tallet.¹⁸⁴ Før den tid ble døve tvunget til å "snakke" på tross av sin mangel på eller mangelfulle hørsel. Denne tvangstrøyen av oral språkundervisning forsvant litt etter litt, men har eksistert til langt opp på 1900-tallet både innen skole- og kirkevesen.

The oldest documented indication that sign language was used in Norway is from the year 1815. The first deaf person in any of the Nordic countries who taught the Deaf was Andreas Christian Møller (1794- 1874). /.../ he together with his father and brother, founded the first school for the Deaf in Norway in 1825.¹⁸⁵

¹⁸³ Informasjon om selve teaterarbeidet innad i DNNT vil bli utredet i kapittel 6.0.

¹⁸⁴ Schrøder, Odd-Inge, "Introduction to the history of Norwegian Sign Language", Fisher, Renate, Lanc, Harlan, (eds), *Looking back - a reader on the history of Deaf Communities and their Sign Languages*, Hamburg 1993, side 232.

¹⁸⁵ Schrøder: Op.cit., side 232.

Opplevelsen av å ha et språk å kommunisere på er viktig for alle mennesker. Vi er sosiale individer som har behov for å samhandle med andre. Døve som ikke har et tegnspråk kan bli isolerte sosialt sett. Den døve fysikeren Peter Atke Castberg som var den norske tegnspråkskoles gründeren, Andreas Christian Møllers lærer i København. Han beskrev opplevelsen av å få et språk å kommunisere med verden gjennom som en eksistensiell opplevelse i livet. "Some people cannot hear, they are deaf. I cannot hear. I am deaf...years ago I was mute and deaf/ a deaf mute. Now I am not deaf mute, now I am deaf."¹⁸⁶

Castberg påpekte med denne uttalelsen at tegnspråket han hadde tillært seg ga ham et kommunikasjonsmiddel slik at han ikke lengre var "stum", han kunne samtale gjennom tegn. Dette ga Castberg ikke bare en opplevelse av å kunne kommunisere, han fikk også en annen form for identitet. Han var ikke lengre bare dövstum, han var blitt kun döv.

Opprinnelsen til Norges Døveforbund er nettopp døveskolene og de tilhørende døvemiljøene rundt om i landet. Det første døvemiljøet i Norge utviklet seg rundt "Døvstuminstituttet i Trondhjem" som altså ble opprettet av Andreas Christian Møller i 1825. Her begynte den første undervisningen i tegnspråk i Norge. Andreas Christian Møller hadde ansvaret for undervisningen. På bakgrunn av sin tegnspråkopplæring fra "Det Kongelige Døvstuminstitut i København" bygget han opp et tegnspråkmiljø på skolen i Trondheim. Her ble tegnspråk det eneste naturlige kommunikasjonsmiddelet, noe som førte til aksept og trygghet rundt det å være döv, både for skolens elever og for nærmiljøet rundt skolen.

Etter hvert ble det dannet flere døveskoler. Oslo fikk sin første døveskole i 1848, Kristiansand og Bergen i 1850. Rundt disse døveskolene utviklet det seg et døvemiljø der gamle elever ble værende i nærheten av skolen når de etter endt skolegang gikk ut i jobb. De søkte mot likesinnede ved sosiale tilstelninger på ettermiddags - og kveldstid. Her fikk døve følelsen av samhold og de utviklet en felles kultur basert på språk, tilhørighet og felles forståelse. Disse sosiale arenaene ble sentra for døveforeningenes fremvekst.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Castberg, Peter Atke, *Første læsebog for Døvstumme*, Trondheim 1925, side 129, Schrøder, Odd-Inge, "Introduction to the history of Norwegian Sign Language", Fisher, Renate, Lane, Harlan, (eds), *Looking back - a reader on the history of Deaf Communities and their Sign Languages*, Hamburg 1993, side 232.

¹⁸⁷ I Stavanger, Harstad og Tromsø ble døveforeningene dannet i henholdsvis, 1900(S), 1905(H) og 1906(T), utenfor døveskoleprinsippet. Gründerne for disse døveforeningene samlet døve i sin byer uten noen skoletilknytning slik vi så det i Trondheim, Bergen, Oslo og Kristiansand.

Den første norske døveforening ble opprettet i hovedstaden. "De Norske Døvstummes Forening i Kristiania" ble stiftet 17. november 1878 og hadde som mål om å være en forening for hele landet. Da dette viste seg å bli en for stor oppgave, ble navnet endret til "De Døves Forening i Kristiania".¹⁸⁸ På slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet vokste hele ni døveforeninger frem. Disse ni døveforeningene ble i 1918 samlet til ett forbund med hensikt å: "Fremme, vedlikeholde og støtte døves selvstendighet og deltakelse i det religiøse, kulturelle, økonomiske og sosiale liv i det norske samfunn."¹⁸⁹

Norges Døveforbund het opprinnelig Norske Døves Landsforbund og ble stiftet 18. mai 1918 etter initiativ av Johannes Berge. Siden da har altså døvekulturen vokst frem og befestet sin plass i Norge. Gjennom kamp for tegnspråk, utdanning, skole, kurssenter, forlag, tv-produksjon, tidsskrift m.m. ble Norske Døves Landsforbund etter hvert et sammensatt interesseorgan for døve i hele Norge.

På neste side har jeg beskrevet et utvalg saker som døve i Norge har jobbet med og som Norges Døveforbund politisk har kjempet for.¹⁹⁰ Forståelsen av døves vanskelige, urettferdige og undertrykte posisjon kommer tydelig frem i denne historiske gjennomgangen av Norges Døveforbunds historie.¹⁹¹ Sammenhengen mellom tegnspråk og Norges Døveforbunds generelle aktivitet er sterk fordi språket danner basisen for døvekulturen, som av mange også blir omtalt som, tegnspråkkulturen. De følgende punkter er for skuespillerne i DNNT deler av deres referansebakgrunn i døvekulturen og er derfor viktig for leseren å kjenne til.

*7 Hovedpunkter i kampen for døves rettigheter og språk:*¹⁹²

Tidsskrift: Døvepresten hadde bladet "De døves blad" som han kunne påvirke døve med, men forbundet ville utgi sitt eget blad der de kunne kritisere kirken og samfunnet, de opprettet "Tegn og tale" i oktober 1920. Dette er forløperen til "Døves Tidsskrift" som vi i dag kjenner som en del av "avisrepertoaret" i Norge.

¹⁸⁸ Dahl, Henning, *De døves forening: 1878-1928 ; et festskrift*, Oslo 1928.

¹⁸⁹ Sammendrag av statuttene til Norske Døves Landsforbund skrevet av RG. Sander, Torbjørn Johan, *Døveorganisasjonen i kamp gjennom 75 år*, Bergen 1973, side 18.

¹⁹⁰ Sander, Torbjørn Johan, *Døveorganisasjonen i kamp gjennom 75 år*, Bergen 1973.

¹⁹¹ Loc.cit.

¹⁹² Denne oversikten/sammendraget gir et lite innblikk i historikken til døvekulturen i Norge som kan være viktig for å kunne forstå døve informantens referanseramme.

Rettigheter for døve: De Norske døves landsforbund klagde til Sosialdepartementet fordi de ikke fikk stipender slik som hørende kunne få bare fordi de var døve. SD svarte at denne praksisen nå skulle endres. Første stipend ble gitt til en döv person i 1921. Døve kunne før ikke tegne forsikring slik som hørende, fordi forsikringsselskapene mente døve var mer utsatt for ulykker og lignende. De kunne muligens betale en ekstra premie for i det hele tatt å få forsikring, ble det uttalt fra et forsikringsselskap. I 1920 kom det et forslag om 2-årig utdanning etter barneskolen for døve. Dette ble ikke vedtatt før 20 år senere i 1940, etter mønster fra 1920. Yrkesskole for gutter, ble opprettet i Bergen før krigen, og for jenter i Stavanger, ble opprettet etter krigen. "De døves rettsnevnd" ble etter hvert opprettet for å hjelpe døve i juridiske saker, som forberedelse før de gikk til advokat med sakene sine. De skulle betale 5 kroner for hjelpen skulle de betale.

Landsstyremøter: I 1928: Her ble det avgjort at forbundsstyre skulle reduseres fra 16 representanter (1 pr forening), til 8 stk (1 representant pr krets). På landsstyremøte i 1930 ble landet delt inn i 5 kretser, men det tok flere år før dette ble en realitet. Døvelærere fikk nå undervisning i tegnspråk i sin utdanning.

Forbundet ønsket at Sosial Departementet skulle få sykepleiere med tegnspråkkunnskap på sykehusene og at kirke og undervisningsdepartementet skulle sette i gang yrkesutdanning for døve elever. På landsstyremøte i 1933 ble Helmer Moe blir valgt til leder for forbundet, den første døve formannen i forbundet. Han begynte å arbeide for at døve kunne få ta sertifikat og ble, i 1936 fikk den første døve som fikk det. sertifikat - formann Moe. Men det ble behovsprøvd om døve trengte bil og om de var særlig skikket til å kjøre. Det var uenighet i om døve kunne få seg en teoretisk utdanning, forbundet mente at håndverksfag var å foretrekke for døve. Utdannelseskomiteen ville gi døve muligheten til boklig lærdom. På landsstyremøte i 1939 ble kretsene ble avskaffet og styret skulle velges på landsmøtet. Det ble diskutert om døve kunne være lærere i intellektuelle fag, men dette ble avvist ved møtet.

Felles tegnspråk for hele landet: I 1920 ble det diskutert om ikke alle døveskolene i Norge skulle bruke samme tegnspråk, ikke i undervisning, men som kommunikasjonsmiddel på fritiden. Dette ble det ikke flertall for. I 1922 skrev Johannes Berge i "Tegn og tale" at de nå gikk inn for undervisning av tegnspråk helt ned i 1.klasse på skolen fordi dette er den eneste måten døve barn kan lære i kommunisere på.

På landsmøtet i 1924 diskuteres tegnspråk igjen fordi man ikke har et ensartet tegnspråk i Norge. Dette fordi barna ikke lærer det på skolen. De finner på tegn etter hvert og det utvikles da lokale tegnspråk. Landsmøtet vedtar at man fra nå av skal bygge opp et nasjonalt tegnspråk i Norge. De skulle samle alle tegnene i en bok, fra de fire delene i landet og utvikle det beste språket; uten grimaser og geberder. På landsstyremøtet i 1924 blir det stemt for at alle lærere og alle døveskoler skal beherske og bruke dette nye tegnspråket.

Nordisk samarbeid: Tredje nordiske kongress i 1924 i Trondheim, Johannes Berge ble president og det var 500 stk på kongressen. Tegnspråk ble igjen tema og et brev ble sendt kirke og undervisningsdepartementet, som ble avvis fordi det etter gjeldene skolelov ikke var forbudt med tegnspråk i skolen, derfor var det ikke nødvendig med en lovendring.

Krigen, 1940-45: I denne situasjonen ble det vanskelig å være døv i fem år fordi all informasjon ble gitt via radio. Dette førte til en usikkerhet og redsel hos mange døve, de kunne ikke høre flyalarm, varselrop m.m. Etter hvert jobbet forbundet frem ID kort for døve man kunne vise tyskerne, men det var gjennom hele krigen farlig å være døv fordi man kunne bli skutt dersom man ikke stoppet straks man ble tiltalt av tyske soldater.

Kultur etter krigen: "Døves kulturdager" ble startet opp på bakgrunn av det som opprinnelig het "Unge Døves Kulturdager". Innad i forbundet ønsket man å stimulere alle aldersgrupper til kulturaktiviteter, man var ikke fornøyd med at dette til nå kun hadde blitt sett på som ungdomsarbeid. "Døves kulturdager" ble etter 1972 et årlig landsomfattende kulturarrangement, som første gang ble arrangert i Stavanger og arrangeres ennå årlig.

Vi ser av den historiske gjennomgangen over at kampen for døves rettigheter at samhold og samarbeid blant døve i døvekulturen har vært viktig. For å kunne tilegne seg tegnspråk er det nødvendig å bruke språket sammen med andre i et fellesskap – i et språkmiljø. Og arbeidet for å nettopp danne et språkmiljø har vi nå sett at Norges Døveforbund har kjempet for i lang tid. "Språklig utvikling forutsetter også et språkmiljø av en viss størrelse", hevdet Jan-Kåre Breivik i *Usynlighetskappen*.¹⁹³

193 Breivik, Jan-Kåre, "Døve - funksjonshemmede eller en kulturell minoritet", Romøren, Tor Inge, (red), *Usynlighetskappen*, Gjøvik 2000, side 93.

Når man vet at 9 av 10 døve vokser opp i et hørende hjem, kan man se at det lett kan oppstå et problem med å gi det døve barnet nok språkstimulering til å kunne beherske tegnspråk fullt ut.¹⁹⁴ ”Dette på tross av den økte satsningen på tegnspråkopplæring av hørende foreldre med døve barn.”¹⁹⁵ Derfor blir språkstimuleringen man har lagt vekt på innen spesialskolene spesielt viktig hevder noen døve: ”.../ For døve selv representerer slike problemstillinger som "valg" av skole viktige eksistensielle og identitetsmessige utfordringer.”¹⁹⁶

Vi kommer nå inn på hvilken sammenheng tegnspråk har for døves identitet og tilhørighet. Videre ser vi hvordan språk og identitet henger sterkt sammen med opplevelsen av normalitet og forståelsen av stigma.

Through a common sign language, there is the possibility of establishing community culture, a sense of identity, shared meanings and understandings, a way of life that is owned by the Deaf community. /.../ Deaf language has enabled Deaf people to create their own sense of "normality".¹⁹⁷

Dette er tematikk som er interessant i forhold til den teaterpraksis jeg studerer, og av den grunn vil jeg drøfte denne tematikken i kapittel 7 i avhandlingen.

3.2. Tidsånden smitter og utviklingshemmede jubler

Staten styrer teaterpolitikken for utviklingshemmede skuespillere gjennom kulturmeldingen. I *Kultur i tiden* omtales teater for utviklingshemmede i forhold til den statlige støtten amatørteaterbevegelsen får i Norge gjennom paraplyorganisasjonen Norsk Amatørteaterråd:

Amatørteateret skal, ved siden av å gi muligheter for egen utfoldelse og kjennskap til teater som kunstart, også spille en viktig rolle i identitetsskapende kulturarbeid landet over.¹⁹⁸

¹⁹⁴ Barker, Colin, "Sign language and the deaf community", Fishman, Joshua, (eds), *Handbook of language and ethnic identity*, Oxford 1999, side 124.

¹⁹⁵ Brevik: Op.cit., side 93.

¹⁹⁶ Loc.cit.

¹⁹⁷ Barker: Op.cit., side 124.

¹⁹⁸ Kultur- og kirkedepartementet, St.meld. nr. 61 (1991-92), *Kultur i tiden*, side 153. Den nye kulturmeldingen, *Kulturpolitikk fram mot 2014*, kom etter feltundersøkelsene mine og er derfor ikke å oppfatte som styrende for feltet jeg har undersøkt.

Organisasjonen, Norsk Amatørteaterråd (NAT), ble opprettet i 1980 og har ansvaret for å fordele statstilskuddet til hele amatørteaterbevegelsen i Norge, samt å drive informasjonsarbeid og samordne kurs, festivaler og seminarer i de ulike landsdelene.¹⁹⁹ I forbindelse med denne avhandlingen er det interessant å merke seg at NAT også har et spesielt ansvar ovenfor utviklingshemmede amatørskuespillere: "NAT har gått inn i et samarbeid med en rekke forbund og Kommunenes sentralforbund for å videreutvikle et teatertilbud for psykisk utviklingshemmede."²⁰⁰

Grunnen til at Norsk Amatørteaterråd ønsket å videreutvikle et teatertilbud for utviklingshemmede, var at NAT hadde observert hvordan kommunene organiserte amatørteatertilbudet for utviklingshemmede skuespillere etter HVPU-reformen i 1991. Og organisasjonen konkluderte med at:

Teatergruppene, de frivillige organisasjonene og kulturorganisasjonene var på ingen måte forberedt på den situasjonen som hadde oppstått. Følgelig ble mange stående uten et kulturelt tilbud.²⁰¹

Norsk Amatørteaterråd satte derfor i gang med å prøve å forbedre denne situasjonen i kultursektoren, slik at den ble mer i tråd med reformens idé om integrering.²⁰² Teatertilbudet for utviklingshemmede begynte i NATs regi med seminaret "Integrert teater" på Tynset høsten 1993. Der NAT samlet fagfolk innen teatermiljøet og personell innen helse- og sosialsektoren. Seminaret munnet ut i prosjektet "Teater for alle", som startet opp i 1995 med midler fra Norsk Kulturråd og Helse- og Sosialdepartementet. Prosjektets hovedmål var:

Utgangspunktet for prosjektet "Teater for alle" var å skape et teatertilbud hvor funksjonshemmede og funksjonsfriske samarbeidet aktivt om et felles mål. Vi hadde et ønske om å lage bra teater utfra forutsetning om at de andre som ikke "passer inn", kunne tilføre teateret en glemt dimensjon - det uforutsigbare.²⁰³

199 Loc.cit.

200 Kultur- og kirke departementet: Op.cit., side 154.

201 Sekkelsten, Ådne, (red) *Et usedvanlig teater*, Norsk Amatørteaterråd, Horten 2000, side 145.

202 Tjenester norske statsborgene benytter seg av i kommunen, skal etter reformen organiseres i den sektoren de naturlig hører hjemme. Utviklingshemmedes kulturaktiviteter skal altså organiseres gjennom kulturkontoret, ikke helse- og sosialkontoret.

203 Sekkelsten: Op.cit., side 145.

3.2.1. Prosjekt på ideologiske grunnsteiner og entusiastisk styrke

Prosjektet bestod av fem pilotgrupper som ble fulgt opp med kurs og seminarer fra 1995-1997. De fem teatergruppene ble plukket ut av 20 amatørteatergrupper som hadde meldt sin interesse til NAT om å delta i prosjektet. De fem gruppene var: Karmøy Barne- og ungdomsteater, Arbeidstokken Teaterforum i Tønsberg, Frøya i Follo, teatergruppen ved Musikkskolen i Sunndal og Alfheimteateret i Tromsø. I prosjektet gikk de fem teatergruppene gjennom følgende program:²⁰⁴

Ulike workshop:

- "Fra idé til forestilling": Kurs i teknikken i å lage forestilling uten tradisjonell tekst
"Det sceniske uttrykk": Kurs i sminke, scenografi, koreografi, lys, lyd og kostyme.
"Valgfritt kurs": Kurs i akrobatikk, stemme, sirkusteknikker, skuespillerteknikk.

Et instruktørforum ble i tillegg dannet underveis i prosjektet. Dette var et forum for diskusjon, utveksling av erfaringer og et sted man kunne få utløp for frustrasjon og problemer man hadde i egne teatergrupper. I avslutningen av prosjektet i 1998 kartla NAT, gjennom spørreskjemaer de sendte til kulturkontorene i kommunene, hvilke teatertilbud de respektive kommuner hadde for utviklingshemmede i sin kommune. 387 av 435 kommuner svarte, altså 88,5 % av de kontaktede kommunene.²⁰⁵ Resultatet av undersøkelsen viste at ca 300 utviklingshemmede hadde et teatertilbud i Norge i 1998. Dette tilsvarer 0,5 % av alle utviklingshemmede fordi det er 60.000 registreerte utviklingshemmede i Norge.²⁰⁶ 3,5 promille av befolkningen har en alvorlig grad av utviklingshemning. Det vil si at 14.000 av utviklingshemmede i Norge er sterkt hjelpetrengende. Disse er mest trolig ikke i stand til selv å aktivt spille teater. Derfor er det sannsynlig at kun 46.000 utviklingshemmede i Norge vil være i stand til å aktivt delta i en amatørteatergruppe. Det vil si at kun 0,65 % av norske utviklingshemmede, som har en reell mulighet til å drive med teater som fritidsaktivitet, gjør det, innenfor en NAT-organisert amatørteatergruppe. Oversikten på neste side viser hvor disse 300 utviklingshemmede, i følge NATs sine hjemmesider, spiller teater.²⁰⁷

²⁰⁴ Loc.cit.

²⁰⁵ Sekkelsten: Op.cit., side 147.

²⁰⁶ Syse, Aslak, " Psykisk utviklingshemmede - omsorgshistorie, folkerettslige forpliktelser, Syse, Aslak, Eskeland, Ståle, (red), *Psykisk utviklingshemmedes rettsstilling*, Oslo 1992, side 47.

²⁰⁷ Oversikten er funnet på: <http://www.teater.no/prosjekt/tfa/pilot.html>, den 20.06.2002.

Teatertilbud for utviklingshemmede i Norge:

Tiltak:	Igang satt av:
Prosjekt fra 1995-1998: "Teater for alle"	NAT, Kirke- og kultur departementet Norsk Kulturråd Helse- og sosialdepartementet

Amatørteatergrupper for utviklingshemmede i Norge:

Igang satt av privatpersoner, kommuner, lokale lag og foreninger, både integrerte og segregerte grupper organisert i NAT:

Akershus teaterverksted
Teater Nego på Gol i Hallingdal
Alfheimteateret i Tromsø
Teatergruppen ved Musikkskolen i Sunndal
Frøya i Follo
Dissimilis i Molde
Teatergruppen "Spor"
Pusur Fritidsklubbs teatergruppe
Fagernes Barne- og ungdomsteater
Suldal Kulturskolens teatergruppe
Folkekulturforbundet
Aktivitetshuset på Lamberseter gård
"Drømmen om Sherwoodskogen"
Senter for livskunst
Arbeidstokken Teaterforum i Tønsberg
Karmøy Barne- og ungdomsteater
V.Å.G i Våler, Ånes og Grue
Jugendteateret i Møre og Romsdal
Mosaikk i Narvik
Optimistteateret i Rana
Amatørteatersenteret i Oslo
Integretto i Trondheim
Mowgli i Lenvik i Troms
"Vi kan" i Larvik

Liknende prosjekt til "Teater for alle" er "Aktiv musikk for alle", som også var et barn av ansvarsreformen, og tok sikte på å skape et bedre musikktilbud for utviklingshemmede. Ovenfor psykiatriske pasienter har Norsk Kulturråd støttet prosjektet "Kultur og psykisk helse". Disse tre prosjektene er alle en del av den statlige satsningen på sammenhengen mellom et menneskets deltakelse i kulturlivet og et menneskets livskvalitet og helse. Men hvordan går det egentlig med disse prosjektene som alle skal utbedre kulturlivets tilbud for mennesker som på en eller annen måte trenger bistand. Avdelingssjefen for allmenn kultur i Ålesund, Marit Svindal, skriver om dette med bekymring i boken *Et usedvanlig teater*:

Et viktig spørsmål er imidlertid hvorvidt disse prosjektene vil bli videreført i framtiden. Vil det bli overført flere statlige midler til utvikling av tiltak som gjør kulturlivet mer tilgjengelig for alle grupper funksjonshemmede?²⁰⁸

Svindal beskriver også en situasjon der statens føringer innen kulturpolitikken og midlene som settes inn i kulturlivet ikke nødvendigvis følger hverandre. Svindal skriver at:

/.../i dag de store årlige arrangementene som får oppfølging fra departementet. Det er likevel hverdagslivet som blir den viktigste arenaen for utfoldelse hvis aktiviteter virkelig skal bidra til økt helse og livskvalitet. Der burde ressursene settes inn. Det er hverdagslivet som er interessant. Det er hverdagslivet det er viktig å ha kontroll over selv.²⁰⁹

Slik jeg ser det er det dette hverdagslivet også kulturmeldingen er inne på, når vi kan lese om teater i forhold til "identitetsskapende kulturarbeid for "spesielle grupper". Identitet skapes ikke på ett årlig arrangement, men gjennom blant annet en tilhørighet til noe over tid.

3.2.2. Oppvåkningen mot nord

Det historiske, kliniske og reduksjonistiske synet på utviklingshemmede som hjelpetrequende individer førte til institusjonalisering av spesielle grupper der behandling og avsondring fra verden utenfor ble kjennetegnet.²¹⁰ Dette så vi med opprettelsen av spesialinstitusjoner og spesialskoler. Emma Hjort i Oslo åpnet allerede som privat foretagende allerede i 1898. Trastad sentralinstitusjon, der alle utviklingshemmede i Nord-Norge ble samlet, startet opp i 1954, relativt sent sett i et norsk perspektiv. På begynnelsen av 1900-tallet fikk vi en vridning i funksjonshemmedes levekår i Norge fra hets, frykt og fordommer på hjemstedet til skjerming og institusjonsliv i sentrale strøk. Da ansvarsreformen (stortingsmelding nr.88) kom i 1966-67, ble det offentlige synet på funksjonshemmede endret.

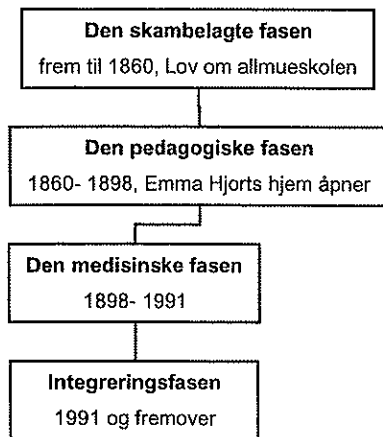
²⁰⁸ Svinsdahl, Marit, "Kultur for alle - ansvaret, hvem har det?" Sekkelsten, Ådne,(red) *Et usedvanlig teater*, Norsk Amatørteaterråd, Horten 2000, side ?

²⁰⁹ Svinsdahl, Op.cit., side 109.

²¹⁰ Kristiansen, Kristjana, "Normalisering og verdsetting av sosial rolle", Hernes, Thorgeir, Stiles, Kathryn, Bollingmo, Gunvor, *Veien til en vanlig jobb. Nytt perspektiv på atfering*, Oslo 1996, side 29.

Målet ble nå å planlegge og gjennomføre integrering av funksjonshemmede i samfunnet. Denne tanken ble ikke satt ut i livet før i 1991, da utviklingen av sentralinstitusjonene ble iverksatt gjennom St.meld. nr 67 (1986-87).²¹¹

Utviklingen av "annerledesfolket " sine vilkår i Norge



Integreringen av utviklingshemmede i Norge startet i prinsippet i 1991. Likevel ser vi ti år etter, at denne tanken ikke fullt ut fungerer i samfunnet. Både døve, utviklingshemmede og andre grupper som er annerledes enn normen stigmatiseres og stenges ute fra ulike sosiale og kulturelle arenaer, selv i dag i år 2004.

Alfheimteateret deltok i prosjektet "Teater for alle" fra 1995-1998 nettopp på bakgrunn av integreringstanken. Teatergruppen i Tromsø delte prosjektets målsetning om å fange opp utviklingshemmedes muligheter i kulturlivet. Målet til "Teater for alle", og dermed også til Alfheimteateret, var å:

./...skape et teatertilbud hvor funksjonshemmede og funksjonsfriske samarbeider aktivt om et felles mål.²¹²

²¹¹ Modellen på neste side er inspirert av denne St. meldingens faseforståelse av levevilkårene til funksjonshemmede i Norge.

²¹² Gran, Anne-Britt, *uLike barn leker best - en evaluering av prosjektet "Teater for alle"*, rapport nr.13, Norsk kulturråd 1999, side 5.

Evaluatoren av "Teater for alle"-prosjektet, teaterviter Anne-Britt Gran, beskrev prosjektet som "et barn av ansvarsreformen" og et produkt av reformens retorikk og ideologi. På samme måte kan man sette Alfheimteateret i sammenheng med ansvarsreformens mål om integrering og normalisering av funksjonshemmede i det norske samfunn. I evalueringsrapporten ble Alfheimteateret beskrevet som et integrert teater. Teateret begynte i 1991, da et barn med Downs syndrom ble med i barneteatergruppen som allerede eksisterte i Tromsø. Fritidskontakten i kommunen sørget i samarbeid med instruktøren av Alfheimteateret for at flere utviklingshemmede etter hvert fikk et teatertilbud i Tromsø. Alfheimteateret var med i "Teater for alle"-prosjektet. Instruktøren for Tromsøgruppen skrev artikkelen, "Jakten på trylleformler", i boken, *Et usedvanlig teater*.²¹³ Hun oppsummerte prosjektet med, at:

Kaller man noe for teater bør det være nettopp det, og ikke terapi eller øvelser i sosial mestring./.../ I arbeidet med integrert teater er det to sterke drivkrefter: Den ene setter de funksjonshemmede og deres rettigheter i fokus. Den andre har resultatet, i form av en best mulig teaterforestilling, i fokus. Som nevnt tidligere hører jeg til dem som mener at teaterforestillingen bør være det overordnede målet.²¹⁴

Instruktøren er her klar i sin tale. Alfheimteaterets posisjon er dermed valgt; der teater som kunstform er fokus fremfor "veldigighet" og terapi. I 1999, etter at "Teater for alle"-prosjektet var avviklet, hadde fem utviklingshemmede amatørskuespillere et teatertilbud i den integrerte teatergruppa i Tromsø. De jobbet sammen med åtte normalfungerende amatørskuespillere som alle var studenter. Alfheimteateret var i 1999 én av i alt fire integrerte teatergrupper i Nord- Norge.²¹⁵

²¹³ Eriksen, Kristin, "Jakten på trylleformler", Sekkelsten, Ådne, *Et usedvanlig teater*, Horten 2000.

²¹⁴ Eriksen: Op.cit., side 74 -77.

²¹⁵ Følgende kommuner i Nord-Norge har et teatertilbud for utviklingshemmede: Narvik, Lenvik, Rana og Tromsø.

4.0. Språklige krumspring, identitet og tilhørighet

Kommunikasjon og språk er grunnleggende forutsetninger for at det sceniske samspillet i teateret skal kunne fungere. Det kommunikative og språklige perspektivet er derfor en nødvendig ballast å ha med seg inn i undersøkelsen av prosjektets to felt. Derfor ønsker jeg å sette fokus på språk og kommunikasjon i dette kapittelet for å skape et teoretisk rammeverk som kan være med på å belyse avhandlingens forskningsspørsmål. Jeg vil både belyse døve skuespilleres tegnspråk og utviklingshemmede skuespilleres bruk av språk.

Kommunikasjon og språk henger nært sammen med menneskers identitet og tilhørighet.²¹⁶ Gjennom å delta i et teater, viser skuespilleren andre hvem hun er, hva hun står for og hvem hun ønsker å fremstå som. Hun er altså med på å definere sin identitet og tilhørighet gjennom den sceniske kommunikasjonen. Av den grunn har jeg valgt å belyse temaene, identitet og tilhørighet i dette teorikapittelet ettersom disse er grunnleggende faktorer i opplevelsen av det praktiske teaterarbeidet for mange skuespillere.²¹⁷

Jeg vil nå kun belyse de elementene jeg finner relevante for prosjektets to felt, først det som angår de språklige krumspring, dernest det som angår identitet og tilhørighet.

Dette kapittelet vil befatte seg med både det en kan kalle *hverdagsspråket* til informantene, altså det språket de kommuniserer på gjennom samtale, og det vi kan kalle *scenespråket*. Men først ønsker jeg å avklare på hvilken måte vi kan velge å definere begrepet språk.

216 Peterson, Paal Richard, *Døv identitet og politisk deltakelse - taus minoritet eller arbeid i det stille*, Oslo 2001. Fishman, Joshua A, *Handbook of language and ethnic identity*, Oxford 1999, side 306.

217 Norsk kulturråds flerkulturelle prosjekt "Mosaikk" fra 1998-2002, er bare ett eksempel på at teater er en del av menneskers identitetsskapende prosesser. Baklien, Bergljot, Krogh, Unni, *Evaluering av Mosaikk - et program under Norsk kulturråd*, rapport 29/2002, Oslo 2002. Gran, Anne-Britt, *Mosaikk - Når forskjellen forener*, rapport 28/2002, Oslo 2002.

4.1. Ord og vendinger i språkets verden

I kommunikasjon er språk system av symboler som gir mening for de samtalepartnere som tilhører samme språklige kultur.²¹⁸ Språk er system av tegn. Dette systemet uttrykker tanker og ord gjennom tale, skrift eller tegn som i tegnspråk. Språk kan deles inn i tre ulike dimensjoner; innholdsdimensjonen, formdimensjonen og bruksdimensjonen.²¹⁹ Fra 50-tallet og til i dag har vi hatt en dreining fra en behavioristisk retning til et større fokus på helhet og samspill mellom mennesker. Vi ser ikke lengre språk som noe avgrenset, som enten styrt av medfødte egenskaper eller som en ensidig påvirkning fra samfunnet.

Språket er med andre ord en del av en sosial og kommunikativ helhetsfungering. /.../
I dag er man bevisst på at språktilegnelse henger sammen med et komplisert samspill mellom biologiske, kognitive, sosiale og miljømessige forhold.²²⁰

Begrepet kommunikasjon brukes i sammenheng med språk, men må sees på som et bredere begrep som favner en større del av samhandlingen enn det språk gjør. Definisjoner av kommunikasjon finner en innen kommunikasjonsteori, men det finnes ingen enhetlig kommunikasjonsteori eller enighet om avgrensning av fagfeltet.²²¹

Begrepet kommunikasjon kommer av det latinske ordet *communicare* som betyr "å gjøre noe felles", "delaktig - gjøre en annen - i", "ha forbindelse med".²²²

Kommunikasjon omhandler et stort spekter av utveksling av meningsfylte tegn mennesker imellom. Denne utvekslingen kan være verbal og/eller nonverbal og den kan omfatte individuelle eller kollektive kontekster. Mens det språklige dekker et system av tegn som gir mening, dekker kommunikasjonen også samhandlingen som ikke er systematisk eller preget av en felles forståelse av ulike typer tegn. For eksempel vil språket vi bruker i samtale være ord med mening strukturert i en setning.

²¹⁸ Det er mange måter å definere språk på og innen språkvitenskapen finnes mange ulike tradisjoner og ståsteder. Rygvold, Anne-Lise, "Språkvansker hos barn", Befring, Tangen (red), *Spesialpedagogikk*, Oslo 2001, side 264.

²¹⁹ Innholdsdimensjonen, også omtalt som semantikken, består av innholdet i det vi skal si. Dette innholdet kodes inn i en språklig form som er en type struktur. Strukturen/formen består av fonologi (ordlyder), morfologi (ordets oppbygging) og syntaks (sammensetting av ord til setninger). Innholdsdimensjonen knyttes til formdimensjonen i lingvistikken og det hele knytter an til bruken av språket. Bruksdimensjonen/pragmatikken er måten vi bruker og tolker språket på i ulike sosiale kontekster når vi kommuniserer. Rygvold: Op.cit., Befring: Op.cit., side 267- 268.

²²⁰ Rygvold: Op.cit., Befring: Op.cit., side 265.

²²¹ Littlejohn, Stephen, *Theories of Human Communication*, California 1992.

²²² Eide, Hilde og Tom, *Kommunikasjon i relasjoner - samhandling, konfliktløsning, etikk*, Oslo 1996, side 18.

Kommunikasjonen i samtalen er mer enn det lingvistiske, den består også av det nonverbale, av intensjon, av historikk og relasjon. Kommunikasjon og språk innen teateret fordrer en forståelse av det teatrale språket.

Språket tjener som middel til kommunikasjon og erkjennelse, da dette forutsetter språkbruk.²²³

Samspillet mellom scene og sal fungerer med en basis i et slags språk - et scenespråk. Begrepet scenespråk kan forstås på hovedsakelig to måter: som det talespråket/ tegnspråket som benyttes i dialogen på scenen, og som det visuelle uttrykket forestillingen har. Scenespråket i forskningsprosjektets to felt vil være forskjellig, da de to gruppene har svært ulike forutsetninger for det sceniske uttrykket de jobber med. Jeg vil derfor nå utdype døves og utviklingshemmedes ulike språklige forankring i hvert sitt underkapittel.

4.1.1 Å forstå den Andre - kommunikasjon med utviklingshemmede skuespillere

Når jeg nå skal beskrive språk og kommunikasjon med utviklingshemmede skuespillere, ønsker jeg å benytte utviklingspsykologien. Dette for å tydeliggjøre kommunikasjonsvansker som ofte kan oppstå i møtet mellom utviklingshemmede og normalt fungerende.²²⁴ På tross av at jeg ser utviklingshemmede skuespillere som likeverdige med andre grupper skuespillere i Norge, er det et faktum at akkurat denne gruppen har et komplekst kommunikasjonsmønster grunnet deres kognitive svikt. Dette ønsker jeg å ta på alvor fordi det kan få konsekvenser for min måte å forstå informantene og deres teatererfaringer på.

Utviklingspsykologien undersøker blant annet hvordan ulike mennesker har fellestrekk i både kognitive, emosjonelle og manuelle egenskaper på tross av deres ulike genetiske og miljømessige betingelser.²²⁵

223 Kunnskapsforlagets, *Pedagogisk- psykologisk ordbok*, Oslo 1991, side 178.

224 Kommunikasjonsproblemet ligger ikke hos den utviklingshemmede alene, i følge samspillsforskeren Per Lorenzen. Men i selve kommunikasjonen mellom den utviklingshemmede og de rundt. Lorenzen, Per, *Vanlige og uvanlige barn*, Oslo 1999.

225 Von Tetzchner, Sefhen, *Utviklingspsykologi*, Oslo 2001.

Enkelte mennesker fraviker fra disse fellestrekkene av ulike grunner. Utviklingshemmede har en svikt i sine kognitive funksjoner, noe som fører til at de fraviker fra disse fellestrekkene man innen utviklingspsykologien legger vekt på.²²⁶

Ved psykisk utviklingshemning er det ikke avklart om den kognitive utvikling bare er forsinket, går langsommere og aldri når like langt som ved normal funksjon/.../ eller som det er kvalitative avvik ved de kognitive funksjoner fra tidlig i utviklingen.²²⁷

Det er essensielt å merke seg at en kognitiv svikt vil gi ulike utslag hos utviklingshemmede. Det vil dermed være store individuelle variasjoner i hvordan utviklingshemmede fungerer kognitivt. Utviklingshemmingen til den enkelte påvirker hver enkelts kommunikative kunnskaper og ferdigheter. Utviklingshemmede skuespillere kan derfor på ingen måte oppfattes som en homogen gruppe med hensyn til språklig uttrykk. I tillegg til denne kognitive svikten, vil omgivelsene rundt personen ha stor innvirkning på hvordan den utviklingshemmede får brukt sine iboende utviklingsmuligheter.²²⁸

Ryan viste for eksempel hvordan forhold ved omgivelsene kunne ha positiv eller negativ innvirkning på de "unormale" barnas språkutvikling. /.../ De senere årene har forskning gitt mange resultater som er med på å styrke oppfatningen om miljøets betydning for utviklingen til barn/.../²²⁹

I scenisk arbeid ligger det kommunikative som en basis for progresjonen mot en eventuell forestilling - altså forestillingsproduksjonen, men også som en basis for selve gjennomføringen av forestillingen for et publikum.

Mitt undersøkelsesfelt innen utviklingshemmede skuespillere er de velfungerende utviklingshemmede, de skuespillerne som selv kan delta aktivt i en teatergruppe og som uten bistand kan reise på turné.

226 "Kognitive funksjoner er høyere mentale prosesser som oppmerksomhet, hukommelse (innkoding, lagring, gjenkjenning og gjenvinning), språk, informasjonsbearbeiding, ervervelse av kunnskap og erfaringer, problemløsning, tenkning og bedømming." Gjørum, Bente, "Psykisk utviklingshemning - mental retardasjon", Gjørum, Bente, Ellertsen, Bjørn, (red), *Hjerne og adferd - utviklingsforstyrrelser hos barn og ungdom i et nevrobiologisk perspektiv*, Oslo 1993, side 127.

227 Gjørum, Bente, "Psykisk utviklingshemning - mental retardasjon", Gjørum, Bente, Ellertsen, Bjørn, (red), *Hjerne og adferd - utviklingsforstyrrelser hos barn og ungdom i et nevrobiologisk perspektiv*, Oslo 1993, side 127.

228 Ryan, Johanna, "The silence of stupidity", Morton, J, Marshall, J, C, (eds.), *Psycholinguistic series 1, Developmental and pathological*, London 1974, side 102-117.

229 Sagen: Op.cit., side 7.

Man kan også kalle undersøkelsesgruppen for "lett utviklingshemmede".²³⁰ I denne gjennomgangen av de språklige forutsetningene lett utviklingshemmede skuespillere vil kunne forvente å ha, må man nødvendigvis være generell. I møtet med feltet vil derfor denne forkunnskapen, som er en del av min teoretiske horisont, kun være et utgangspunkt for forståelse av informantens svært individuelle språklige kompetanse.

Språklig kompetanse kan vi oppfatte som de kunnskapene som setter oss i stand til å forstå og lage setninger som er nye for oss./.../ For å kunne et språk må vi kjenne regelen som bestemmer uttale, ordformer, ordstilling og betydning til ord og ordkombinasjoner i dette språket.²³¹

Mulighet for kommunikasjon på scenen både med medaktører, regissør og publikum bunner i mer enn kun språklig kompetanse, det bunner i et kompleks samspill mellom informantenes ulike kognitive, emosjonelle og manuelle forutsetninger.

Den medisinske tradisjonen har betraktet språkvansker i lys av hva som antas å være årsak til problemet: sanseforstyrrelser som syns - og hørselsvansker, nevrologiske dysfunksjoner; utviklingsmessige og de ervervet, emosjonelle og psykiatriske vansker, miljømessige eller sosiale vansker.²³²

I et mer helhetlig perspektiv der både medisinske, sosiologiske, pedagogiske og lingvistiske teorier kan sees sammen, vil den kommunikative kompetansen være avhengi av en forståelse der ikke kun årsakene til problemene fokuseres på, men også mulighetene akkurat dette menneske har til å kommunisere i de aktuelle kontekster. Et menneske må kunne ha visse kunnskaper og ferdigheter for å ha mulighet til å kommunisere.

230 Vi skiller mellom: lett, moderat og, alvorlig/dyp psykisk utviklingshemming. Visnes, Tor(red), *Fra særomsorg til særlig omsorg*, Oslo 1992.

231 Peterson, Svein Arne, "Utviklingen av tegnspråknorsk i Norge", *Døves Tidsskrift* nr 10/97, side 13.

232 Rygvold: Op.cit., side 266.

I følge språkforskeren Jane Brodin er følgende momenter forutsetninger for kommunikasjon: menneskets tilstedeværelse, oppmerksomhet, auditiv og visuell tolkning, integrering av ulike synsinntrykk, minnefunksjon, motorikk, intellektuell status, motivasjon til å kommunisere og vilje til å kommunisere.²³³

Lett utviklingshemmede barn som for eksempel enkelte barn med Downs syndrom vil ofte i spedbarnsalder ha samspillvansker. Og det er sannsynlig at dette senere fører til språkvansker i følge Smith og Ulvund.²³⁴ Utvikling av felles oppmerksomhet er en forutsetning for språkutvikling og barn med Down syndrom har vansker med å etablere felles oppmerksomhet med folk rundt seg, dette vil altså føre til kommunikasjonsvansker med omgivelsene.

.../ det ser ut til at utviklingshemmede barn viser mindre grad av søkende, målrettet og utforskende oppmerksomhet enn ikke-utviklingshemmede. At barn er mindre utforskende i sin adferd medfører at de risikerer å ikke få skaffet seg tilstrekkelig med erfaringer, noe som kan være negativt for dets videre utvikling.²³⁵

Disse kommunikasjonsmomentene som nå er nevnt er viktige å ha med seg i møtet med feltet. Informantene vil kunne ha svært ulike måte å kommunisere på fordi deres individuelle forutsetninger påvirker dere språklige og kommunikative kompetanse. Å ta individuelle hensyn i samspill med dem både scenisk og i intervju og samtale blir derfor viktig. Vi vet nå at den språklige og kommunikative kompetansen til utviklingshemmede skuespillere vil kunne variere i stor grad. Dette er bl.a. avhengig av samspillet mellom den enkelte utviklingshemmedes genetiske og miljømessige forutsetninger.

.../ istedenfor å diskutere om det er arv eller miljø som er forutsetningen for utviklingen av språk, er man i dag enige om at det er et samspill mellom arv og miljø.²³⁶

233 Brodin, Jane, "Kommunikativ kompetens - en begrepslig utredning", *Stockholms universitet, pedagogiske institusjonen, rapport nr 8, Teknikk, kommunikasjon og handikapp*, Stockholm 1993, side 21.

234 Smith, Lars, Ulvund, Stein Erik, *Spedbarnsalderen*, Oslo 1999, side 172-173.

235 Melgård, T, "Utviklingshemming", Eknes, J, *Utviklingshemming og psykisk helse*, Oslo 2000, side 22.

236 Sagen: Op.cit., side 24.

I møtet med et felt der utviklingshemmede skuespillere arbeider, vil det være viktig å forberede seg på hvilke språklige og kommunikative utfordringer som vil kunne dukke opp scenisk. Både scenespråket (i betydningen det dramatiske språket som benyttes i dialog og monolog), samt og scenespråket (i betydningen det visuelle språket eller spillestilen ensemblet bruker), vil ha sammenheng med den utviklingshemmedes forutsetninger. I tillegg til scenespråket, vil også hverdagspråket være en viktig basis i teaterarbeidet, siden dette språket benyttes i samtale om det sceniske, på et slags metanivå. Modellen under viser sammenhengen mellom disse språklige variablene:

	<i>Scenespråk</i>		<i>Hverdagspråk</i>
	Dramatisk språk	Spillestil	
Bruksområde:	For å fremføre dialog og monolog	For å bestemme spillestil	For å diskutere, få regi og snakke om spillet

Disse overnevnte sceniske språklige variablene vil kunne påvirke hverandre og betydningen av de teatererfaringene for informantene, fordi måten vi erfarer på påvirker erfaringen og dermed også betydningen av erfaringen. Av den grunn ønsker jeg å sette søkelyset på hvordan utviklingshemmede skuespillere språklig og kommunikativt har muligheter til å arbeide scenisk. Jeg ønsker også å vise hvilke hensyn en må ta i arbeid med utviklingshemmede skuespillere for å kunne kommunisere på en meningsfull måte for alle impliserte parter. For å utvikle en modell som viser sammenhengen mellom språk, kommunikasjon og scenisk uttrykk, har jeg valgt å videreutvikle Brodins oversikt over de momentene som hun hevder er forutsetninger for kommunikasjon.²³⁷ På bakgrunn av Brodins ni variabler som påvirker et individs mulighet til å kommunisere, har jeg laget en ny modell i form av en tabell. Der har jeg satt opp hvilke risikofaktorer utviklingshemmede har for å inngå i problematiske kommunikasjonsscenarier i samspill sine "samtalepartnere". Før Brodins modell videreutvikles innen scenekunstheltet, ser jeg det som nyttig å først presentere de *risikofaktorene* som jeg vil benytte i tillegg til Brodins ni *variabler*, for å bygge opp scenekunsttabellen.

237 Modellen er hentet fra: Brodin: Op.cit., side 21.

Disse risikofaktorerene som utviklingshemmede har i samspill med andre, er utviklet av Bente Gjørnum.²³⁸

- Kan ha problemer med å analysere, strukturere og omstrukturere informasjon
- Kan ha problemer med å sortere og klassifisere begrep
- Kan ha problemer med at tenkning ikke blir tilstrekkelig fleksibel
- Kan ha problemer med lett å bli distraheret
- Kan ha problemer med intensjonal og tilfeldig hukommelse
- Kan ha problemer med både selektiv og delt oppmerksomhet
- Liten grad av eksplorativ, målrettet og søkende oppmerksomhet

Tabellen på neste side viser en sammenheng mellom risikofaktorer utviklingshemmede har i kommunikasjonen med verden omkring seg og det sceniske arbeidet de utfører som skuespillere. Brodins og Gjørums kunnskap er koblet med regiteoretisk -, dramaturgisk - og skuespillerteknisk kunnskap om scenespråklige variabler og forestillingsproduksjonsmessige forhold.²³⁹ Jeg har på denne måten kreert et nytt teoretisk blikk ved å få språkteori og teaterteori til å møtes gjennom en målgruppe. Jeg som teaterviter og dramapedagog har latt de scenespråklige variablene i de konkrete scenariene i den kreative prosessen og i det kreative produktet, møte språkteorien. Tabellen er utfylt på bakgrunn av min sceniske - og pedagogiske erfaring, samt teorikunnskap.

²³⁸ Gjørnum, Bente, "Psykisk utviklingshemning - mental retardasjon", Gjørnum, Bente, Ellertsen, Bjørn, (red), *Hjerne og adferd - utviklingsforstyrrelser hos barn og ungdom i et nevrobiologisk perspektiv*, Oslo 1993, side 127-135.

²³⁹ Regiteoretisk -, dramaturgisk - og skuespillerteknisk kunnskap om scenespråklige variabler og forestillingsproduksjonsmessige forhold er hentet fra blant annet: Platz - Waurly, Elke, *Drama og teater*, Oslo 1992, Sekkelsten, Ådne, *Et usedvanlig teater*, Horten 2000, Sæbø, Aud, *Drama- et kunstfag*, Oslo 1998, Wood, David, Grant, Janet, *Theatre for children - a guide to writing, adapting, directing and acting*, London 1997, Reistad, Helge, (red), *Regikunst*, Asker 1991, Reistad, Helge, (red), *Skuespillerkunst*, Asker 1991, Nedberg, Nina, Rygg, Maja Lise, *Spill uten manus*, Oslo 1996.

En oversikt over mulige kommunikasjonsproblemer og mulige sceniske konsekvenser og løsninger:

<i>Risikofaktorer:</i>	<i>Scenespråklige variabler:</i>		
	<i>Dramatisk språk</i>	<i>Spillestil/ formspåk</i>	<i>Hverdags-språk</i>
<i>Å sortere og klassifisere begrep</i>	Kan få problemer med å lære dialoger og monologer med mange og/eller vanskelige begrep. Enkle og korte tekster vil være å foretrekke.	Realistisk taleteater kan bli vanskelig. Ekspressionistisk, fysisk teater kan være enklere.	Regien bør bli gitt med enkle konkrete beskjeder knyttet til direkte handling istedenfor ord eller symboler.
<i>Å tenkning ikke blir tilstrekkelig fleksibel</i>	Innøving av tekst bør gjøres grundig og med mange repetisjoner i den konkrete situasjonen der publikum skal være - bruke mest mulig autentiske øvinger før en forestilling.	Spillestilen bør være mer fysisk eller emosjonell enn intellektuell, da dette vil være enklere å være fleksibel på for de fleste utviklingshemmede.	Samtalene bør være knyttet til den aktuelle konteksten.
<i>Å leti å blir distraheret selektiv og delt oppmerksomhet</i>	Dialogen og monologen bør ha en konsentrasjon og ro rundt seg både i innøving og under forestilling.	Spillestilen bør være ren og enkel å forholde seg til - rene linjer og lite detaljer er å foretrekke. Simultanspill blir for komplisert.	Samtalen bør foregå gjerne øye til øye uten mange innspl på samme tid.
<i>Lite eksplorativ, målrettet og søkende oppmerksomhet</i>	Tekstinnlæring bør foregå på en måte som er forsiktig og kronologisk tilpasset den enkeltes tempo.	Spillestilen bør være ren og enkel å forholde seg til - rene linjer og lite detaljer er å foretrekke.	Samtalene bør være personlige og peke på noe konkret som er enkelt å forholde seg til. Det bør ikke gis mye informasjon på én gang.
<i>Vanskelig med intensjonell og tilfeldig hukommelse</i>	Dialoger og monologer som skal læres bør innlæres grundig, forsiktig og over tid - å huske tekst og arrangementer kan ta tid. Ofte kan uvesentligheter huskes bedre enn den viktige informasjonen.	Spillestilen bør være ren og enkel å forholde seg til - rene linjer og lite detaljer er å foretrekke.	Samtalene bør være enkle og knyttet til konkrete situasjoner. Viktig informasjon bør gjentas flere ganger.
<i>Å analysere, strukturere og omstrukturere informasjon</i>	Teksten bør ikke læres inn intellektuelt, men via bevegelser og følelser.	Skuespillerne bør få enkel informasjon om stil som gjerne er helt konkret og personlig.	Samtalene bør være enkle og knyttet til konkrete situasjoner.

I tabellen ser vi hvordan disse risikofaktorene, som der omtales, vil kunne få konsekvenser i teaterarbeidet. Disse konsekvensene vil det være hensiktsmessig å ta hensyn til. I tabellen ser vi at språk- og kommunikasjonsvansker vil kunne få både kunstneriske, pedagogiske og mellommenneskelige konsekvenser både for den enkelte, men også for hele ensemblet. For eksempel vil utviklingshemmedes risiko for å kunne få problemer med hukommelse, oppmerksomhet og distraksjon kunne føre til at instruktøren og de funksjonsfriske medaktørene bør ha dette i minne. Dermed bør beskjeder, instruksjon, informasjon og lignende gies på en måte som tar hensyn til den enkelte utviklingshemmedes evne til å kommunisere. I drøftingen av feltet, i kapittel 7, vil jeg følge opp tabellen på forrige side og undersøke hvordan risikofaktorene gjorde seg gjeldene i møtet med feltet.

Det interessante med å samstille språk- og teater teori er å kunne forutse visse konkrete sceniske konsekvenser språk- og kommunikasjonsvansker i samspill med utviklingshemmede har. Denne forståelseshorizonten å møte feltet med kan være viktig å ha med seg som forsker, fordi kommunikasjon er grunnlaget for teateret og for teatererfaringene informantene skal får. Det er essensielt å huske språk teorien i møtet med utviklingshemmede skuespillere. Man kan dermed unngå en del misforståelser og mistolkninger av informantenes uttalelser og adferd på teaterprøvene. For det som dessverre kan skje er at:

Det oppstår ofte svårigheter när personer med talhandikapp kommuniserar med personer som är icke talhandikappade. Den talande dominerar i de flesta sammanhang, tar större utrymme i samnspelet, initierar ofta nya samtaleämnen ock överför mer information. Den som är talhandikappad försätts inte sällan i en svarposition, där ja eller nei-svar förväntas.²⁴⁰

Informanten bør på tross av sitt "tale-handikapp" kunne få delta i samspillet på en aktiv måte. Dette gjelder både på teaterprøvene og under intervjuene jeg skal gjennomføre. Regissør Kristin Eriksen Bjørn omtaler på hvilken måte man kan velge å forstå utviklingshemmede og det hun kaller "begrensninger". Hun skriver i *Et usedvanlig teater* at:

Både språk og bevegelser kan være hemmet og med helt andre begrensinger enn hos en normalfungerende skuespiller. Disse begrensingene har betydningen for hvilken forestilling man velger å spille og hvordan man øver inn stoffet.²⁴¹

²⁴⁰ Brodin: Op.cit., side 15.

²⁴¹ Eriksen: Op.cit., side 74.

Denne måten å betrakte språk- og kommunikasjonsproblematikk på i samspill med utviklingshemmede gir en mer muligheter enn begrensninger, fordi man ikke poengterer at noe er umulig. Dette er en ledetråd for meg i mitt arbeid som forsker.

4.1.2 Sceniske tegn som spor til handling - kommunikasjon med døve skuespillere

Språklig sett tilhører døve en annen kultur enn den norske. Av den grunn ser jeg det som nødvendig å definere hva jeg mener med tegnspråk. Døve skuespillere i Norge har ikke norsk som sitt førstespråk, men Norsk Tegnspråk, også omtalt som Norwegian Sign Language (NSL). Tegnspråk brukes blant døve og hørende tegnspråkbrukere til å konversere og utveksle informasjon, på samme måte som hørende snakker et språk sammen f.eks. norsk, engelsk, tysk eller fransk. "Norsk tegnspråk" er bare ett av mange tegnspråk som finnes. Det er et stort antall nasjonale tegnspråk som eksisterer i verden. I Norge benyttes norsk tegnspråk av døve skuespillere, men ikke alle døve benytter nøyaktig den samme måten å konversere på. Som i norsk talespråk eksisterer det også innen norsk tegnspråk et register av forskjellige språkdrakter eller dialekter som er preget av det stedet tegnspråkbrukeren har lært tegnene han eller /hun bruker.

Alle varianter av tegnspråk som brukes av døve i Norge, kommer inn under betegnelsen norsk tegnspråk. Man skal respektere at døve bruker tegnspråket forskjellig...²⁴²

Norsk tegnspråk er et språk med en annen syntaks enn norsk skriftspråk. Måten tegnene settes sammen på er annerledes enn måten norske ord settes sammen på i en setning. Språket er basert på tegn som erstatter det norske skrift- og talespråkets ord. Døveforsker og sosialantropolog Jan-Kåre Breivik skriver i sin doktorgradsavhandling at de døve informantene påpekte hvordan ".../ NSL is a rather underdeveloped sign language, and that NSL seems to be heavily influenced by the majority language (mouthing, sign plus speech, etc.)"²⁴³ Informantene Breivik omtaler sammenliknet da NSL med andre lands tegnspråk som ASL fra USA, BSL fra England.

²⁴² Punkt 5 i erklæringen til tegnspråkutvalget I 1981. Peterson, Svein Arne, "Utviklingen av tegnspråknorsk i Norge", *Døves tidskrift*, 10/1987, side 13.

²⁴³ Breivik, Jan-Kåre, *Deaf identities in the making – metaphors and narratives in translocal lives*, Oslo 2001, side 240.

ASL og BSL er mindre påvirket av majoritetsspråket i landet enn det NSL er. "It has been discussed both in Norway and in the other Nordic countries that NSL is more staccato than other sign language."²⁴⁴

Jan-Kåre Breivik, har uttalt at "Det er viktig å påpeke at tegnspråk ikke bare er et språk blant andre, men en annen type språk."²⁴⁵ Tegnspråk er språk som knytter tegn sammen på en funksjonell måte slik at konversasjonene blir effektive, innholdstette og fullverdige som språklige uttrykk. Alle tegnspråk i verden er basert på ideen om at tegn kan vises fysisk slik at lyd og hørsel blir uvesentlig for å kunne kommunisere på en adekvat måte. Tegnspråkforsker Colin Barker har uttalt at:

Sign language is a fully developed, authentic language which allows its users to communicate the same complete meaning as does a spoken language. Sign language is not gesturing. Gesturing is relatively unsystematic and is used in an ad hoc way to express a small number of basic ideas./.../ We all use non-verbal communication to add emphasis to our speech. /.../ Sign language can perform the same range of functions as a spoken language.²⁴⁶

Døve skuespillere bruker tegnspråk både som dramatisk språk, i dialoger og monologer, og som hverdagspråk, for eksempel i ordinær samtale. Det interessante med døve skuespillere er hvordan form og språk på mange måter rent teatralt møtes på en annen måte enn hos hørende skuespillere. Dette fordi tegnspråk er et språk der kroppen, bevegelsene og mimikken taes i bruk på en aktiv måte. Dette gir spillet en form i tillegg til ageringen.

Tegnspråklig teatrale uttrykk:

<i>Agering/spillestil</i>	<i>Dramatisk språk</i>	<i>Hverdagspråk</i>
Spill gjennom bruk av gester, mimikk, bevegelser med kroppen og tegnspråk	Dialog og monolog på tegnspråk	Tegnspråk i rene døve ensembler Tegnspråk & norsk via tolk i blandede ensembler mellom døve og hørende

²⁴⁴ Ibid., side 241.

²⁴⁵ Breivik, Jan-Kåre, "Døve - funksjonshemmede eller en kulturell minoritet", Romøren, Tor Inge, (red), *Usynlighetskappen*, Gjøvik 2000, side 93.

²⁴⁶ Barker, Colin, "Sign language and the deaf community", Fishman, Joshua, (eds), *Handbook of language and Ethnic identity*, Oxford 1999, side 125.

Det er spennende å finne ut hva slags utslag denne formmessige delen av tegnspråkteateret vil få i DNNT. Man kan tenke seg at tegnspråk som kommunikasjonsmiddel, både i hverdagspråk og dramatisk språk, gir visse forutsetninger og/eller konsekvenser både for skuespillernes forståelse av egne teatererfaringer og for publikums opplevelse av en tegnspråkteaterforestilling. For døve informanter vil tegnspråket være en del av både teatererfaringen og kommunikasjonen om teatererfaringen, mens for utviklingshemmede informanter vil deres språklige forutsetning og kognitive svikt være det som påvirker erfaringen og fortellingen om erfaringen. Sammenhengen mellom språk, kommunikasjon og erfaring er nå belyst for døve og utviklingshemmede skuespillere. Teorikunnskapen som er beskrevet i dette kapittelet vil bli brukt i drøftingskapittelet der feltet møter teorien.

4.2. Å høre til - om jakten på en identitet

Å definere hvem en er i forhold til andre er noe mennesker bedriver gjennom et helt liv. Språket en bruker og måten en kommuniserer på sier mye om hvem en er.²⁴⁷ Vi har nå sett hvordan en teoretisk sett betrakter på hvilken måte det kommunikative aspektet influerer døve og utviklingshemmedes liv. Tegnspråkets betydning for døves kultur og utviklingshemmedes komplekse kommunikasjonsmønster er av vesentlig interesse for meg som teaterforsker i feltet.²⁴⁸ Det spesielle med voksne døve og utviklingshemmede skuespillere i dag er at de har levd i lukkede enklaver i deler av livet, enten i skolesammenheng eller innen ulike spesialinstitusjoner.²⁴⁹ Dermed blir deres forståelse av identitet og tilhørighet som skuespillere et interessant fenomen i dette forskningsprosjektet. Av den grunn ønsker jeg derfor nå å teoretisk avklare begrepene identitet og tilhørighet for så å bringe inn fenomenene; normalisering, stigmatisering og integrering. Dette fordi disse i forskningslitteraturen i stor grad angår døves og utviklingshemmedes generelle deltakelse i samfunnet, og mer spesifikt i kulturlivet.²⁵⁰

²⁴⁷ Fishman, Joshua A. (ed) *Handbook of language & ethnic identity*, New York 1999. Peterson, Paal Richard, *Døv identitet og politisk deltakelse - taus minoritet eller arbeid i det stille*, Oslo 2001.

²⁴⁸ Barker: Op.cit., side 122-139.

²⁴⁹ Dette til tross for den integreringen som har pågått de siste tiårene, Solbjørg, Henny Kinn, *Inkluderende skole - hvordan tilrettelegges skoletilbudet for elever med funksjonshemming*, Tromsø 2002, side 102.

²⁵⁰ NOU 22, *Fra bruker til borger*, Oslo 2001. Sandvin, Johans, *Mot normalt, omsorgsideologier i forandring*, Oslo 1993. Sandvin, Johans Tveit, "Ideologi og virkelighet" i Gjærum (red), *Kunnskap og ettertanke*, Oslo 1993. Barker, Colin, "Sign language and Deaf Community", Fishman, Joshua A. (ed) *Handbook of language & ethnic identity*, New York 1999.

Vi kan betrakte identitet som en prosess der en person både forsøker å være seg selv, samtidig som han eller /hun forsøker å være lik noen andre. Den norske sosiologen Gry Paulgaard har i sin Dr. polit. avhandling ved Universitet i Tromsø, om identitet og ungdom i Nord- Norge, vært opptatt av den kompleksiteten som eksisterer i identitetsprosesser.²⁵¹ I den forbindelse har hun skrevet artikkelen "Sted og tilhørighet" der hun hevder at:

Identitet viser både til individuelle opplevelser av å "være seg selv" fullt og helt, og til å være den samme som noen andre (Erikson 1968) For å være den samme som, eller lik seg selv og andre, må man også være forskjellig fra andre.²⁵²

Paulgaard presiserer blant annet at identitetsprosessen er en tosidig prosess. Et menneske velger på den ene siden noe eget og subjektivt som en markering av selvet, samtidig som det på den andre siden gjerne vil tilhøre et fellesskap og ha egenskaper også andre mennesker har. Paulgaard skriver at "Identiteter skapes derfor gjennom kontrastering og markering av forskjeller (Cohen 1982, Grønhaug 1976, Eriksen 1994)"²⁵³

Innen sosiologien defineres identitet på mange ulike måter ut fra ulike teoretiske retninger. Likevel er de fleste sosiologer enige om en basis definisjon av identitet:

How we think about ourselves as people, how we think about other people around us, and how we think other think of us.²⁵⁴

Utover denne basisdefinisjonen av identitet finner man et spekter av ulike måter å distingvere mellom forskjellige former for identitet. Vi kan blant annet snakke om sosial identitet og individuell identitet. Om identitet skrev Durkheim at:

Man is double. There is two beings in him: an individual being/.../ and one social being/.../²⁵⁵

²⁵¹ Paulgaard, Gry, *Ungdom, lokalitet og modernitet: om kulturbrytninger og identitetsutforming i et kystsamfunn nordpå*, Tromsø 2000.

²⁵² Paulgaard, Gry, "Sted og tilhørighet", Heggen, Kåre, Myklebust, Jon Olav, Øia, Tormod, (red), *Ungdom i spennet mellom det lokale og det globale*, Oslo 2001, side 20.

²⁵³ Loc.cit.

²⁵⁴ Kidd, Warren, *Culture and identity*, Hampshire 2002, side 7.

²⁵⁵ Durkheim, E, *The elementary Forms of the religious life*, London 1982 (org 1912). Kidd: Op.cit., side 22.

Innen "active sociology"- tradisjonen sees mennesket på som aktivt og i stand til å påvirke verden rundt seg samtidig som det blir påvirket av omverdenen. Likevel er det i personen en kjerne eller en essens som ikke vil bli affektert av de ytre skiftningene på samme måte som den sosiale identiteten blir det. Denne essensen kan vi kalle et menneskets individuelle identitet. Denne betrakter Durkheim som vårt naturlige opphav, vår personlighet. Vi kan anta at den individuelle identiteten er en syntese av vår genetikk og vår oppdragelse, fordi personlighet utvikles gjennom barndom og oppvekst.²⁵⁶

Den sosiale identiteten kan betraktes som et uttrykk for en interaktiv bevegelse mellom individet og samfunnet rundt. Denne interaksjonen danner grunnlaget for det vi kan kalle for vår sosiale identitet. Den engelske sosiologen Richard Jenkins argumenterer for at vår sosiale identitet er bevegelig og påvirkelig:

Social identity, is, therefore, no more essential than meaning; it too is a product of agreement and disagreement, it too is negotiable/.../ Without frameworks for delineating social identity and identities, I would be the same as you and neither of us could relate to the other meaningfully or consistently. Without social identity, there is, in fact, no society.²⁵⁷

Jenkins argumenter for at mennesker er aktive og tenkende individer som er med å påvirke samfunnet og hverandre. Vi er ikke passive individer som kun er kontrollert av vår kulturs normer og tradisjoner. Vi påvirkes av de tradisjonelle verdiene og de kulturelle ritualene i samfunnet som skaper en tilhørighet til en "/.../ethic, cultural or subcultural group."²⁵⁸ For døve og utviklingshemmede skuespillere vil denne tilhørigheten kanskje være todelt, fordi mange i tillegg til det norske samfunnet tilhører sin egen "subkulturelle gruppe".²⁵⁹ For eksempel vet vi i Norge at døve samles blant annet i NDF og gjennom skolegang, tegnspråk og kulturelle aktiviteter. Det er i Norge utviklet et eget døvemiljø - en tegnspråkkultur, som kan betraktes som en subkultur eller en språklig minoritetskultur.

256 Kidd, Warren, *Culture and identity*, Hampshire 2002.

257 Jenkins, Richard, *Social identity*, London 1996, Kidd: Op.cit., side 25.

258 Kidd: Op.cit., side 26.

²⁵⁹ Se kapittel 1.2.8.

På samme måte kan vi tenke oss at utviklingshemmede også lever tokulturelt, i Norge og i sin egen "subkultur", der utviklingshemmede møtes på egne vilkår og felles premisser i gruppen.²⁶⁰ Før institusjonsoppløsningen, før 1991, var mange utviklingshemmede samlet på institusjonene. På institusjonene var religiøse -, kulturelle - og fritidsaktiviteter typiske felles arenaer der en subkultur kan sies å ha blitt utviklet. Subkulturen tok dermed ".../ minoritetsgruppens kommunikative og kulturelle forutsetninger på alvor."²⁶¹ Utviklingshemmede fikk møtes uten å måtte være såkalt normale med tanke på for eksempel språklig og kognitiv utvikling. Etter 1991 har vi også sett arenaer for opprettholdelse og utvikling av en slik subkultur. Innen kultursektoren eksisterer Dissimilis og lignende grupper på tross av ansvarsreformens integreringstanke. Her får mange utviklingshemmede sammen får utviklet sin kultur på sine språklige og kulturelle betingelser.

4.2.1. Den høylytte tause identiteten til døve

Statsviteren Paal Richard Peterson er selv døv og har blant annet vært opptatt av sammenhengen mellom døv identitet og politisk deltakelse blant døve i Norge. Om betydningen av å forstå døv identitet skriver Peterson at:

Det kan virke sært å se bort fra hørselstap slik jeg gjør. Grunnen er at det fokuseres på de identitetsmessige sidene av hørselstapet, der spørsmålet om man kan føle tilhørighet til gruppen (døvesamfunnet) er mer vesentlig enn eksakt hvor mye hørsel man har. Språk er sterkt knyttet til identitet, og språkvalg blir dermed en viktig faktor for å forstå grad av identifisering med døvesamfunnet.²⁶²

Statsviteren inntar her posisjonen som "tegnspråkkulturkonsulent" slik jeg leser ham. Tilhørighet til tegnspråkkulturen er for ham mer vesentlig, når han forsøker å forstå døv identitet, enn debatten omkring begreper som døv-blitt, døv-født eller kulturelt døv er. Hans argumentasjon kan plasseres innenfor en subkulturell forståelse av døv identitet. Sosialantropologen Jan-Kåre Breivik argumenter også innenfor denne rammen. Han presiserer i tillegg at døve må forstås som en transnasjonal bevegelse og at de nye medier som internett og e-post åpner for et bredere kontaktnett for dagens døve.²⁶³

260 Ekeberg, Torill, Aashamar, Christian, Heiberg, Arvid, "Psykisk utviklingshemmede - tokulturelle?", *Dagbladet*, 11. august 1998.

261 Breivik, Jan-Kåre, "Døve - funksjonshemmede eller kulturell minoritet?", Romøren, Tor Inge (red), *Usynlighetskappen. Levekår for funksjonshemmede*, Gjøvik 2000, side 93.

262 Peterson: Op.cit. side 8.

263 Breivik: Op.cit., side 93.

Med tilknytning til et miljø på størrelse med en liten norsk bygd, sier det seg selv at kontaktbehovet ikke nødvendigvis blir dekket. Døve kan føle sterkere tilhørighet til døve i andre land enn til hørende i sitt hjemland. De fleste nasjonale døveorganisasjoner er samlet i World Federation of the Deaf(WFD).²⁶⁴

Dette kan sees i sammenheng med Paulgaards beskrivelse av hvordan nordnorsk ungdom føler en sterk tilhørighet til de impulsene de får fra "den store verden" i det globale perspektivet, representert gjennom internett, moter og musikk.²⁶⁵ Samtidig føler disse nordnorske ungdommene en tilknytning til det lokale i kystsamfunnet de lever i. Paulgaard skriver at "Spørsmål om identitet og tilhørighet med referanse til sted er gjenstand for diskusjon og revisjon."²⁶⁶ Døves tilknytning både til hjemstedet og til døve andre steder i verden, blir da på samme måte identiteten til nordnorsk ungdom en del av en sammensatt identitetsdiskurs preget av den tiden vi lever i.

Når det gjelder på hvilken måte en kan forstå døv identitet, kan det være relevant å se på forskning som er gjort der en sammenlikner døve med homofile, som også legger stor vekt på transnasjonaliteten som essensiell.

./.../ finner en del andre likhetstrekk mellom døve og homofile. Det gjelder særlig fenomenet knyttet til at de fleste døve og de fleste homofile (90%) ikke er født inn i sitt samfunn, men av foreldre som ikke har samme identitetsmessige tilhørighet. Dermed forsvinner muligheten til å "dra hjem" for å få avbrekk fra majoritetskulturen, hvor man skiller seg ut og er annerledes. Mange døve vil således ha sterkere bånd til døvemiljøet enn til sin egen familie.²⁶⁷

Tilhørigheten er dermed for enkelte døve sterkere til subkulturen enn til familiær tilknytning og tradisjonelle norske tilhørighetselementer som norsk språk, norsk kultur og norske fellesskapssymboler. Hvorvidt enkelte utviklingshemmede også kan kjenne seg igjen i å kunne få"/.../"dra hjem" for å få avbrekk fra majoritetskulturen, hvor man skiller seg ut og er annerledes"/.../", er vanskelig å vite. Men tanken om det tokulturelle og tilhørighetsproblematikk er absolutt interessant, også for denne målgruppen.

²⁶⁴ Peterson: Op.cit., side 10.

²⁶⁵ Paulgaard: Op.cit.

²⁶⁶ Paulgaard: Op.cit., side 36.

²⁶⁷ Jankowski, Katrine, *Deaf Empowerment. Emerge, struggle, and rhetoric*, Washington 1997, Peterson: Op.cit., side 13.

Tanken om "oss" og "de andre" er en klassisk kolonialistisk metode en kan bruke for å skille mellom egen og andres kultur. Peterson skriver at: "Oss/dem motsetningen er nettopp vært knyttet til kulturell standardisering i forhold til språk, religion og utdanning."²⁶⁸ "Oss/dem"-tanken henger sammen med forståelsen av oss og "de andre", hvor vi er vi er de "vanlige" og "de andre" er de som er "annerledes". Teaterforskeren Gran har i sin forskning utførlig beskrevet problematikken omkring begrepet "de andre". Vi kan lese i doktorgrads-avhandlingen *Hvite løgner – sorte myter* at:

Det etniske er alltid De andre og ofte minoritetsgrupper; selv er Vi ikke etniske./.../
Begrepshistorien viser til en variasjon over emnet oss - dem, men der det relasjonelle tones opp, til å være det sentrale, eller ned til å være tilsynelatende fraværende.²⁶⁹

Grans beskrivelser av oss og de andre er svært relevant for forståelsen av döv identitet. Døv kulturell identitet utvikles i stor grad på grunn av ulikheten til resten av samfunnet, hevder statsviter Peterson.²⁷⁰ Døve som gruppe har jobbet hardt for å få en definert en transnasjonal identitet på tvers av flere nasjoner.

Among the disabled, the deaf have been in the frontline of developing a cultural identity related to their physical characteristic, and have been challenged to communicate in soundless ways. Especially important in this is this process of identity construction is sign language.²⁷¹

Gjennom sine organisasjoner har døve klart å befeste sin kultur som en subkultur i flere land i følge både Breivik og Peterson.

4.2.2. Det særegne jeget til utviklingshemmede

Identitetsbegrepet i forhold til utviklingshemmede er sammensatt og vanskelig tilgjengelig, fordi utviklingshemmede har en kognitiv svikt som påvirker både tankekapasiteten og modenhetsnivået. Å forstå hvordan utviklingshemmedes identitet skapes og utvikles er interessant og det er en viktig basis i å forstå noen av de informantene denne avhandlingen skal omhandle.

268 Peterson: Op.cit., side 17.

269 Gran, Anne-Britt, *Hvite løgner/ sorte myter - det etniske på modernitetens scene*, Oslo 2000, side 44.

270 Vi kan ikke gå ut fra at alle døve opplever en döv kulturell identitet. Noen døve vil kanskje føle en sterkere tilknytning til det norske samfunnet enn til tegnspråkkulturen/døvekulturen.

271 Solvang, Per, "The emerge of an Us and Them Discourse in Disability Theory", *Scandinavian Journal of Disability Research*, vol 2, no 1, 2001. Peterson: Op.cit., side 17- 18.

Pedagogen Aud Selboe har gjennom prosjektet "funksjonelt sjølbilde" ved Mælan skole og vernede boliger på Røros, utviklet måter å betrakte utviklingshemmede og identitetsproblematikk på. Prosjektet munnet ut i praktiske tiltak i livene til 15-20 utviklingshemmede ungdommer og voksne i alderen 15-60 år, og det ble publisert en bok der identitet og livskvalitet står sentralt.²⁷² Selboe fokuserer i sin bok, *Det handler om å leve - på vei mot et funksjonelt sjølbilde*, på betydningen av realisme og realitetsorientering i livene til utviklingshemmede. Dette får implikasjoner for identitetsutviklingen deres. Vi kan i denne sammenheng knytte dette til begrepet "handikapbevissthet".

De skal gis muligheter til å dele sine egne erfaringer som psykisk utviklingshemmet med andre psykisk utviklingshemmede. Dette er vesentlig for at de skal bli bevisst hva det er å ha en utviklingshemming og for å tørre å tro på sitt eget virkelighetsbilde som også vil være preget av funksjonshemminga deres. Vet du hvor du står, ser du også lettere hvilke vei valg du har når du møter utfordringene som en kompleks tilværelse byr på.²⁷³

Å være sammen med andre som også er annerledes og som kan forstå deg og ditt liv på en annen måte enn utenforstående kan, vil kunne gi en identitetsforståelse som mer handler om å være seg selv god nok og ikke måtte være "mer" eller "bedre" enn den en er.

Begrepet funksjonelt sjølbilde innebærer i sin ytterste konsekvens at enhver kan bli hva han vil i kraft av seg sjøl og den hjelp han trenger. /.../ Begrepet funksjonell sjølbilde vil si å ha et realistisk bilde av seg sjøl, og i tillegg vite hva en må gjøre når en opplever at en ikke strekker til, men har ønsker og behov som krever hjelp fra andre.²⁷⁴

Selboe poengterer sterkt at dersom utviklingshemmede skal kunne få en balansert identitet som skaper god selvfølelse og livskvalitet, må den utviklingshemmede kunne basere livet sitt på det han/hun kan og er, som en styrke i livet samt en bevissthet på den bistanden han/hun trenger. De utviklingshemmede i Selboes prosjekt fikk muligheten til å skape et kulturelt fellesskap med andre utviklingshemmede, som hadde samme språklige og kognitive forutsetninger som seg selv. Men de utviklingshemmede tilhørte også det norske fellesskap. Tilhørigheten hadde en basis i en slags tokulturell setting.

²⁷² Selboe, Aud, *Det handler om å leve – på vei mot et funksjonelt sjølbilde*, Oslo 1991.

²⁷³ Selboe: Op.cit., side 37.

²⁷⁴ Ibid., side 38-39.

Dette likner døves situasjon med tanke på det tokulturelle. Pedagoger Selboes mål med prosjektet, "funksjonelt sjølbilde", var å gi grunn for å skape og utvikle et positivt selvbilde. Dette skulle ligge til grunn for den individuelle identiteten. For gjennom samspillsekvenser, samtalegrupper og felleskapsaktiviteter var målet for prosjektet å utvikle evnen til engasjement i andre samt å bedre evnen til samspill. Dette målet ligger i grenselandet mellom sosial - og individuell identitet. Selboe viser dermed hvordan den sosiale og den individuelle identiteten er i et avhengighetsforhold. Å delta sosialt i en gruppe med andre mennesker som gir deg positiv feedback på den du er, kan skape trygghet og et godt selvbilde. I speilingssekvenser speiler mennesker hverandre og vi bekrefter hverandres identitet. Vårt personlige bilde av oss selv, vår individuelle identitet, spilles ut i sosiale sammenhenger i møte med andre mennesker og dermed skapes vår sosiale identitet i møte med andre. Å utvikle identitet vil si at vi har et mønster som vi lever i og som vi skaper oss selv gjennom. Identitetsutviklingen forgår både på det individuelle og det kulturelle planet, vi skaper oss selv, og andre signaliserer at vi er den vi tror vi er. Dette aspektet har det vært forsket på ovenfor mennesker med en utviklingshemning fordi samspillet mellom mennesker er viktig for identitetsutviklingen deres.

Vi vet at mange utviklingshemmede har begrenset sosial kontakt.²⁷⁵ Derfor kan vi tenke oss at disse det gjelder vil kunne få problemer med å utvikle et godt selvbilde og få en negativ identitetsutvikling. Det interessante i denne sammenheng er å finne ut hvordan type sosial kontakt man trenger for både å få en god identitetsutvikling og få mulighet til å bygge opp et positivt selvbilde.

En av forskerne på Norges Forskningsråds program for "Velferd og samfunn", Inger Mari Tronvoll, har undersøkt samspillet mellom normalfungerende barn og barn med en lettere utviklingshemning samt barn med en hørselhemning i alderen 10- 14 år.²⁷⁶ På samme måte som Selboe har Tronvoll vært opptatt av hvordan mennesker som er annerledes oppfatter seg selv og skaper sin identitet i et samfunn der de andre er såkalt normale.

²⁷⁵ NOU 22, *Fra bruker til borger*, Oslo 2001, side 207, "Utvalgets gjennomgang viser at mennesker med nedsatt funksjonsevne deltar i mindre grad enn andre i ulike kultur- og fritidsaktiviteter."

²⁷⁶ Tronvoll, Inger Mari, "Usynlighetskappen", Romøren, Tor Inge (red), *Usynlighetskappen - levekår for funksjonshemmede*, Gjøvik 2000.

Tronvoll tar utgangspunkt i hvordan dagens ungdom skaper seg selv og utvikler sin identitet i samfunnet det lever i.

Vi har en lang ungdomsperiode med krav om kvalifisering gjennom utdanning før voksentilværelsen etableres fullt ut gjennom jobb. Det innebærer at relasjoner til jevnaldrende og eldre ungdommer blir viktige i prosessen med å forberede sin fremtid. /.../ Identiteten skapes ikke bare i forholdet mellom barnet og foreldrene, men er noe en stadig arbeider med å skape og utvikle gjennom samhandling med andre (Frønes 1994). Disse utfordringene vil også påvirke tilværelsen til barn med funksjonshemming.²⁷⁷

Tronvoll påpeker i "Usynlighetskappen" at hennes lettere utviklingshemmede informanter og deres jevnaldrende venner til en viss grad gikk inn for å usynliggjøre funksjonshemningen i sosiale samspill.²⁷⁸ En strategi i denne sammenheng var både for den utviklingshemmede og dens venner å "/.../ fremheve andre, mer normale eller sterke sider ved den funksjonshemmede."²⁷⁹ Flere informanter posisjonerte seg også sosialt for å oppnå sosial aksept i gruppen, på denne måten bidro de selv til en styrkning av sin sosiale identitet. Gjennom denne strategien fikk også selvbildet en oppresning fordi de opplevde seg selv som akseptert og likt av andre. "Det vil si at de både forsto hva som lå til grunn for rangordningen, og hvordan de burde opptre for å beholde eller styrke sin posisjon."²⁸⁰ For de funksjonshemmede som kom inn i samspill med andre, ved hjelp av pedagoger som klarte å forstå situasjonen og kunne innrette den slik at samspillspartnerne anerkjente og bekreftet hverandre, gled den funksjonshemmede inn i det naturlige samspillet mellom jevnaldrende. Tronvoll poengterer hvor viktig det er å gi utviklingshemmede en sosial kompetanse i å delta i samspill med andre. Dette konkluderte også prosjektet "funksjonelt sjølbilde" med. Utviklingen av identitet foregår som kjent i samspillet med andre og tryggheten i å kunne delta med sine ressurser skaper derfor grobunn for en trygg individuell identitet og en positiv sosial identitet.

277 Tronvoll: Op.cit., side 107.

278 Det synlige for ungdommen var ikke det konkrete synlige som for eksempel en rullestol, det var synlige var de ungdommene som skilte seg ut fra helheten ved å ikke kunne delta i samme tempo som de andre ungdommene. Tronvoll, Inger Mari, "Usynlighetskappen", Romøren, Tor Inge (red), *Usynlighetskappen - levekår for funksjonshemmede*, Gjøvik 2000.

279 Ibid., side 108.

280 Ibid., side 110.

Gjennom forskningsprosjektet oppdaget Tronvoll at usynliggjøringen av funksjonshemningen og fremhevingen av sterke sider ved den funksjonshemmede, kunne knyttes opp mot solidaritet fra jevnaldrende. Hun fant også ut at denne solidariteten til en viss grad var kjønnsesifikk. Solidariteten mellom jevnaldrende fikk et positivt utslag for identitetsutviklingen og selvbilde for de funksjonshemmede fordi de jevnaldrende i mange situasjoner klarte å ".../ ha innlevelse i andres situasjon/.../ og å justere egne handlinger slik at andre inkluderes i samhandlingen".²⁸¹ Jentene var mer opptatt at det relasjonelle i retning av empati og omsorg, mens guttene mer var mer opptatt av at den funksjonshemmede måtte tilpasse seg og innordne seg i leken ved å ha de nødvendige ferdigheter for å delta. Solidariteten ble dermed utøvd ulikt i jente- og guttegjengene.

Gutter leker ofte i større grupper der det kan være enkelt å ha med en person til, mens jentene gjerne opptrer i smågrupper på to - tre stykker der det må forhandles om hvem som skal få være sammen med hvem.²⁸²

Måten den sosiale identiteten skapes og styrkes på er dermed ulik for jenter og gutter med en funksjonshemming. Tronvoll konkluderer med at usynlighetskappen som skapes av både den funksjonshemmede og de jevnaldrende tyder på at de alle oppfatter at funksjonshemningen ".../ ikke er en egenskap hos personen, men et forhold mellom personen og omgivelsenes krav."²⁸³ Selv om dette i utgangspunktet fører til positive relasjoner mellom den funksjonshemmede og de jevnaldrende, har dette aspektet også en farlig side.

Det problematiske med at funksjonshemming blir så lite synlig at den blir et privat anliggende for de nærmeste/.../ Det er vanskelig for disse barna å akseptere sin egen funksjonshemming som en del av seg selv når den er så lite akseptert utenfor familien at det er viktig å usynliggjøre den.²⁸⁴

Tronvoll skisserer derfor en løsning på denne problematikken ved å foreslå at funksjonshemmede i sin utvikling også må få mulighet i sin identitetsutvikling til å møte andre med en liknende funksjonshemming på en felles arena. Som vi har sett, har Selboe nettopp dette som sitt kjernepunkt i prosjektet "funksjonelt selvbilde".

281 Ibid., side 114.

282 Tronvoll; Op.cit., side 120.

283 Ibid., side 121.

284 Loc.cit.

Muligheten for identitetsutvikling gjennom for eksempel en teatergruppe for funksjonshemmede er svært relevant for utforskningen av de to feltene denne avhandlingen belyser. På bakgrunn av det vi nå vet kan det være interessant å finne ut om dette kan gi grobunn for en positiv identitetsutvikling for skuespillerne i DNTT og i Alfheimteateret.

4.3. Normer og normalisering i samfunnet

Gjennom å bruke begrepet det usedvanlige mennesket vil jeg måtte forholde meg til begrepet normalisering, fordi det usedvanlige er motsetningen til det vanlige eller sagt med andre ord, det normale. Begreps definisjoner tydeliggjøres ofte gjennom å kontrastere begrepet mot et annet. Normaliseringsbegrepet og historien rundt hva som har vært oppfattet som normalt faller først og fremst inn under faget sosiologi.

Jeg vil som en del av avhandlingens teoretiske horisont forsøke å belyse problematikken som kan oppstå for det usedvanlige mennesket i dets møte med omgivelsene. Denne problematikken vil jeg belyse ved å bruke Nirje, Wolfensberger, Sandvin, Solum og Marinussen. I dette kapittelet vil vi bevege oss fra begrepene norm, normalisering og sosial kontroll over på stigma og forståelsen av avvik.

Begrepene norm, normalt og normalisering stammer etymologisk fra det latinske begrepet norma. Leter vi etter hva norma betyr, finner vi forklaringer som; vinkel/mål, målestokk, rettesnor, regel og forskrift. Normalis betyr laget etter vinkelmål.²⁸⁵ Når man da sier at et menneske er normalt, er det et menneske som er riktig - sånn det skal være "etter boken", et A4 menneske. Ergo vil et unormalt menneske da være et menneske det er noe unormalt med - det er ikke et "strømlinjeformet"/perfekt menneske. Men hva som oppfattes som riktig og galt, normalt og unormalt er relativt og varierer sterkt innen ulike kulturer og innen ulike miljøer.

Normalitet og avvik må derimot oppfattes som relative begreper, som uttrykk for stadige vekselvirkninger mellom indre, individuelle forhold og ytre, samfunnsmessige forhold. Disse relasjonene er avgjørende og bestemmende for menneskets rolle og dets status som normal eller avvikende.²⁸⁶

285 Hentet fra Gran, Anne-Britt, *uLike barn leker best*, Norsk kulturråd, rapport 13-1999, side 63.

286 Solum, Eiliv, *Normalisering- grunnlag og mål for omsorgen*, Oslo 1991, side 15.

Begrepet normalisering brukes innen ulike områder i samfunnet. I denne avhandlingen skal jeg ta tak i hvordan normaliseringsproblematikken påvirker mine informanter og deres hverdag. For å gjøre det, vil jeg først komme inn på hvordan normalisering kan defineres. Normaliseringsbegrepet har en innholdsdimensjon og en referansedimensjon. Innholdsdimensjonen dreier seg om hva som er normalt /unormalt, mens referansedimensjonen omhandler hvilken type normalitet begrepet referer til.²⁸⁷

Historisk sett kan vi si at begrepet normalisering har sitt opphav i Skandinavia. Dansken Bank-Mikkelsen tok begrepet i bruk i 1959 i forhold til omsorg for utviklingshemmede mennesker. Sitatet under regnes sosialpolitisk som den første konkrete definisjonen av begrepet normalisering. Normalisering er:

/.../ å la psykisk utviklingshemmede oppnå en tilværelse så nært opp til det normale som mulig.²⁸⁸

I 1969 videreutviklet Bengt Nirje i Sverige begrepet og ga det et teoretisk innhold. Nirje så på normalisering som prinsipp for medisinske, pedagogiske og sosiale tiltak ovenfor utviklingshemmede.

/.../ å gjøre tilgjengelig for psykisk utviklingshemmede mønstre og levekår i dagliglivet som er så nær normer og mønstre i det øvrige samfunn som mulig.²⁸⁹

Både Nirje og Bank-Mikkelsen benyttet normaliseringsbegrepet i forståelsen av ulikheter i livsmønstre og levevilkår. Wolf Wolfensberger utviklet begrepet videre i USA innenfor det som kalles avvikssosiologi. Hans fokus rettet seg mot hva som skapte ulikhetene i livsmønstrene og levevilkårene, altså om hvilke prosesser som førte til stigmatisering av visse grupper. Wolfensberger har befattet seg med hvilke midler og metoder som kunne etablere og opprettholde en normativ adferd hos det stigmatiserte mennesket.²⁹⁰

287 Rustad, Marit, *Omsorgsideologi i praksis*, Høgskolen i Harstad, 2000.

288 Bank-Mikkelsen, N.E., "A metropolitan area in Denmark", Kugel & Wolfensberger (red), *Changing Patterns in residential services for mentally retarded*, u.å., Rustad, Marit, *Omsorgsideologi i praksis*, Harstad 1999, side 31.

289 Kebbon, Lars, "Normalisering- klisje og virkelighet", Sandvin, Johans Tveit (red), *Mot normalt? Omsorgsideologier i forandring*, Oslo 1992, side 151.

290 Kugel & Wolfensberger (red), *Changing Patterns in residential services for mentally retarded*, u.å. Rustad, Marit, *Omsorgsideologi i praksis*, Harstad 1999, side 31.

Etter hvert utviklet han begrepet; "social role valorization", der han så på forholdet mellom individ og samfunn mer interaksjonistisk²⁹¹ Den stigmatiserte kan i den interaksjonistiske modellen altså enten endre sin adferd slik at den kulturelt sett ikke er avvikende, eller samfunnet kan tilpasse forholdene slik at individet ikke blir stigmatisert.

I Norge har begrepet normalisering både vært brukt som et teoretisk begrep, et politisk begrep og som betegnning på en ideologi. Normalisering som teoretisk begrep er ikke ensartet. Sandvin påpeker i *Mot normalt* at begrepet kan knyttes til et spekter av tolkninger innenfor ulike tradisjoner.²⁹² Jeg har i dette kapittelet beskrevet noen av disse teoretiske posisjonene med Nirje, Bank-Mikkelsen og Wolf Wolfensberger. Sandvin hevder at når man i dagliglivet bruker begrepet, normalisering, er det ut fra en "common sense"- forståelse av ordet hevder Sandvin ".../ der begrepets ordlyd (gjøre normal) har vært mer bestemmende enn eksplisitte definisjoner."²⁹³

Normalisering som politisk begrep har derimot vært brukt innenfor debatten omkring omsorgen for funksjonshemmede. "Begrepets politiske funksjon har vært å synliggjøre kontrasten mellom allmenne velferdsideal og livsvilkårene for mennesker i institusjon."²⁹⁴

Normalisering som ideologi ligger til grunn for ansvarsreformen, stortingsmelding nr.88 (1966/67). Der fokuseres det på at normalisering skulle være det overordnede omsorgsprinsipp i omsorgen for funksjonshemmede. Normaliseringsprosessen skulle altså føre til inkludering av de funksjonshemmede i samfunnet. Før ansvarsreformen kom på 60-tallet hadde man i Norge i lang tid på ulike måter:

"/.../ definert og kategorisert ymse grupper som annleis og trengande på ulike måtar/.../ Dei vart ofte oppfatta som "ikkje- menneske"- ting utan sjel, kjensler og vanlege behov og krav."²⁹⁵

291 Også omtalt som SRV eller på norsk VSR; Verdssetting av sosial rolle. Definisjoner funnet i; Hernes, Thorgeir, Stiles, Kathryn, Bollingmo, Gunvor, *Veien til en vanlig jobb. Nytt perspektiv på utføring*, Oslo 1996, side 28.

292 Sandvin, Johans Tveit (red), *Mot normalt? Omsorgsideologier i forandring*, Oslo 1992, side 172.

293 Loc.cit.

294 Sandvin: Op.cit., 167.

295 Hernes, Thorgeir, Stiles, Kathryn, Bollingmo, Gunvor, *Veien til en vanlig jobb. Nytt perspektiv på utføring*, Oslo 1996, side 29.

Denne utestegningen av enkelte grupper på bakgrunn av forakt og frykt førte til at familier gjemte vekk sine som var annerledes, det være seg utviklingshemmede, psykiatriske pasienter eller lignende. For familier som fikk barn som var annerledes ble dette knyttet til skamfølelse og redsel. I Ghana oppfattes det enda i det 21. århundre som en straff å få et barn med en form for funksjonshemming.²⁹⁶ Sosiologen Kassah forsker på stigmatisering av funksjonshemmede i Vest-Afrika og hevder at:

Disability is thus seen as a punishment from God!.../ Society often considers them as burdens and not people who have a lot to offer to society.²⁹⁷

Selv om vi i Norge ikke lengre knytter folk som er annerledes opp mot begreper som straff, skyld og skam, har vi før ansvarsreformen en historie bak oss, som på mange måter er helt identisk med den situasjonen vi ser i Ghana i dag.

Forskeren Barbro Sætersdal har samlet inn et interessant historisk materiale der hun undersøker utviklingen av livsforholdene og livskvaliteten til ulike stigmatiserte grupper i Norge. Hun bruker informanteksempler fra ulike bygder, med forskjellige typer stigma og viser hvorledes levetilstandene til enkeltindivider var før de store institusjonene "tok hånd" om de utsatte i samfunnet. Institusjonene ga disse utsatte menneskene en form for bistand eller kanskje man heller kan omtale bistanden som beskyttelse og skjerming fra et heller brutalt samfunn bestående av mennesker med sterke fordommer mot annerledesheten.²⁹⁸ Etter hvert ble skamfølelsen og den utstrakte skjulingen av folk som var annerledes byttet ut mot en mer medisinsk forklaringsmodell.

296 Gürgens, Rikke, "Vi trenger flere spesialeffekter og dansenumre", *Arabesk*, no.2.2000.

297 Kassah, Kwesi Alexander, "Rehabilitation in practise. Community- Based Rehabilitation and stigma manegment by physically disabled people in Ghana", *Disability and rehabilitation*, Vol 20. No 2., 1998, side 67.

298 Sætersdal, Barbro, *Tullinger, skrullinger og skumlinger- fra fattigdom til velferdsstat*, Oslo 1998.

Det kliniske, reduksjonistiske synet på det hjelpetrengende individ, som sosiolog Kristijane Kristiansen omtaler i, *Normalisering og verdsetting av sosial rolle*, førte da til institusjonalisering av spesielle grupper der behandling og avsondring fra verden utenfor ble kjennetegnet.²⁹⁹ Dette så vi med opprettelsen av spesialinstitusjoner og spesialskoler.

Utviklingshemmede og døve forholder seg i stor grad hele livet til det offentlige omsorgsapparatet i samfunnet vårt; helsesektoren, skolesektoren og fritids- og kultursektoren. På mange måter vil mennesker med et bistandsbehov i stor grad måtte forholde seg til de nevnte instanser, fordi de trenger økonomisk, materiell eller menneskelig støtte fra det offentlige omsorgsapparatet. Mens mange døve trenger økonomisk støtte til tolk gjennom tolketjenesten og tolketelefon, trenger de fleste utviklingshemmede menneskelig bistand av ulik grad. I alle sektorene omsorgsapparatet består av, arbeider mennesker med helse- og sosialutdannelse og/eller pedagogutdannelse. De profesjonelle hjelperne utfører omsorgen på bakgrunn av sin livsanskuelse og verdensoppfatning, sagt med andre ord på bakgrunn av sin referansebakgrunn. Referansebakgrunnen til hjelperne påvirker deres måte å behandle menneskene de hjelper; måten de snakker til dem på, måten de tar på dem, måten de omtaler dem og måten de tenker om dem. Referansebakgrunnen består blant annet av oppfattelse av normer:

Normer er varige og stabile forventninger om deltakernes atferd i bestemte situasjoner. De er regler som sier hvordan mennesker må, bør, og ikke bør og, ikke må handle under bestemte betingelser. Mye sosial atferd og samhandling er ikke regulert av påbud eller forbud, men er generelt tillatt i enkelte miljø og tolerert i andre.³⁰⁰

I det daglige bruker vi sjelden begrepene norm og normer, men vi benytter oss av andre ord, av synonymene til begrepet norm:

Alt etter hva normene gjelder, og hvor allmenngyldige eller spesifikke de er, har vi altså forskjellige navn for dem på norsk: lover, sedvaner, tradisjon, sed, skikk og bruk, moter osv.³⁰¹

299 Kristiansen, Kristijane, "Normalisering og verdsetting av sosial rolle", Hernes, Thorgeir, Stiles, Kathryn, Bollingmo, Gunvor, *Veien til en vanlig jobb. Nytt perspektiv på atferd*, Oslo 1996, side 29.

300 Martinussen, Willy, *Sosiologisk analyse*, Oslo 1991, side 82.

301 Ibid, side 83.

Informantene jeg skal treffe i feltet faller utenfor det sedvanlige, de er usedvanlige fordi er døve eller utviklingshemmede. Samfunnet omkring dem viser dem på ulike måter at de oppfattes som usedvanlige, dette kan vi i følge Martinussen kalle en form for sosial kontroll:

Den sosiale kontrollen kan være formell eller uformell. I små grupper og i dagliglivets situasjoner er det en overvekt av uformelle sanksjoner: rynking på nesen, mishagsytringer, kjeftbruk, latterliggjøring, klapp på skulderen, oppmuntringer, anerkjennelse, kjærtegn osv. /.../ I organisasjoner og storsamfunn har vi mer av de formelle sanksjonene: utbetaling av lønn, tildeling av medaljer, seier i et valg, forfremmelser, degradering, bøter, fengsling, halshogging osv.³⁰²

Den sosiale kontrollen skjer altså gjennom uformelle og/eller formelle kanaler. Informantene jeg skal intervjuer blir kanskje i sine liv utsatt for uformell sosial kontroll i form av blant annet; utfrysning i sosiale sammenhenger, latterliggjøring og følelse av isolasjon.

Synet på personligheten, særlig dannelsen og utviklingen av den, har betydning for vår oppfatningen av normalitet og avvik. Vi kan gjerne si at vår egen oppfatning av avvik og funksjonshemming blir en del av vår personlighet. Vår avviksoppfatning karakteriserer oss og dermed våre handlinger som samfunnsmennesker.³⁰³

4.3.1. Det normale unormale

Solum gjør rede for tre ulike måter å bestemme normalitet på; den moralske, den medisinske og den statistiske. Vi vil på bakgrunn av Solum se at døve og utviklingshemmede kan betraktes både som "normale" og "unormale" i vårt samfunn - alt etter hvordan man velger å definere begrepene. Av den grunn vil jeg komme inn på hvem som definerer og hva man definerer normalitet på bakgrunn av.

Den medisinske normalitetsbestemmelsen:

Denne normalitetsbestemmelsen finner vi innen klassisk medisinsk tenkning, hvor det absolutte kriteriet på normalitet var det sunne, og hvor all sykelighet ble oppfattet som unormalt eller avvikende.³⁰⁴

³⁰² Loc.cit.

³⁰³ Solum: Op.cit., side 40.

³⁰⁴ Ibid., side 51-63.

Den statistiske normalitetsbestemmelsen:

Den såkalte normalfordelingen benyttes gjerne for å bestemme hva som er normalt, og hva som avviker/.../For folk flest er da også begrepet normalt nærmest identisk med begrepet gjennomsnittlig/.../Til forskjell fra den medisinske normalitetsbestemmelsen er ikke den statistiske normalitetsbestemmelsen ikke absolutt, men relativ.³⁰⁵

Den moralske normalitetsbestemmelsen:

/.../ kriterier som legges til grunn er kulturdefinerte. Bestemmelsen bygger på en norm- eller verdioppfatning om at noe er rett eller riktig, og at noe er galt eller uriktig./.../Fordi normer og verdier er skiftende, vil også oppfatninger av hva som er normalt, og hva som er avvikende, variere fra sted til sted og fra tid til tid./.../ er knyttet til kulturelle verdioppfatninger, tradisjoner, rituelle vanedannelser osv.³⁰⁶

Jeg ønsker å bruke Solums tre normalitetsbestemmelser for å prøve å på forhånd forstå mer av livene til døve og utviklingshemmede skuespillere som jeg skal møte på feltarbeidene. Dersom vi ser nærmere på døves stilling i vårt samfunn, er det slik at døve skuespillere i Norge lever i en verden der de fleste er hørende. Her er døve unormale medisinsk sett fordi de har en skade som gjør at hørselen ikke fungerer.

Ut fra Solums medisinske normalitetsbestemmelse vil derfor døve mennesker være unormale fordi ".../all sykelighet ble oppfattet som unormalt eller avvikende".³⁰⁷ Døve mennesker i er i fåtall i vårt samfunn og er derfor i tillegg statistisk sett er unormale i følge den statistiske normalitetsbestemmelsen.³⁰⁸ Går vi videre og ser på den moralske normalitetsbestemmelsen, ser vi at døve skuespillerne også der faller utenfor normaliteten fordi;

/.../ den moralske normalitetsbestemmelsen er knyttet til kulturelle verdioppfatninger, tradisjoner og rituelle vanedannelser /.../ Normene og verdiene kan være festet til religiøse forestillinger, etniske tradisjoner, språk og lignende/.../³⁰⁹

Tradisjonelt sett er ikke døve en del av vårt språklige samfunn. Fordi døve ikke bruker det verbale språket, blir de på mange måter isolert i den kommunikative sfære. Døve kommuniserer gjennom tegnspråk, men det er bare et fåtall av hørende som kan tegnspråk.

305 Loc.cit.

306 Loc.cit.

307 Solum: Op.cit., side 52.

308 4000 mennesker er registrert i døve registeret i Norge, Romøren, Tor Inge, (red), *Usynlighetskappen*, Gjøvik 2000.

309 Solum: Op.cit., side 57.

Dette fører til at døve og hørende kulturelt og språklig sett lever i to verdener som eksisterer side om side. Den hørende verden representerer majoriteten og den ikke-hørende verden eksisterer som en minoritet i Norge.

Mens den medisinske normalitetsbestemmelsen er absolutt og statisk, er den moralske normalitetsbestemmelsen relativ og dynamisk. Den er avhengig av hvem som definerer de kulturelle verdioppfatningene, tradisjonene og den rituelle vanedannelsen. Døve blir dermed unormale innenfor den moralske normalitetsbestemmelsen, ettersom de beveger seg i miljøer der de selv er i mindretall og ikke er de som definerer tradisjon og kultur. Beveger de seg derimot i miljøer der de selv er premissleverandører for definisjonene, blir de ikke unormale innenfor forståelsen av den moralske normalitetsbestemmelsen. Dette er interessant. Døve kan dermed fjerne stampelet som "unormal" gjennom å skape en virkelighet der de selv definerer hva som er normalt innenfor en moralsk normalitetsbestemmelse. Dette blir en form for konstruksjon av en form for subkultur eller minoritetskultur. En subkultur /minoritetskultur der "alle" innenfor har noe felles som binder dem sammen. Fellesskapet er dermed skapt gjennom å normalisere det å være døv. Fordi "alle" er døve er det det som da blir normalt.

Konstruksjonen av den subkulturelle/ minoritetskulturelle sfæren medfører at døve selv definerer språk, kultur og tradisjon innefor den moralske ramme. I denne rammen er døve såkalt normale. Samtidig skaper døve i opprettelsen av en slik kultur, et miljø der flesteparten er døve. De døve er da i flertall og døve blir dermed normale også innenfor en statistisk ramme. Det blir interessant å finne ut under feltarbeidet om slike konstruksjoner av subkulturer/ minoritetskulturer eksisterer i døvemiljøet og i miljøet de utviklingshemmede lever i, og om grunnen til konstruksjonene i tilfelle henger sammen med min analyse av Solums normalitetsbestemmelser.

4.3.2. Stigmatisering

Avhandlingens forskningsprosjekt omhandler to ulike grupper mennesker som av forskjellige grunner faller utenfor "det normale" og som i samfunnet vårt er stigmatisert. Erving Goffmann har forsket på stigma og avvik og skrev i 1963 at:

Når vi således står over for et fremmed menneske, vil vi sannsynligvis allerede på basis af hans umiddelbare utseende være i stand til at forutsige, hvilken kategori han tilhører, samt hvilke egenskaber han besidder, eller kort sagt hans "sosiale identitet".³¹⁰

Goffmann er her inne på våre fordommer og vår sosiale adferd ute i samfunnet. Han har beskrevet at en stigmatisert person er "/.../ en plettet person, rituelt besmittet, som skulle unngåes, især på offentlige steder."³¹¹ Historisk sett stammer begrepet stigma fra antikken, da grekerne brukte det begrepet for å avsløre et menneskets sosiale eller moralske status.

Grækerene/.../ skapte begrepet stigma til at betegne legemnlige tegn, der havde den bestemte funktion at afsløre noget usædvanlig og slemmt om bærenes moralske status.³¹²

Hos Goffman finner vi redegjørelser for hva avvik og stigma er og hva dette betyr for både individ og samfunn. Goffman hevdet at vi "/.../ støtter oss til første indtryk og omformer dem til normative forventinger."³¹³ Han hevdet at mennesker bedømmer folk de møter ved å se om de stiller til forventningene, altså de på forhånd oppstilte normene for hvordan vi forventer at verden omkring oss er bygget opp. Vi dømmer da en persons tilsynelatende sosiale identitet før vi har betraktet dette menneskets iboende egenskaper. Først da kan vi se dette menneskets faktiske sosiale identitet, hevdet Goffman. "Et stigma består således i virkeligheten af en speciel relation mellem en egenskap og en stereotyp klassificering af mennesker/.../"³¹⁴

Goffman har valgt å skille mellom tre ulike typer stigma. Nedenfor er hans definisjoner listet opp gjennom Goffmans egen språkbruk:³¹⁵

- Kroppslige vederstyggeligheter, i form av forskjellige misdannelser
- Forskjellige karaktermessige feil
- Slektsbetingede stigma som rase, nasjon og religion

Goffman hevdet at disse tre stigmatypene får mennesker til å legge mer merke til selve stigma et menneske har, enn til selve personen som står foran oss.

310 Goffman, Erving, *Stigma: om afvigerens sociale identitet*, København 1975, side 14.

³¹¹ Ibid., side 13.

³¹² Ibid., side 13.

³¹³ Ibid., side 14.

³¹⁴ Ibid., side 16.

³¹⁵ Ibid., side 17.

Det mennesket som avviker fra normaliteten kan i det sosiale liv bli utsatt for en diskriminering fordi dets egentlige sosiale identitet ofte blir oversett av folk dette mennesket møter, hevdet Goffman.

For meg som forsker er det interessant å finne ut hvorvidt de informantene jeg skal intervjuer kan ha kjent avviket og stigma på kroppen i sine liv og i utførelsen av sin teaterpraksis. Det gjenstår dermed å se om Goffmans teori er relevant for de døve og utviklingshemmede skuespillerne jeg skal intervjuer.

4.4. Integrert segregering - både på scenen og off-stage

Man kan spørre seg om segregerings- og integreringsbegrepene er passé i dagens kulturliv. Trenger vi kanskje noen nye begreper for å forstå minoritetsteaterfeltet i Norge i dag? Mye tyder på det. Vi går en ny tid i møtet – der det ikke er snakk om enten segregering eller integrering. Men heller en syntese av begrepene. For er veien egentlig så lang fra integrering til segregering, eller kan man muligens integrere ved nettopp å segregerer?

Ofte blir integrering og segregering sett på som to motpoler – også innen kulturfeltet. Men ute i det praktiske teaterlivet eksisterer en mer sammensatt virkelighet. En virkelighet som problematiserer denne påståtte motsetningen. I arbeid med døve og utviklingshemmede skuespillere, som er mine to felt, møter man ulike typer teatergrupper som er organisert på forskjellige måter. Det eksisterer flere både såkalte integrerte og segregererte teatergrupper. I dette kapittelet vil jeg gjøre rede for ulike måter å forstå begrepene integrering og segregering på i forhold til teaterfeltet.

Hva man legger i begrepene og hvilke teoretiske perspektiv man kan belyse dem med er derfor en del av min teoretiske horisont som forsker. Integrering kan forståes på to hovedmåter, som igjen kan deles opp i fire underkategorier. Disse hoved- og underkategoriene vil dernest brukes i analysen av integrering og segregering i teaterfeltet i Norge i dag.

Man kan forstå integrering på følgende måter:³¹⁶

Integrering som mål eller middel:

Mål: Integrering i betydningen et *mål* om fullstendig integrering i storsamfunnet av alle typer mennesker
Middel: Integrering som et *middel* for å oppnå for eksempel høy kunstnerisk kvalitet i en teatergruppe

Integrering for gruppe eller individ:

Gruppe- samfunn: Integrering i betydningen at en *gruppe* integreres inn i *storsamfunnet*
Individ- gruppe: Integrering i betydningen at et *individ* blir integrert inn i en sammensatt *gruppe*

Segregering er i utgangspunktet motsetningen til integrering. Men fordi integrering er knyttet til noe positivt og ønsket skulle man derfor tro at segregering skulle være knyttet til noe negativt og uønsket. Men så ensidig er ikke bildet av disse to begrepene.

Definisjon av segregering:³¹⁷

Fysisk (geografisk) atskillelse av ulike etniske og andre befolkningsgrupper til bestemte boområder eller utskillelse av spesielle elever med skolevansker til spesialundervisning.

Segregering kan dermed knyttes på den ene siden, til en rasediskriminerende tanke, eller på den andre siden, til en tanke om å gi bestemte personer den oppfølgingen akkurat dette menneske trenger. Vi ser dermed at denne tosidigheten av positiv og negativ forståelse av begrepet kan virke forvirrende. Begrepet er kontekstuellet og må forståes deretter. Går vi tilbake til integreringsbegrepet for å gå dypere inn i begrepet, slik vi forstår det i bruk ovenfor utviklingshemmede og døve skuespillere, bør vi se på hvordan begrepet brukes i ansvarsreformen.

³¹⁶ Gran, Anne Britt, *uLike barn leker best - en evaluering av prosjektet "Teater for alle"*, rapport nr.13, Norsk kulturråd 1999, Oslo 1999.

³¹⁷ *Pedagogisk psykologisk ordbok*, Kunnskapsforlaget, Oslo 1991, side 167.

Integrering er et sammensatt og noe uavklart begrep, i ansvarsreformen, i følge Sandvin.³¹⁸ "Integrering har sin etymologiske opprinnelse i de latinske ordene *integrias* og *integratio*."³¹⁹ *Integratio* betyr fornyelse og *integrias* betyr uskadd tilstand, sunnhet, uegennyttighet, rettskaffenhet og renhet.³²⁰ Ordene har altså en positiv betydning i retning av noe man ønsker å oppnå. De fleste ønsker som menneske "en uskadd tilstand" og en "sunnhet" i sitt liv. Å bli integrert vil dermed i følge den etymologiske opprinnelsen til ordet være en ønsket situasjon for de aller fleste mennesker.

Både i hverdagspråket og i Reformen er ordet såpass ullent at det er åpent for ulike tolkninger, men den dominerende assosiasjon - så å si den politisk korrekte - i det norske sosialdemokratiet er å knytte "integrering" til noe positivt og ønsket.³²¹

Det politisk korrekte henger sammen med ansvarsreformens avvikling av særomsorgen for utviklingshemmede i 1991, der alle utviklingshemmede skulle integreres i det norske samfunn. Integrering av utviklingshemmede i samfunnet ble etter reformen trette i kraft, altså det politisk korrekte. Ekeberg, Aashamar og Heiberg, fagansatte ved Frambu Senter for sjeldne funksjonshemninger på Ski, hevder at "Ideen om normalisering og integrering er i reformen blitt tolket slik at psykisk utviklingshemmede helst ikke skal utsettes for særtiltak."³²² Segregering er ofte forstått som særtiltak er derfor blitt sett på som noe negativt og uønsket i det norske samfunn etter 1991. Dette blant annet på grunn av tolkningen av innholdet i ansvarsreformen. Innen teaterfeltet knyttes integrering og segregering som begreper ofte til teatergrupper bestående av skuespillere som faller utenfor en såkalt normalitet.

Enkelte teatergrupper for døve og utviklingshemmede skuespillere er integrerte, dvs. at teatergruppen er en heterogen gruppe, som er sammensatt av både utviklingshemmede og ikke utviklingshemmede i det ene tilfelle eller både døve og hørende i det andre tilfelle.

318 HVPU-reformen er avvikling av "Helsevern for psykisk utviklingshemmede" blir også kalt, ansvarsreformen, fordi omsorgsansvaret for alle utviklingshemmede nå, etter 1991, ligger hos den enkelte kommune. Reformen ble igangsatt i 1991 og slutført i 1996. Sandvin, Johans Tveit, "Ideologi og virkelighet" i Gjærum (red), *Kunnskap og ettertanke*, Oslo 1993.

319 Gran, Anne Britt, *uLike barn leker best - en evaluering av prosjektet "Teater for alle"*, rapport nr.13, Norsk kulturråd 1999, Oslo 1999, side 46.

320 Gran: Op.cit.

321 Ibid., side 46.

322 Ekeberg, Torill, Aashamar, Christian, Heiberg, Arvid, "Psykisk utviklingshemmede - tokulturelle?", *Dagbladet*, 11. august 1998.

Segregerte teatergrupper derimot er teatergrupper som er av homogen karakter dvs. grupper som er sammensatt av for eksempel kun døve eller kun utviklingshemmede skuespillere. Integrering og segregering i denne sammenheng handler om forholdet mellom individ og gruppe. Det vil si integrering av et individ inn i en gruppe eller segregering av individer av samme "type" inn én gruppe.

Gran evaluerte i 1999 Norsk Kulturråd og Norsk Amatørteatertråds prosjekt, "Teater for alle", og beskrev i rapporten, *uLike barn leker best*, ulike måter å se integrering på. Fra starten av i prosjektet var integrering et mål i seg selv, et mål om ".../ å skape et teatertilbud hvor funksjonshemmede og funksjonsfriske samarbeider aktivt om et felles mål".³²³ Men slik evaluator Gran så det ble integrering ikke bare et mål i seg selv i prosjektet, men også et middel for å oppnå høy kunstnerisk kvalitet. Vi ser i rapporten til Gran hvordan teatergrupper eller skuespillere kan være integrerte på ulike måter og at integreringen kan forgå på ulike felt, fordi begrepet integrering kan forstås forskjellig. Man kan for eksempel på den ene siden fokusere på det sosiale samspeillet ved å ha integrering som mål i teatergruppen, og man kan på den andre siden fokusere på kunstnerisk kvalitet ved å bruke integrering som middel. Gran hevdet at:

Det trenger ikke å være en motsetning mellom disse to forståelsene av integrering - teateret kan betraktes som både sosialt (mål) og estetisk (middel) - men det kan oppstå en konfrontasjon fordi selve fokuset og metodene i arbeidet blir så forskjellige.³²⁴

I boken *Et usedvanlig teater* bekrefter en sceneinstruktør for en integrert teatergruppe evaluators utsagn om konfrontasjon mellom mål- og middeltanken i integreringsprosessen. Instruktøren hevder i tråd med Gran at det ikke nødvendigvis handler om en konfrontasjon, men en balanse mellom målet om å lage bra teater og den sosiale integrering som middel. Instruktøren skriver at:

Noe av det mest utfordrende med å arbeide med integrert teater er å leite etter balansepunktet mellom ambisjonene om å lage glimrende teater og å dekke grunnleggende sosiale behov.³²⁵

323 Gran: Op.cit., side 46.

324 Ibid., side 47.

325 Eriksen Bjørn, Kristin, "Jakten på trylleformler", Sekkelsten, Ådne (red), *Et usedvanlig teater*, Horten 2000, side 79.

Fra denne mål & middeldebatten i forhold til integrering, skal vi nå bevege oss over på integrering sett i forhold til gruppe og samfunn. For integrering handler ikke kun om å integrere et enkeltindivid inn i en gruppe slik vi ofte bruker begrepet. Integrering kan også ha et mer kompleks mønster i samspillet mellom individ og samfunn.

Harsld Eidheim som har skrevet om integrering av samer i det norske samfunn bruker begrepene *assimilasjon* og *inkorporasjon* om ulike typer integreringsprosesser.³²⁶ Assimilasjon handler om når en same blir integrert i det norske samfunn ved å velge norsk identitet fremfor samisk. Derimot vil en kunne si at inkorporasjon handler derimot om når en gruppe samer blir integrert i det norske samfunn, da ikke som enkeltindivider, men som en etnisk gruppe som integreres i et storsamfunn.³²⁷ Innen teaterkulturen kan man tenke seg disse begrepene brukt ved å se at segregerte teatergrupper blir integrert som en del av det kulturelle mangfoldet, slik vi har sett på musikkfeltet – med gruppen Dissimilis. Vi får da en inkorporasjon, som er det motsatte av assimilasjon. Assimilasjon kommer av det latinske ordet *assimilis* som betyr lik. *Dissimilis* derimot betyr ulik. Navnevalget til den kjente musikkgruppen er derfor lett å forstå i denne sammenheng.³²⁸ Selve *Dissimilis*gruppen er segregert, men gruppen integreres likevel i det store kulturelle bildet.

Vi ser nå at begrepene *assimilasjon* og *inkorporasjon* gjør forholdet mellom begrepene integrering og segregering mer sammensatt. For inkorporasjon er en integreringsprosess, men kan samtidig oppfattes som en segregeringsprosess. Ergo er ikke integrering og segregering så motsatte typer prosesser som en i utgangspunktet skulle tro.

På tross av denne begrepsmessige nyanseringen av ordene integrering og segregering, er deler av teaterfeltet organisert ut fra nettopp prinsippet om integrerte og segregerte teatergrupper som to motsetninger. For i teaterfeltet er segregerte teatergrupper en slags motsetning til de integrerte, og er grupper der man rendyrket arbeider med kun en type skuespillere. I slike segregerte teatergrupper kan man innad i gruppen dyrke frem en kultur som alle deltakerne da har felles.

326 Eidheim, Harald, *Aspects of Lappish Minority Situation*, 1971. Funnet i Gran: Op.cit.

327 Gran: Op.cit., side 91.

328 Loc.cit.

I en teatergruppe med for eksempel bare døve skuespillere, vil man ha mulighet til å fokusere på tegnspråk og dramatisere tekster som døve skuespillere vil kunne kjenne seg igjen i. Man slipper også i slike grupper å bruke tolk. Forskeren Breivik har hevdet i denne forbindelse at:

Integrasjonstanken og den ofte ureflekterte kritikken av spesialskolene må bl.a. kunne sees på som et resultat av manglende eller bare delvis forståelse av døves sosiokulturelle vilkår.³²⁹

Integrering for døve er ikke et udeelt positivt fenomen for døve i det norske samfunn, slik vi ser Breivik er inne på, fordi døve tilhører en annen språkkultur enn hørende nordmenn gjør.

Flere av dem som er skeptiske til integrasjon slik den blir praktisert, kan dermed ikke forstås som separatister. Blant disse ser vi forsøk på å erstatte begrepet integrasjon i skolen med begrepet "inclusive learning" som tar minoritetsgruppens kommunikative og kulturelle forutsetninger på alvor.³³⁰

Heller ikke for utviklingshemmede er integrering kun et positivt fenomen på tross av at ordet i vårt vokabular har en slik positiv assosiasjon. Å kunne få være i en teatergruppe med mennesker en har mye til felles med, kan være en berikelse og betryggelse for mange mennesker. Det er en stor forskjell mellom å bli ekskludert fra et storsamfunn og å velge seg frivillig bort fra storsamfunnet og inn i et mindre felleskap, for eksempel en segregert teatergruppe. Segregering i betydningen, å gruppere mennesker ved å stenge noen ute, er negativt ladet. Segregering derimot, i form av en ønsket tilknytning til noe, kan derimot for noen være et positivt fenomen for noen. Mange forskere mener at segregering enkelte ganger kan være et godt alternativ til integrering enkelte ganger, fordi integrering kan i visse sammenhenger kan få en motsatt virkning av den planlagte fordi: "Uten spesiell oppfølging og særtiltak mister de (utviklingshemmede) muligheter for deltakelse og fellesskap."³³¹

Uten særtiltakene, der man segregerer, i tradisjonell forstand av begrepet, vil det for mange typer mennesker være vanskelig å kunne delta i aktivt i for eksempel kulturlivet. Dette bekreftes i NOU 2001: 22, *Fra bruker til borger*.³³²

329 Breivik: Op.cit., side 93.

330 Loc.cit.

331 Ekeberg, Torill, Aashamar, Christian, Heiberg, Arvid, "Psykisk utviklingshemmede - tokulturelle?", Dagbladet 11. august 1998.

332 NOU 2001:22 *Fra Bruker til Borger*, Oslo 2001. Denne utredningen kommenteres i kapittel 3.1.

Ekeberg, Aashamar og Heiberg foreslår i sin artikkel, "Psykisk utviklingshemmede - tokulturelle?", å se på utviklingshemmede på samme måte som Breivik ser på døve, altså som tokulturelle individer:

Kanskje bør vi begynne å se på psykisk utviklingshemmede som tilhørende to kulturer - en normalkultur og en kultur som er felles for de psykisk utviklingshemmede, der begge kulturer sees på som likeverdige deler av den norske kulturen?/.../ vil det bli et mål at alle psykisk utviklingshemmede barn i løpet av sin oppvekst får lære at de er tokulturelle og bli trygge i normalsamfunnet.³³³

Teateret som sjanger er en del av det kulturelle feltet og da også en naturlig del av en utviklingshemmedes kulturelle sfære. Å bli trygg innen sin tokulturelle tilhørighet handler blant annet om å både kunne delta i segregerte og integrerte kulturkontekster. Segregering av utviklingshemmede, døve eller andre mennesker i egne grupper innen teaterfeltet, kan derfor være en god løsning for noen. Men dersom det er mulig, bør valget mellom segregerte og integrerte teatergrupper tas av bør aktøren selv ta dersom det er mulig, i følge artikkelen.

Dette bør gi den enkelte en mulighet til å velge - så langt så vanskelige valg er mulig - om når han/hun vil være i normalmiljøet med nødvendig bistand, og når det er mest attraktivt å være i et miljø som preges av psykisk utviklingshemmede.³³⁴

Vi har sett dette segregeringsfenomenet i kulturlivet i en årrekke og det ser i stor grad ut til å fungere på enkelte felt, som for eksempel i den kjente gruppen Dissimilis.

På tross av motstand på ideologisk grunnlag, har vi i Norge egne grupper for psykisk utviklingshemmede innen idrett og musikk. I disse miljøene blomstrer gleden og fellesskapet. Ensomheten er redusert, trolig fordi det særpregede i samspillet mellom de psykisk utviklingshemmede har fått vekstvilkår.³³⁵

Segregerte teatergrupper vil i visse sammenhenger være å foretrekke, og disse gruppene vil for de skuespillerne det gjelder være et like godt tilbud som en integrert teatergruppe er for andre utviklingshemmede skuespillere. På bakgrunn av dette kapitlet vil jeg hevde at verken integrering eller segregering som begrep er dekkende for å forstå sammensattheten i feltets eksistens. Både de tradisjonelt integrerte og segregerte teatergruppene kan være gode kulturpolitiske tiltak for subkulturelle i Norge.

333 Ekeberg: Op.cit.

334 Loc.cit.

335 Loc.cit.

Det finnes for eksempel svært gode argumenter for å betrakte Dissimilis som en segregert gruppe. På samme tid er definitivt musikkgruppen integrert i den norske musikkverden. Så en segregert gruppe kan også være integrert. Dette er jo interessante momenter i dikotomidebatten om segregering og integrering i kulturlivet i Norge.

Integrering og segregering kan altså slett ikke innad i teatermiljøet sees på som ensidige fasiter på hvordan arbeid bør organiseres. I denne sammenhengen bør det ikke være et spørsmål om valg mellom to motsatte begreper eller prosesser. Integrering og segregering bør betraktes kontekstuellt og individuelt ut fra hvilke mennesker og teatergrupper man jobber med, slik at deres individuelle behov, kunstnerisk og sosialt, best mulig blir ivaretatt. Først da kan man komme bort fra dikotomien og de rigide tankene, og fokusere på det nyanserte perspektivet der det ikke er enten eller, – men heller en tanke om, at man faktisk av og til, kan få til et både og. Slik man nettopp så gjennom analysen av begrepet inkorporasjon som jo både kan betraktes som en integrering - og segregeringsprosess i kulturlivet.

Spørsmålet om integrering eller ikke burde derfor, slik jeg ser det, være passé innen kulturpolitikken for usedvanlige mennesker i dag. Saken er simpelthen mer sammensatt enn som så. Det handler ikke så mye om hva du gjør som måten du gjør det på og med hvilke tanker du har i hodet og følelser i hjertet, du har mens du gjør det. Gran konkluderte sin evaluering av ”Teater for alle” med å hevde at:

Istedenfor å krangle om hvorvidt kulturell likhet eller kulturell ulikhet er sant og best i seg selv, spør vi om hva som er hensiktsmessig, relevant, interessant og effektivt i hver enkelt teaterproduksjon.³³⁶

³³⁶ Gran: Op.cit., side 101.

5.0. Estetisk horisont

Jeg skal i dette kapittelet legge frem flere estetiske posisjoner som kan være med på å belyse avhandlingens felldata. Ved å gjennomgå posisjonenes ulike begreper som vedrører estetiske skapelsesprosesser, vil jeg ende opp med å utlede et begrepsmessig analyseverktøy som kan brukes i drøfting av mine to felt.

De estetiske posisjonene jeg har valgt ut er fra teorier i tradisjonen: John Dewey, Malcolm Ross, Robert Witkin, Lars Løvlie og Raymond Williams. Denne tradisjonen begynner med John Dewey og hans teorier om estetiske erfaringer. Disse teoriene oppsto i en spesifikk kunstfilosofisk kontekst i den samtiden Dewey levde i. Man kan betrakte Deweys teorier som en kontrast og et opprør til hans samtids rådende kunstsyn. Av den grunn vil dette kapittelet starte med en introduksjon der nettopp dette bakteppet til Deweys kunstfilosofiske ståsted skisseres opp.³³⁷

5.1. Et bakteppe for estetiske posisjoner

Innen estetikken oppfattes, beskrives og tolkes ulike felt i samfunnet som estetisk. Begrepet estetisk kan brukes i flere kontekster og kan forstås på forskjellige måter. Man kan i all hovedsak skille mellom fire ulike hoveddefinisjoner av begrepet estetisk:

1. Det som angår sansingen, slik den greske etymologiske opprinnelsen tilsier.
2. Det som angår det skjønne eller kunsten, spesielt nytelsen av det skjønne eller av kunsten, slik Aristoteles beskrev det.
3. Det som angår det uengasjerte, betraktende, bare nytende forhold til en gjenstand eller en opplevelse, slik Kant beskrev det.
4. Det som angår den filosofiske estetikken.³³⁸

Etymologisk stammer begrepet estetikk fra gresk, der termen, *aisthesis*, brukes om estetikk, og betyr sansing, fornemmelse eller følelse. Innenfor denne forståelsen av begrepet estetikk, blir det estetiske ikke utelukkende knyttet til kunsten, men til alle livets arenaer der vi sanser.

³³⁷ Dette bakteppet er nødvendig som en forståelseshorisont til Deweys teorier.

³³⁸ Øijord, Aksel, *Analytisk estetikk eller jakten på skjønnheten*, Asker 1992.

Estetiske opplevelser er i følge denne definisjonen dermed ikke kun knyttet til skapelsesprosessen - til den som produserer, men også til mottakerens posisjon – til den som konsumerer.

Utviklingen av et moderne estetikkbegrep kan knyttes til filosofen Baumgarten, som på 1750 tallet skrev *Aestetica*. I dette verket ble den moderne forståelsen av estetikk utredet som en avgrenset og særpreget dimensjon. Det moderne prosjekt, slik Habermas omtalte det, ble dermed et faktum, og samfunnet ble spesialisert på alle områder.³³⁹

I det moderne samfunnet har man utviklet ulike typer av rasjonalitet innenfor vitenskapen, moralen og kunsten: en teoretisk, en praktisk og en estetisk fornuft.³⁴⁰.../ Kunst har i det moderne blitt utdifferensiert som en selvstendig verdifære.../ Med uttrykket "verdifære" henspiles det på at kunstens autonomisering inngår i modernitetens generelle differensierings- prosess, hvorigjennom både det skjønne og det gode har blitt tildelt sine spesifikke gyldighetsområder, uavhengig av det sanne, som de tidligere var underordnet.³⁴¹

Som en del av det moderne samfunnet utviklet Baumgarten en forståelse av estetikk som kunne knyttes til det erkjennelsesmessige perspektivet. Perspektiv der det ikke ble fokusert på om en gjenstand, det være seg et skuespill, et bilde eller en tekst, var skjønn eller estetisk, i Aristoteles' betydning, men på en erkjennelse rundt denne gjenstanden.³⁴² Det erkjennelsesmessige perspektivet på estetikk handler blant annet om at man ser estetikk som en annen måte å erkjenne på enn for eksempel den religionen og vitenskapen representerer. Med det moderne prosjektet fikk vi atskillelsen mellom estetikken og samfunnets hverdagsarenaer.

Én konsekvens av denne atskillelsen var opprettelsen av egne institusjoner for estetikk. Med egne institusjoner for kunst mener jeg institusjoner som:

339 Habermas, Jürgen, "Det moderne- et ufullendt prosjekt", *Samtiden* 2/93, side 4-14.

Dette prosjektet så vi starten av i den italienske renessansen, og prosjektet skjøt fart i Europa fra midten av 1700-tallet i Europa. I utviklingen av det moderne, vestlige samfunnet ble spesialisering og differensiering av alle samfunnets arenaer etter hvert et faktum. Innen kunsten fikk vi en oppdeling i kategorier og fagområder vi tidligere hadde sett på som et hele. Blant annet ble kunst og håndverk skilt fra hverandre, og innen disse to arenaene fikk vi ytterligere en oppdeling, men da i ulike kunstarter. Denne spesialiseringen banet vei for de kunstinstitusjonene vi i dag ser. Sveen, Dag(red), *Om kunst og kunstinstitusjon og kunstforståelse*, Oslo 1995, side 45.

340 Ibid, side 118.

341 Ibid, side 117.

342 Baumgarten, A. G., *Filosofiske betragtninger over digtet*, 1735. Oversatt av Brandt, Per Aage og Kjørup, Søren, *Baumgarten og æstetikens grunnleggelse*, København 1968.

/.../ kan beskrives som et system af regler, forventninger og antagelser – et normsystem – som styrer bestemte grupper og enkeltpersoners aktiviteter innbyrdes og i forbindelse med bestemte andre personer, genstande og forhold. Større institusjoner vil i øvrig ofte tildele forskjellige grupper eller enkeltpersoner forskjellige "embeter" eller "roller" og vil være organisert i en række underinstitusjoner, nogle lige så "ideelle" som institutionen selv (altså rent regelsyrte aktiviteter), andre herudover med materiell forankring (for eksempel i bestemte bygninger).³⁴³

Religionene hadde hatt egne institusjoner i lang tid i form av kirkebygg og ulike teologiske enheter. Vitenskapene, med universitetene, laboratoriene og forskjellige typer "skole- og forskningsbygg" hadde sogar en lengre historie enn estetikken, fordi både religion og vitenskap hadde vært sett på som egne erkjennesssfærer siden antikken. Men med det moderne prosjektet ble også estetikken sett på som en egen erkjennesssfære. De tre erkjennesssfærene, religion, vitenskap og estetikk, hadde altså nå egne institusjoner i det moderne samfunnet.³⁴⁴ Her fikk nettopp denne sfærens spesielle måte å erkjenne på sin naturlige plass uten å måtte bli målt opp mot andre måter å erkjenne på. Estetikken ble altså autonom med det moderne prosjekt.³⁴⁵ En del av den estetiske sfære er kunsten og dens ulike genre. Vi er dermed inne på diskusjonen omkring hva kunstens autonomi er og hvilke konsekvenser denne autonomien kan få ute i offentligheten der kunsten møter et publikum.

At kunsten er autonom, er noe det vår samtid råder en stor grad av enighet om, det er konsekvensene av denne autonomien det strides om. Diskusjonen omkring konsekvensene av autonomibegrepet er aktuell i dagens kulturdebatt som vi har sett blant annet høsten 2003 og våren 2004 både i *Morgenbladet* og i *Klassekampen*.³⁴⁶ Om selve kunstens autonomi skriver litteraturprofessor Atle Kittang:

343 Slik Kjørup beskriver institusjoner kan disse forstås på tre hovedmåter. På et filosofisk plan med et system av regler og normer som abstrakt er tilstede i mellom mennesker i relasjoner. Men institusjoner kan også forstås på et mer sosiologisk plan der roller, embeter og ulike underkategorier av institusjoner vil gjøre seg gjeldende og som. Til slutt hevder Kjørup at institusjoner også kan forstås som mer konkrete objekter i samfunnet på et mer materielt plan. Kjørup, Søren, *Menneskevitenskapene*, København 1996, side 21.

344 Denne tredelingen mellom ulike grunnverdier i verden stammer fra Platon (427-347 f. Kr.), fra den platonske triade. "Alt det som har vært, er eller blir til, kan klassifiseres i forhold til det skjønne, det sanne og det gode." Øijord, Aksel, *Analytisk estetikk*, Asker 1992, side 18.

345 Auto (gresk) betyr selvbevegende, jmf auto i automobil. Nom (gresk) betyr lov, jmf anomi som betyr tilstand uten gjeldene lover. Autonomi betyr selvbevegende lover. Den autonome kunsten lager dermed egne lover. Gran, Anne-Britt, forelesning, høsten 2003, UIO.

³⁴⁶ Wold, Bendik, "Kvinnens litteratur utdefineres", *Morgenbladet*, Oslo 12.12.2003, <http://www.morgenbladet.no/index.php>, Kittang, Atle, "Forsvar for autonomiestetikken", *Klassekampen*, 21.04.2004., side 13. Iversen, Irene, "Vrengt budskap", *Morgenbladet*, Oslo 02.01.2004, <http://www.Morgenbladet.no/index.php>.

Men ved det "frie spelet" som innbillingskrafta og forstanden driv med kvarandre i kunsten, uavhengig av ytre mål og hensikter, og fordi eit kunstverk er i stand til å organisere myriadar av sanseintrykk eller anskuelsar til "estetiske idear" slik at maksimal tankeverksemd blir utløyst, tener kunsten til å skolere, styrke og utvikle både erkjenningssevne og dei moralske evnene våre. Slik sett er kunsten uunnværlig for å "danne" oss som frie, rasjonelle og – ja nettopp: *autonome vesen*.³⁴⁷

"Det er ingen av oss som er motstandere av kunstens autonomi som sådan", hevder professor Irene Iversen i intervjuet i Morgenbladet.³⁴⁸ "Men jeg er skeptisk til /.../at autonomitenkningen har vært en form for selvlegitimering, som har betydd det jeg kaller en "/.../vegning mot verden".³⁴⁹ Iversen henviser da til de som står for en retning der kunst skal være "/.../ikke-referensiell og distansert".³⁵⁰ Denne retningen er Kittang en representant for, i følge Iversen. Han ønsker seg tilbake til det såkalte "/.../spesifikt litterære/.../" der kontekst og diskurs er uten betydning for forståelse av kunsten.³⁵¹ Men Iversen påstår samtidig at skillet mellom disse to retningene er kunstig fordi "/.../ også modernismens storverk "snakker om verden"". ³⁵² Iversen mener altså dermed at *all kunst* er en del av hverdagslivet, selv om kunsten i seg selv er autonom.

Vi ser i dag et skille mellom de som holder i hevd troen på den profesjonaliserte og institusjonaliserte kunsten og de som står for en alternativ linje ovenfor samspillet mellom hverdagen og kunsten, og dermed også amatører og profesjonelle. Dette skillet mellom de to "fraksjonene" stammer slik jeg ser det fra et filosofisk utgangspunkt. Et utgangspunkt der kjernen er en ulik forståelse/tolkning av estetikk som en autonom sfære. Disse to fraksjonene kan vi dermed finne opphavet til i ulike kunstfilosofiske posisjoner.³⁵³

Vi har sett at kunstenes autonomi handler om kunsten som en egen sfære og som annerledes enn andre sfærer. Gjennom kunsten kan man se, oppleve og tolke verden omkring seg på en annen måte en man kan gjennom for eksempel vitenskapelige beskrivelser og matematiske beregninger. For eksempel gir poesien, som én kunstgenre innen litteraturen, mennesket mulighet til å uttrykke seg estetisk.

³⁴⁷ Kittang, Atle: Op.cit., side 13.

³⁴⁸ Wold: Op.cit.

³⁴⁹ Loc.cit.

³⁵⁰ Loc.cit.

³⁵¹ Loc.cit.

³⁵² Loc.cit.

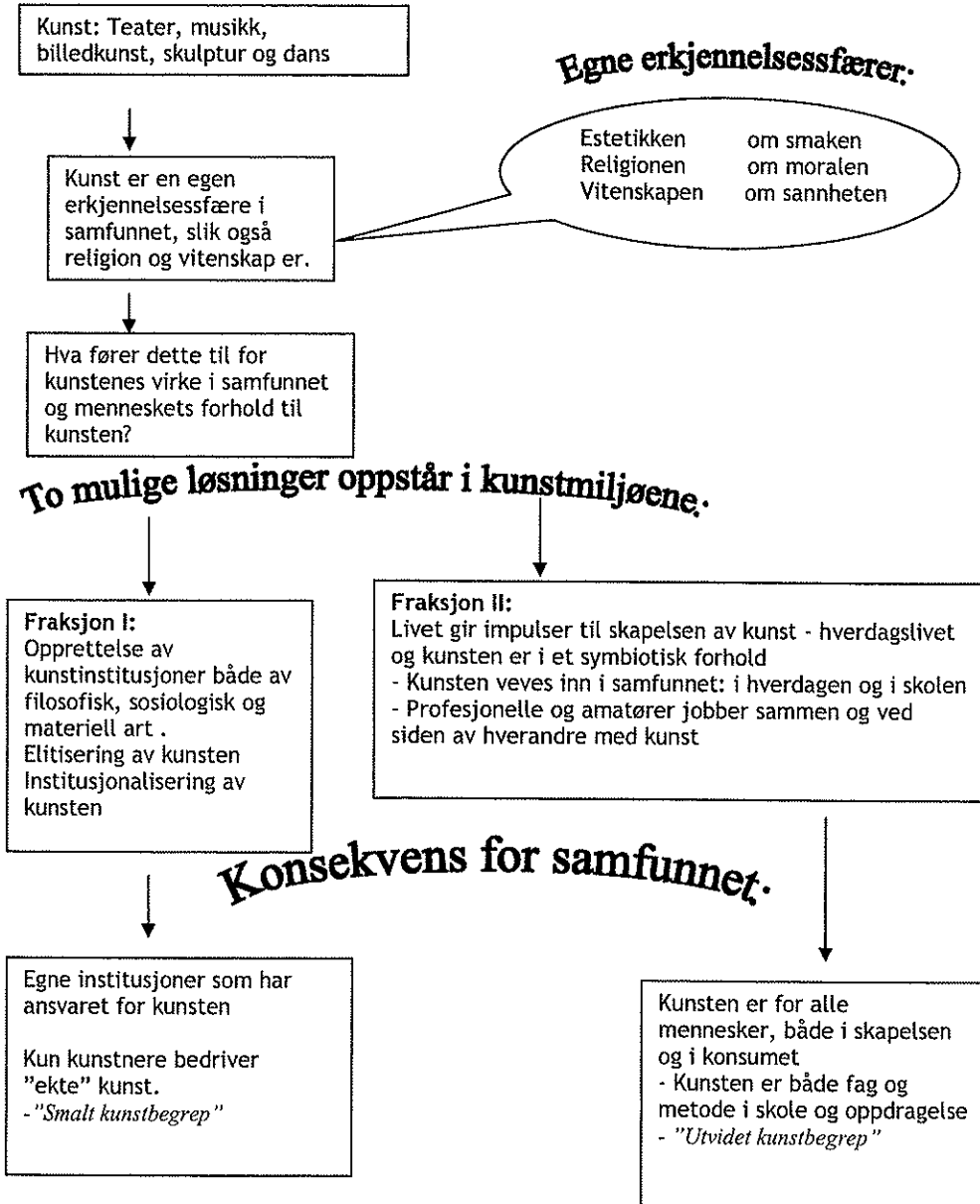
³⁵³ Disse posisjonene klargjør jeg i dette kapittelet gjennom Dewey og Kant som de to fraksjonenes representative opphav.

Det stilles ikke samme type krav til poesens uttrykk om verden som det stilles til matematikkens stringente form når den skal vise og bevise hvordan verden henger sammen. Dette fordi matematikken og poesien defineres inn under to ulike erkjennelsessfærer.

Denne tokningen av kunstens autonomi som vi har sett gjennom bl.a. Iversen, er ikke særlig omstridt. Det som derimot er omstridt er hvilke konsekvenser denne autonomien får i møte med offentligheten. En fraksjon i dagens samfunn vil hevde at kunstens autonomi må føre til at kunsten avsondres fra hverdagslivet og at den plasseres i egne lukkede enklaver der kunsten selv er premissleverandør – på denne måten ivaretar man kunstens autonomi. Nasjonalteateret vil være en typisk representant for denne fraksjonen innen teaterfeltet og Kittang er et talerør for denne posisjonen innen litteraturvitenskapen i følge Iversen.

Andre vil tvert imot hevde at kunstens autonomi like godt ivaretaes i hverdagens bestående komplekse samspill mellom mange sfærer. Kunsten som egen erkjennelsesarena er tilstede i hverdagslivet, ikke utenfor hverdagslivet i egne lukkede enklaver, vil denne andre fraksjonen, som Iversen står for, hevde. Amatørteaterbevegelsen vil være en typisk representant for denne andre fraksjonen. På denne måten får vi to motstridende posisjoner. Den ene som står for en avsondring fra livets hverdagsarenaer og den andre som står for en forening med livets hverdagsmøter. Modellen på neste side har som mål å tydeliggjøre dette.

To ulike betraktninger på den autonome kunst:



På bakgrunn av min kjennskap til det norske teaterliv er det grunn til å tro at disse to posisjoner vil være tilstede i begge feltene jeg skal undersøke. Av den grunn vil opphavet til de to posisjonene i dette kapitelet skisseres opp. Slik at vi kan betrakte vår tid i lys av historien. Som representanter for de to retningene har jeg valgt, Emmanuel Kant og John Dewey i den kronologiske rekkefølgen deres teorier ble publisert. Derfor vil Kant, som historisk sett kom før Dewey, komme først i søkelyset. Dernest vil Deweys posisjon komme i fokus. For å føre denne kunstautonomidiskursen opp til vår tid, vil arvtagerene til Kant og Dewey følge oss på veien mot den kunstverden vi i dag kjenner. Disse er hovedsakelig representert ved Bourdieu, Ross, Witkin, Løvlie og Williams.

Fordi jeg ser Deweys estetikk som den sannsynlig mest relevante for denne studien, har jeg valgt å bruke Dewey som hovedteoretiker og Kant mer som en representant for en retning Dewey gjorde et opprør mot. Av den grunn er er vektingen mellom de to retningene bevisst skjev. Jeg velger å se Kant primært gjennom Kants virkningshistorie, fordi det er denne jeg finner interessant for mitt prosjekt. Deweys estetikk derimot er av mer vesentlig betydning for mine to felt, og blir derfor mer utførlig behandlet i dette teorikapittelet.

5.1.1. Arven etter Kants estetikk

Utgangsporten i sikte.
Da samlar ein saman
det ein vil ha hos seg
så lenge ein er på denne sida.

Sorterer ut.
Streng sortering.
Likevel så mykje
som er verdt å halde fast på.³⁵⁴

Med ordene til dikteren Halldis Moren Vesaas gjør vi oss rede for et sammendrag av arven etter Kants posisjon.

³⁵⁴ Utdrag av dikt, de to første strofer av syv. Moren Vesaas, Halldis, "Nesten ingen ting", *Å vere i livet*, Oslo 1998, side 62.

Immanuel Kant bygget videre på Baumgartens tanker som vi var inne på innledningsvis i dette kapittelet. Den britiske forskeren Osborne tolker Kants tekster i sin samtid på begynnelsen av 1990-tallet i *Aesthetics and Arts Education*.³⁵⁵ Han hevder at Kant på linje med Baumgarten så estetikken og dermed også kunsten som en selvstendig sfære. En sfære som best ble ivaretatt gjennom egne kunstinstitusjoner der profesjonaliseringen og elitiseringen av kunsten da ble en konsekvens.³⁵⁶ Men Kant knyttet det estetiske til det mennesket som opplevde noe som estetisk, altså et subjekts erkjennelse. Han redegjorde for på hvilken basis dette subjektet utførte en estetisk dom. Det vil, i følge Kant, si at man gjennom en estetisk dom gir en gjenstand eller eventuelt en opplevelse egenskapen "skjønn". Kant hevdet at man da måtte oppleve gjenstanden ut fra en "interesseløs" holdning. Å utføre den estetiske dommen interesseløst betyr å skille mellom egne behov (altså ens vilje og begjær), og gjenstanden selv. Litteraturprofessoren Atle Kittang beskriver det kantianske slik i sin kronikk:

Når han bestemmer erfaringa av det vakre som "interesselaust velbehag" og "hensiktsmessighet utan hensikt" (Zweckmässigkeit ohne Zweck), er det nettopp fråværet av det ytre, pragmatiske hensikter og mål han understrekar. Det betyr ikkje en l'art pou l'art-estetikk. Kunst "utan hensikt" er i den forstand at den ikkje seier noko om vårt direkte målretta forhold til fenomen i verda rundt.³⁵⁷

Kants tanker videreformidles i kunstfeltet også i dag. Det er dette samtidige kunstfeltet jeg i denne avhandlingen ønsker å belyse.³⁵⁸ Av den grunn er det ikke Kant som kunstfilosof historisk sett er interessant i denne sammenheng. Men Kants virkningshistorie. Slik han forstås og brukes teoretisk i dag. Mine primærkilder er derfor ikke Kant, men derimot hans fortolkere og arvtagere representert gjennom Dag Sveen, Otto Christensen, Atle Kittang og Aksel Øijord.

³⁵⁵ Smith, Ralph A, Simpson, Alan, *Aesthetics and Arts Education*, Chicago 1991.

³⁵⁶ Loc.cit.

³⁵⁷ Kittang, Atle, "Forsvar for autonomiestetikken", *Klassekampen*, 21.04.2004., side 13.

³⁵⁸ Dette feltet som jeg skal undersøke og som består av skuespillerne som blir mine informanter. Disse informantene påvirkes sannsynligvis blant annet av de teoretiske strømningene som er i tiden.

Christensen skriver at Kant sto for en retning der "Det er snakk om å betrakte objektet på en kontemplativ og distansert måte."³⁵⁹ Dersom man betrakter objektet slik og objektet fremstår som skjønt, vil den fremstå som skjønt for alle, skriver Christensen.

Han mente at betingelsene for den estetiske dommen ligger nettopp i velbehaget. Hos Kant får dermed velbehaget en helt sentral betydning og utgjør det eneste kriteriet for skjønnhet. Kant knyttet imidlertid visse betingelser til velbehaget. Han hevdet at det må være allment og nødvendig, og verken basert på tilfredsstillelse av kroppens fysiske behov eller på moralsk formålstjenlighet.../ Kant begrepsbestemmer ikke skjønnheten som sådan. Alt kommer an på skjønnhetens virkninger...³⁶⁰

Å vurdere noe som estetisk eller ikke er i følge Christensen for Kant en stringent operasjon der man som betrakter skiller mellom egne behov og gjenstanden selv.

En estetisk lystfølelse hevdes å bli utløst av skjønne gjenstander- men samtidig er det denne lystfølelsen som definerer en gjenstand som skjønn. Og på sett og vis har all estetisk vurdering vært innfanget i den samme sirkelen i ettertid. Kants dilemma har blitt vårt eget.³⁶¹

Slik Christensen ser det, hevdet Kant likevel at man avsier en allmenngyldig dom, men at den må felles på en selvstendig måte.

.../det å spille på sin sosiale forføngelighet, anser han selvsagt som illegitimt, fordi det bryter med den autonomien som han mener det er hvert enkelt individs oppgave å tilkjempe seg, ved kun å lytte til sine indre dominstanser.³⁶²

I lys av denne problematikken blir det viktig å nå trekke frem Bourdieu, som sosiologiserer Kant på dette punktet. Bourdieu setter fokus på viktige momenter i denne reelle estetiske vurderingsprosessen. Mens Kant hevdet at de estetiske dommene var allmenngyldige, hevdet sosiologen, Pierre Bourdieu, at de estetiske dommene som felles alltid vil være påvirket av "dommerens" klassetilhørighet.³⁶³ Ingenting er allmenngyldig, men derimot kontekst-avhengig, hevdet Bourdieu. Slik han så det, inngår alle mennesker i ulike sosiale klasser i vårt vestlige samfunn.

³⁵⁹ Christensen, Otto M, "Bourdieu's kunstsyn- en kritisk presentasjon av La distinction, med utgangspunkt i Bourdieus kritikk av Kant, Sveen, Dag, (red), *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*, Oslo 1995, side 121.

³⁶⁰ Øijord: Op.cit., side 34-35.

³⁶¹ Christensen: Op.cit., side 122.

³⁶² Ibid., side 125.

³⁶³ Bourdieu, Pierre, *Distinksjonen- En sosiologisk kritikk av dømmekraften*, Oslo 1995.

.../ og disse ulike eiendomsstrukturene sammen med den sosiale løpebanen ligger til grunn for habitus og for de systematiske valg som habitus fører til på alle omeråder av handlingsfeltet (hvorav de valg som vanligvis regnes som estetiske er én dimensjon) – da må disse strukturene kunne finnes igjen i livsstilsrommet.../ ³⁶⁴

Bourdieu argumenterte innenfor noe som kan minne om en marxistisk ramme. ³⁶⁵ Han hevdet at de estetiske preferansene til et menneske er klasserelaterte og at de dermed er styrt av to elementer; individets utdanningsnivå og sosial herkomst. ³⁶⁶ Dette knyttet han, som vi har sett, til begrepet habitus. Habitus er holdnings- og handlingsgenererende "skjema" som er klassespesifikke. Bourdieu skrev at:

Habitusformene er, i likhet med posisjonene som har frembrakt dem, både differensierte og differensierende. De er atskilte og utskilte, og de foretar atskillelser: De iverksetter foreskjellige prinsipper for differensiering, eller de bruker felles prinsipper for differensiering på forskjellige måter. ³⁶⁷

Mennesker som kommer fra ulike klasser vil altså avsløre hverandres habitus gjennom sin adferd, altså måten de prater på, referanser de henviser til osv. Når da et menneske for eksempel vurderer et kunstverk, vil han eller hun avsløre hvilken klasse han eller hun tilhører. "Kunstdommeren" blir da klassifisert av tilhørerne. ³⁶⁸ Vurderingen av kunstverket eller den generelle adferden til "kunstdommeren" blir dermed selvklassifiserende klassifiseringsakter, og ".../det innebærer at en benytter seg av sin kunnskapsarv og kulturelle kompetanse." ³⁶⁹

Bourdieu kontrasterte borgerskapet med folket og beskrev borgerskapet som en klasse som distanserte seg fra både seg selv, andre og gjenstander omkring seg. De utviklet manerer, språk og en livsholdning som skapte distanse til det virkelige livet og til de virkelige verdiene i livet. Mens bøndene og arbeiderklassen måtte forholde seg til materielle livsnødvendigheter, har borgerskapet utviklet en distanse til disse fordi de har alt de trenger av materielle goder.

³⁶⁴ Bourdieu: Op.cit., side 73.

³⁶⁵ Bourdieu definerer ikke seg selv som marxist. Han hevder at kampen mellom klassene ikke dreier seg om produksjonsmidlene, slik man tenker seg det i et tradisjonelt marxistisk perspektiv, men om distinksjonsmidlene. "I prinsippet har alle gjenstander- gjennom måten de brukes på- evnen til å klassifisere de sosiale aktørene, dvs. til å opprette og opprettholde sosiale distinksjoner." Christensen: Op.cit., side 125.

³⁶⁶ Bourdieu, Pierre: Op.cit., side 37.

³⁶⁷ Ibid., side 36-37.

³⁶⁸ Ibid.,

³⁶⁹ Ibid., side 46.

Dette påvirket naturligvis også måten borgerskapet betraktet og forsto kunst på. Bourdieu hevdet at den kantianske måten å distansere seg fra objektet man skal vurdere, er et uttrykk for en habitus, der fremmedgjøring i forhold til livet er et av kjennetegnene. Livsforståelsen og holdningen til kunsten, som borgerskapet hadde, sto i kontrast til folkets. Folket var de eneste som hadde et "naturlig" forhold til kunsten. Dette mente Bourdieu å ha belegg for på bakgrunn av sine sosiologiske analyser.³⁷⁰

Bourdieu mente dermed at Kants estetiske refleksjoner var en klasserelatert filosofi som hørte eliten til. Bourdieu så det hele fra sin synsvinkel, der klassifisering av folk og deres klassestyrte oppfattelse av kunst sto sentralt. Borgerskapets distanse, som Bourdieu omtalte ved flere anledninger i *La distinction*, var sammen med utviklingen av kapitalismen deler av bakgrunnen for institusjonsopprettelsen og institusjonalisering av kunsten, der Kants estetikk ble den rådende forklaringsmodell. Institusjonen plasserte kunsten inn i en avsondret sfære, noe som den amerikanske filosofen John Dewey satte spørsmålsteget ved i sine arbeider. Deweys *Art as Experience* kan dermed forstås som både en protest mot både Kants estetikk, utviklingen av kapitalismen og institusjonsopprettelsen.

The growth of capitalism has been a powerful influence in the development of the museum as the proper home for works of art, and the promotion of the idea that they are apart from the common life. The nouveaux riches, who are an important by-product of the capitalist system, have felt especially bound to surround themselves with works of fine art which, being rare, are also costly.³⁷¹

Motsetningen mellom Kants og Deweys estetikk er Richard Shusterman opptatt av i *Pragmatists Aesthetics – living beauty, rethinking art*.³⁷² Shusterman skriver om denne motsetningen at "In contrast to Dewey's regard for the whole creature, Kantian aesthetic judgement concentrates narrowly on intellectualized properties of form."³⁷³

370 Bourdieu: Op.cit.

371 Dewey, John, *Art as Experience*. 1934, side 8. Begrepet, The nouveaux riches (nyrike på norsk), som Dewey omtaler er den klassen som på mange måter overtar det tidligere borgerskapets rolle etter kapitalismen. Borgerskapet hadde makt, posisjon og penger som hadde gått i arv i generasjoner. Dette distanserte dem fra livets basale realiteter. De nyrike distanserer seg også fra folkets streben etter å overleve, da kapitalen sørger for at alle "hverdaglige" bekymringer er svunnet hen.

³⁷² Shusterman, Richard, *Pragmatists Aesthetics – living beauty, rethinking art*, Oxford 2000.

³⁷³ Ibid., side 8.

Dewey knytter altså estetikk nært opp til livet. Denne "connection" representerer en motsatt retning til det Kantianske. Dewey ".../ is dedicated to rooting aesthetics in the natural needs, constitution, and the activities of the human organism."³⁷⁴

Kant hadde, i følge Shusterman, som mål om å utføre estetiske dommer på en interesseløs måte ved nettopp å skille mellom menneskets egne naturlige behov, som for eksempel ens vilje og begjær, og gjenstanden selv, altså et skille mellom naturen og estetikk. Shusterman retter et kritisk blikk på Kant i denne forbindelse når han forsøker å heve Dewey frem som en vesentlig estetikkteoretiker innen pragmatismen. Om Kant skriver han at ".../ his account of aesthetic judgement presuppose special cultural conditions and class privilege/..."³⁷⁵ Dette synet på estetikk fikk en sterk konkurranse av Dewey, fordi Dewey representerer en mer livsnær estetikkfilosofi der ".../ all art is a product of interaction between living organism and environment/..."³⁷⁶. Shusterman hevder at pragmatismen i våre dager opplever en slags renessanse i amerikansk filosofi, uten at dette uttrykker seg i en ny estetikk, delvis fordi *Art as Experience* ".../ is hardly studied today."³⁷⁷ Shusterman fremmer derimot *Art as Experience* som et viktig verk å nylese i vår tid og han beskriver Deweys verk som ".../ detailed argument, and passionate power/..."³⁷⁸ Før veien går videre inn i Deweys *Art as Experience* ønsker jeg avslutningsvis i dette kapittelet å utlede en teoretisk analysekategori basert på Kant, som kan brukes i drøftingen av dette forskningsprosjektets to felt.

Analysekategori 1: "Fraværet av det ytre pragmatiske hensikter og mål"

På bakgrunn av Kants virkningshistorie kan vi, slik jeg leser Atle Kittang, undersøke hvorvidt informantene i DNNT og Alfheimteateret får teatererfaringer som ikke er direkte målrettet i forhold til ulike fenomen i livene deres, det vil si teatererfaringer som er uten ytre, pragmatiske hensikter og mål.³⁷⁹

³⁷⁴ Ibid., side 6.

³⁷⁵ Ibid., side 8.

³⁷⁶ Ibid., side 6.

³⁷⁷ Ibid., side 3-4.

³⁷⁸ Ibid., side 3.

³⁷⁹ Kittang: Op.cit., side 13.

5.2. Den pragmatiske estetikken - John Dewey

Amerikaneren John Dewey hadde en tverrfaglig karriere. Han var filosof, pedagog og psykolog. Dewey har publisert mengder av vitenskapelige arbeider innen alle tre fagfeltene, og mannen besatt professorater i to ulike fagområder i sitt liv, både i pedagogikk og i filosofi. Størsteparten av Deweys vitenskapelige karriere fant sted ved Columbia University i New York. Som pedagog har Dewey, med sin tro på elevens egenaktivitet, påvirket det amerikanske skolesystemet og oppdragelsesidealer i vesentlig grad.³⁸⁰ Som filosof ble Dewey påvirket av tysk idealisme, hegelianisme og William James sin pragmatisme.³⁸¹ Dewey omtales ofte som pragmatiker, men innenfor en retning han selv kalte instrumentalisme.³⁸² I psykologifaget omtales han som en forløper til de moderate behavioristene.

På begynnelsen av 1900-tallet var Deweys agenda blant annet å skape en livsnær estetikkteori. Dette gjorde han på bakgrunn av både historiske og samtidige vurderinger av kunstens rolle i menneskenes liv.³⁸³ I *Art as Experience* viste Dewey til teatrets opprinnelse og til hvordan teateret i antikken var nært knyttet til det hverdagslige både i form og innhold. Kunsten var da i følge Aristoteles, en reproduksjon av livet - en imitasjon, av det alle kjente.³⁸⁴ Dette endret seg.

Etter industrialiseringen og kunstnerens nye rolle fikk vi kunstinstitusjonene, og med dem nye rammer for den institusjonelle kunsten.³⁸⁵ Men Dewey ville tilbake til livet som opprinnelsen til kunsten og kunstneren som medmenneske i det naturlige livet. Han fravek fra Aristoteles sin mimesisteori om; kunst som imitasjon. Dewey knyttet livet til kunsten fordi han forment at kunsten skapt på bakgrunn av menneskelige erfaringer. Kunsten skulle ikke imitere livet, men livet var inspirasjonen for kunstneren når kunst ble skapt.

³⁸⁰ Løvlie, Lars, "Erfaring som handling", Thuen, Harald, Vaage, Sveinung, *Oppdragelse til det moderne*, Oslo 1989, side 147-177.

³⁸¹ "Learning by doing", er et slagord Dewey er kjent for.

³⁸² Instrumentalsime betyr for Dewey at tenkningen er et instrument for handling.

³⁸³ Deweys samtid er USA på 30 tallet.

³⁸⁴ Aristoteles, *Poetica*, oversatt av: Ledsaak, Sam, Om dikterkunsten, Oslo 1989. Her omtales imitasjonen som: mimesis.

³⁸⁵ Begrepet institusjon ".../ kan beskrives som et system af regler, forventninger og antagelser - et normsystem - som styrer bestemte grupper og enkeltpersoners aktiviteter innbyrdes og i forbindelse med bestemte andre personer, genstande og forhold. Større institusjoner vil i øvrig ofte tildele forskjellige grupper eller enkeltpersoner forskjellige "embeter" eller "roller" og vil være organisert i en række underinstitusjoner, nogle lige så "ideelle" som institutionen selv (altså rent regelsynte aktiviteter), andre herudover med materiell forankring (for eksempel i bestemte bygninger)." Kjørup, Søren, *Menneskevitenkapene*, København 1996, side 21.

John Dewey var opptatt av det kommunikative aspektet ved kunsten og argumenterte derfor for å bringe kunsten inn i livet til folk. Han utviklet forståelsen av den estetiske erfaring og rettet fokus mot handling, både hos kulturprodusenten og hos kulturkonsumenten. I *Art as Experience* fra 1934 gjorde Dewey rede for sin estetikkteori og begrepet den estetiske erfaring. Mitt fokus på Dewey i denne avhandlingen er primært gjennom boken *Art as Experience*.

Grunnen til at Dewey har blitt viktig innenfor de estetiske fagene er dels hans aktivitetspedagogiske ståsted og dels han kunstfilosofiske tekster. Dewey skrev om kunst i en tid da kunsten, slik han så det, eksisterte som noe eksternt, fysisk og utenfor den menneskelige erfaring. Han var kritisk til den ensidige beundringen av kunstneren og kunsten som sådan, fordi beundringen skapte konvensjoner og stengsler for nye ideer og nye former. Den såkalt "klassiske kunsten" ble isolert fra mennesket og Deweys kommunikative kunstsyn sto dermed i sterk kontrast til det avsondrede og det opphøyde ved institusjonskunsten.

When artist objects are separated from both conditions of origin and operation in experience, a wall is built around them that renders almost opaque their general significance, with which esthetic theory deals.³⁸⁶

Han påpekte ved flere anledninger kunstinstitusjonens sin historie og dens sammenheng med samfunnsutviklingen generelt, sett i lys av urbaniseringen, industrialiseringen og utvikling av kapitalismen.

Because of changes in industrial conditions the artist has been pushed from one side on the main streams of active interest. Industry has been mechanised and an artist cannot work mechanically for mass production. He is less integrated than formerly in the normal flow of social services.³⁸⁷

Vi ser hvordan Dewey viste på hvilken måte kunsten og kunstneren i det industrialiserte samfunn mistet den interaksjonen kunstneren før hadde med andre menneskers yrkesliv. På tross av denne samfunnsutviklingen ville Dewey fremme en mer livsnær forståelse av det estetiske.

386 Dewey: Op.cit., side 3.

387 Dewey: Op.cit., side 9.

5.2.1. Hovedpunktene i *Art as Experience*

Deweys estetikk, slik den blir beskrevet i *Art as Experience*, tar utgangspunkt i den estetiske erfaring som et prosessuelt begrep. Den estetiske erfaring som et menneske får ved enten å oppleve kunst, som kulturkonsument, eller ved å skape kunst, som kulturprodusent, er altså en prosess. Denne prosessen blir en interaksjon mellom subjekter og objekter, altså mellom publikum, - kunstner og kunstobjekt. Dewey hevdet at kunstverket i seg selv ikke var fullført før det ble kommunisert til "noen" - han fremhevet dermed et interaksjonistisk ideal.³⁸⁸

Innen teateret kommuniserer teaterkunstneren gjennom en "dialog" med omverdenen ved blant annet å skape en forestilling. Den estetiske erfaringen kan da ligge både hos kunstner og publikum, for begge er likeverdige deler av en kunstkommunikasjon, hevdet Dewey.

Hovedpunktene i Deweys estetikk i *Art as Experience*:

- Kunsten er ikke atskilt fra den generelle menneskelige erfaring
- Kunsten skapes på bakgrunn av menneskelige erfaringer
- Kunsten fullstendigjøres gjennom kommunikasjon mellom publikum, kunstner og kunstobjekt
- Den estetiske erfaring er en interaksjon mellom subjekter og objekter
- Den estetiske erfaring kan både aktør og publikum få

For Dewey var den estetiske erfaring større og mer helhetlig enn basisen den ble dannet av. Vi kan lese at Dewey beskrev hvordan naturen var basisen man kunne skape noe større av. "The Sun, the Moon, the Earth and its contents, are material to form greater things, ethereal things than the Creator himself made."³⁸⁹

Det var syntesen Dewey tydeliggjorde i sin estetikkteori - syntesen mellom den menneskelige erfaring og det materialet erfaringen ble uttrykt gjennom.³⁹⁰ Han beskrev den estetiske erfaringen som en kommunikasjon mellom skaper, det skapte og tilskuer. Den estetiske erfaringen for ham var det utilmate, det som virkelig ga menneske verdier i livet og i kunsten.

388 Dewey: Op.cit.

389 Sitat fra John Keats referert fra; Dewey, John, *Art as Experience*, New York 1934, side 20.

390 "I.../kontinuitet et overordnet begrep i Deweys tenkning/.../ ideen om at alle ting henger sammen/.../ og at ting omdannes i en vekst- eller utviklingsprosess som gjør endemålet forskjellig fra utgangspunktet/.../ en gjenskapning av det gamle gjennom forening med det nye" Løvlie: Op.cit., side 149.

Begrepet den estetiske erfaringen, utviklet Dewey under en argumentasjon mot det bestående kunstsyn, med dets regler og regimer. Dewey etterlengtet etter en estetikkteori som favnet om både aktør- og tilskuerperspektivet i en kunstnerisk setting, samtidig som hverdagslige estetiske opplevelser ble grepet like alvorlig som kunsten. For eksempel ville de to følgende opplevelsene begge inneha estetiske verdier og dermed være sidestilt med tanke på at de begge ga subjektet mulighet for å få en estetisk erfaring:

Hverdagen, kontekst I: Å gå på en isete grusvei tidlig om morgenen mens solstrålene skinner lavt over horisonten og lyser opp rimet på trærne slik at grenene blir som sølv og iskrystallene glitrer som diamanter.

Scenekunsten, kontekst II: Å gå stå på en scene med lyskasteren mot meg mens orkesteret spiller det vakre temaet – å være alene i spotten mens det er stille i salen. Publikum venter og jeg føler på meg at dette øyeblikket holder publikums spenning – en liten stund til – før jeg plutselig snur meg...

Både den hverdagslige og den kunstneriske situasjonen beskrevet over er i Deweys perspektiv likeverdige med hensyn til mulighet for å få en estetisk erfaring. Hos Dewey ble livet og kunsten knyttet sammen til en organisk helhet. Alt dreide seg om menneskelig erfaring, men han differensierte mellom ulike typer erfaring som ble oppnådd gjennom forskjellige nivåer i vår bevissthet.

Things are experienced but not in such way that they are composed into an experience. There is distraction and dispersion.../ In contrast to such experience, we have an experience when the material experienced runs its course to fulfilment.³⁹¹

I følge Dewey er altså enkelte erfaringer i livet er preget av distraksjon og avsporing fra fokus. Slik kan våre hverdagslige erfaringer ofte være.

Then and then only is it integrated within and demarcated in the general stream of experience from other experiences.../ Such an experience is a whole and carries with it its own individualising quality and self-sufficiency. It is an experience.³⁹²

391 Dewey: Op.cit., side 35.

392 Loc.cit.

Denne, "an experience", som Dewey omtalte, er av en annen og mer bevisst karakter enn en hvilken som helst hverdagserfaring. For ham kunne denne erfaringen være av estetisk kvalitet. Alle mennesker kunne få den. Men for å kunne erfare denne typen erfaring må mennesket ha fokus på øyeblikket - det må ha en tilstedeværelse. Det er viktig å presisere at Dewey ikke skilte mellom om mennesket fikk denne type erfaring gjennom en kunstfaglig sammenheng eller i livet ellers.

For ham var liv og kunst likeverdige og gjensidig påvirkelige sfærer. "The hostility to association of fine arts with normal processes of living is a pathetic, even a tragic, commentary on life as it is ordinary lived."³⁹³ Gjentatte ganger kan vi lese i *Art as Experience* hvordan Dewey mislikte at folk hadde en slags fiendtlighet mot kunstens opprinnelse, som er livet selv. "Life is compartmentalised and institutionalised compartments are classified as high and as low; their values as profane or spiritual, as material and ideal."³⁹⁴ Vi ser i *Art as Experience* hvordan Dewey kontrasterte seg som filosof til den institusjonelle forståelsen av kunst. Dewey mislikte elitiseringen av kunsten fremfor livet, samt klasseinndelingen som han opplevde i kunsten. Dette kritiserte han i sterke ordelag i *Art as Experience*.

Denne "an experience" som Dewey beskriver, er ikke det sammen som den estetiske erfaringen, men "an experience" er utgangspunktet for at den estetiske erfaringen aktivt kan erfares av et menneske. Den estetiske erfaringen, derimot, er en fullstendig og integrert erfaring, men som man ikke kunne få gjennom utdanning, sosiale klasser eller innen spesielle kunstgenrer. Dewey vektla betydningen av hele menneskets delaktighet i den estetiske erfaringen. Han befestet hvordan både følelser, tanker og handlinger var genuine og integrerte deler av den estetiske erfaring. Om følelsenes betydning for den estetiske erfaringen og for kunsten skrev Dewey at:

Without emotion, there may be craftsmanship, but no art; it may be present and be intense, but if it is directly manifested the result is also not art. /.../ The intimate nature of emotion is manifested in the experience of one watching a play on the stage or reading a novel. It attends the development of a plot; and a plot requires a stage, a space, wherein to develop in time to unfold. Experience is emotional but there are no separate things called emotions in it.³⁹⁵

393 Ibid., side 27.

394 Ibid., side 20.

395 Ibid., side 69, 67 og 42.

Slik Dewey så det, er følelsene fullstendig integrerte deler av den estetiske erfaringen. Han betraktet, som vi ser av sitatet, estetiske erfaringer som følelsesladde og som kommunikative. Kunsten eksisterer ikke uten følelsene, hevdet Dewey, og her trakk Dewey en linje mellom håndverket og kunsten. Mens det kunstneriske uttrykket delvis skapes av og med følelser, kunne håndverket skapes materielt, direkte og gjennom teknikker utenom følelsesdimensjonen. På samme måte som følelsene er integrerte i den estetiske erfaringen og i arbeidet med kunstneriske uttrykk, er også intellektet det, i følge Dewey. Intellektet har stor betydning i arbeidet med det Dewey omtaler som "a work of genuine art". Han hevdet altså at kunstnere må bruke intellekt i sitt arbeide og at kunstnernes arbeid slett ikke kun er styrt av spontanitet og følelser, slik det ofte klisjéfullt beskrives av folk flest. For eksempel vil man gjennom Deweys perspektiv kunne si at en billedkunstner ofte planlegger komposisjonen i et bilde. Hun blander farger, analyserer dynamikk og balanse både i farge og form, og bruker på denne måten også intellektet i sitt arbeid. Dewey ser nemlig ikke intellektet som avsondret fra det estetiske feltet, snarere tvert imot. Vi kan lese at:

Any idea that ignores the necessary role of intelligence in productions of work of arts is based upon identification of thinking with use of one special kind of material, verbal signs and words./.../ Indeed, since words are easily manipulated in mechanical way, the production of a work of genuine art probably demands more intelligence than does most of so-called thinking that goes on among those who pride themselves on being "intellectuals"³⁹⁶.

Dewey tar til orde for kunsten også som en intellektuell arena fordi den kreative prosessen er krevende intellektuelt sett for et menneske. Dewey beskrives som pragmatiker og instrumentalist, og for ham representerer instrumentalismen det at tenkningen er et instrument for handling.³⁹⁷ Å få estetiske erfaringer er prosesser eller handlinger mennesket trer inn i. Disse prosessene er i aller høyeste grad preget av vårt intellekt hevdet Dewey slik vi ser av sitatet over. Men kunsten har ikke tradisjonelt sett blitt betraktet som en intellektuell utfordring, men kanskje snarere som en noe uforklarlig, mystisk og følelseladd affære.

396 Ibid., side 46.

397 "Dewey introduserte en ny talemåte. Han snakket om tenkning som "instrument", om språket som "redskapenes redskap" og om fornuft som "intelligens". Løvlie: Op.cit., side 147-148

Den estetiske erfarings fysiske side, spesielt innen teateret, er vel det minst kontroversielle Dewey påpekte i sine tekster. Gjennom for eksempel teaterkunsten jobber man fysisk og handlingsrettet med det kreative uttrykket. For Dewey er handling nok en integrert dimensjon i den estetiske erfaring. Dewey hevdet at:

Every art does something with some physical material, the body or something outside the body, with or without the use of intervening tools, and with a view to production of something visible, audible, or tangible.³⁹⁸

Tradisjonelt sett dekker begrepene kunstnerisk/ artistic og estetisk/ esthetic helt ulike kontekster og prosesser hevdet Dewey. Mens ordet, kunstnerisk, omhandler produksjon av kunst omhandler ordet, estetisk, resepsjon av kunst. Dewey etterlyste et begrep som kunne bygge bro mellom de to begrepene, kunstnerisk og estetisk, og som dermed kunne representere en syntese snarere enn et skille mellom resepsjon og produksjon. For Dewey var ikke resepsjon og produksjon to ulike størrelser, men to likeverdige deler av en kunstkommunikasjon.

I norsk dagligtale bruker vi ofte begrepet, det kunstneriske, når vi omtaler for eksempel skuespillerens virke, altså hennes sceniske arbeid, både frem mot forestilling og selve forestillingen. Begrepet, det estetiske, derimot, benytter vi som regel når vi omtaler hvordan publikum for eksempel opplever selve forestillingen. Dewey forklarer distinksjonen mellom det kunstneriske og det estetiske på denne måten:

We have no word in English language that unambiguous includes what is signified by the two words "artistic" and "esthetic". Since "artistic" refers primarily to the act of production and "esthetic" to that of perception and enjoyment, the absence of a term designating the two processes taken together is unfortunate.³⁹⁹

Dewey problematiserte denne differensieringen og etterlyste som sagt en syntese av begrepene, som dermed bedre kunne dekke hans alternative estetikkteori. Dette arbeidet Dewey med i *Art as Experience* gjennom opprettelsen og utgreiingen av begrepet estetisk erfaring - et begrep som Dewey opplevde at forente snarere enn å splitte.

398 Dewey: Op.cit., side 46.

399 Denne begrepsanalysen Dewey her starter ser vi også i det norske språk. Loc.cit.

Et av Deweys mål som kunstfilosof i *Art as Experience* ble dermed å ".../ understand the connection that art as production and perception and appreciation as enjoyment sustain to each other."⁴⁰⁰

5.2.2. Den estetiske erfaring - et sammendrag

Dewey lyktes i å danne et begrep som forente produksjonen og resepsjonen av kunst gjennom etableringen av begrepet, den estetiske erfaringen. Den estetiske erfaringen er, som vi har vært inne på, et prosessuelt begrep. Man kan få denne typen erfaring både i livet og i kunsten. Den estetiske erfaring er i følge Dewey individuell, helhetlig og selvforsynt og den skapes i en kommunikasjon. Erfaringen kan komme av et objekt eller subjekt, men er alltid en interaksjon mellom produsent, konsument og "objekt".

Vi har i forrige kapittel sett hvordan erfaringen er "større" enn faktorene som skaper den, og at den integrerer følelser, tanker og handlinger. Gjennom måten Dewey skisserer den estetiske erfaringen på, blir den likevel noe "eksklusiv" og "ideell" i betydningen; fullstendig, konsentrert og bevisst for subjektet. Mennesker som dermed ikke sanser konsentrert og er aktivt tilstedeværende i den aktuelle konteksten, kan dermed ikke få mulighet til å få en estetisk erfaring, slik Dewey beskriver det. For Dewey stilte krav til både kunstprodusenten og kunstmottakeren som gjennom en aktiv erfaringsprosess skulle få en estetisk erfaring. For Dewey var altså den estetiske erfaringen noe vi ikke stiller oss likegyldige til, men som vi gripes av og lever med.

To be truly artistic, a work must also be esthetic- that is framed for enjoyed receptive perception. /.../ But if his perception is not also esthetic in nature, it is a colourless and cold recognition of what has been done, used as stimulus to the next step in a process that is essentially mechanical.⁴⁰¹

Mottakerens deltakelse i erfaringen måtte altså være estetisk for ikke å være kald og mekanisk uten estetisk verdi. En tilskuer kan med andre ord ikke stille seg utenforstående til det estetiske uttrykket, men snarere involvere seg i den estetiske sfære.

400 Dewey: Op.cit., side side 46.

401 Min utheving. Dewey: Op.cit., side 48.

Richard Shusterman kritiserer Dewey og begrepet den estetiske erfaringen i boken *Pragmatist Aesthetics- living beauty, rethinking art*.⁴⁰² Shusterman hevder at selv om estetiske erfaringer uten tvil eksisterer, så er de vanskelige å definere og tydelig avgrense.

*.../ does not exist as something we can clearly isolate and define; hence in defining art as aesthetic experience, we are defining the comparatively clear and definite by something obscurely elusive and indefinable.*⁴⁰³

Shusterman viser til at han vil bruke Deweys begrep ”aesthetic experience”. Dette begrepet bruker han for å definere ”art”. Jeg følger Shusterman lang på vei i at definisjonen av ”art” blir vanskelig dersom en skal bruke Dewey. Dette fordi Deweys perspektiv mer handler om rammer rundt en erfaringsprosess i livet og kunsten, enn om en klar definisjon av kunst som et objekt vi betrakter. Shusterman hevder at Deweys forsøk på å definere kunsten som sådan, gjennom en ”global redefinition”, ikke var mulig å lykkes med.

“Instead, he thought ”a definition is good when it... points the direction in which we can move expeditiously toward having an experience”⁴⁰⁴ Vi kan lese at Shusterman uttaler seg på hvilken måte den estetiske erfaring kan være nyttig for oss når Dewey “points the direction in which we can move”. Shusterman kan altså hjelpe oss i å forstå hvilken retning Dewey vil vi skal gå for både å få, og kunne forstå hva en estetisk erfaring er.⁴⁰⁵ Shusterman konkluderer med at:

*Rethinking art as experience thus motivates my efforts to defend the artistic legitimacy of popular culture and it also underlies the ethical ideal of living beauty through fashioning life as art. In short, redefining art as experience liberates it from the narrowing stranglehold of the institutionally cloistered practice of fine art.*⁴⁰⁶

Vi ser at Deweys perspektiv gjennom gjennom begrepet den estetiske erfaringen, slik Shusterman fremstiller det, virker befriende. Det åpner opp for ulike måter å ikke bare betrakte kunsten på, men å betrakte hele livets fasetter. Dewey mener, i følge Shusterman, at vi må *erfare*, ikke høste, samle eller kritisere.

402 Shusterman, Richard, *Pragmatist Aesthetics- living beauty, rethinking art*, Oxford 2000.

403 Shusterman: Op.cit., side 55.

404 Dewey: Op.cit., side 220, Shusterman: Op.cit., side 57.

405 Shusterman: Op.cit., side 57-61.

406 Ibid., side 57.

Det kunst optimalt sett dreier seg om, er å gjenkjenne, legitimere og sette pris på de ekspressive uttrykkene, fordi disse gir oss en mulighet for å få estetiske erfaringer.⁴⁰⁷ Shusterman hjelper oss i å tydeliggjøre hva den estetiske erfaringen bringer oss av forståelse for de estetiske skapelsesprosessene. Disse vil jeg nå beskrive mer utførlig.

5.2.3. Den helhetlige estetiske skapelsesprosess

Dewey fremstilte sitt kunstfilosofiske syn og sin beskrivelse av den estetiske skapelsesprosessen gjennom flere ledd i *Art as Experience*. Dette gir, slik jeg ser det, en dypere klangbunn å forstå begrepet den estetiske erfaringen fra. Den estetiske skapelsesprosessen innebærer, i følge Dewey, at en kunstner skaper et estetisk objekt gjennom et fysisk materiale, for eksempel, kroppen. Det estetiske objekt åpner deretter opp for en mulighet for "enjoyment" and "receptive perception" for tilskueren/tilhøreren. Muligheten er til stede, men tilskueren /tilhøreren må selv være med på å skape sin egen opplevelse ved å åpne opp sansene sine og gå inn i samme "bane" som kunstneren. Kunstnerens egen persepsjon av det estetiske objektet han eller hun er i ferd med å skape kan også være en estetisk erfaring.

In an emphatic artistic-aesthetic experience, the relation is so close that it controls simultaneously both the doing and the perception./.../ For to perceive, a beholder must create his own experience. And his creation must include relations comparable to those, which the original producer underwent.⁴⁰⁸

I *Art as Experience* maktet Dewey altså å lage en syntese av begrepene artistic og aesthetic nettopp gjennom sin forståelse av den helhetlige estetiske skapelsesprosessen og gjennom begrepet den estetiske erfaringen. Kunsten, livet og mennesket ble likestilte faktorer i en erfaringsprosess der premissene for å få en estetisk erfaring blant annet lå i subjektets tilstedeværelse.

Den estetiske erfaringen kan tilegnes i den helhetlige estetiske skapelsesprosessen. Erfaringen kan oppstå i møtet med "det estetiske uttrykket", det være seg et bilde, en teaterforestilling, en performance eller lignende.

⁴⁰⁷ Shusterman: Op.cit.

⁴⁰⁸ Dewey: Op.cit., side 50.

Dette uttrykket dannes i følge Dewey på bakgrunn av et medium i følge Dewey. Ulike medium har forskjellige iboende egenskaper som gir uttrykket, dette mediet gir form til, en særegen dimensjon. Dewey påpekte dette gjennom å skrive:

If all meanings could be adequately expressed by words, the arts of painting and music would not exist. There are values and meanings that can be expressed only by immediately visible and audible qualities, and to ask what they mean in the sense of something that can be put into words is to deny their distinctive existence.⁴⁰⁹

Særegenhetene ved mediene, musikk og maling, som Dewey her brukte som eksempler, kan ikke uten videre beskrives med ord fordi nettopp eksistensen av dem er grunnlagt ved dette faktum. På samme måte kan vi se teaterkunstens eksistens som et resultat av at visse "verdier" og "meninger", i Deweys forstand, kun kan uttrykkes gjennom nettopp teatermediet. Mediet gis først mening når det blir brukt som et medium i relasjon til det omkringliggende - altså gjennom en prosess der en idé, en tanke eller en følelse uttrykkes gjennom et medium for så å formidles til noen. For Dewey var forholdet mellom subjektet, materialet, omgivelsene og selve verket som skapt - interaktivt. Dewey skrev at "Inflamed inner material must find objective fuel upon which to feed."⁴¹⁰

For mange mennesker vil det å uttrykke seg gjennom et medium være befriende fordi innestengte følelser og tanker får utløp i en form. Dette skriver Dewey om:

Many a person is unhappy, tortured within, because he has a command no art of expressive action.⁴¹¹ He an irritated person uses his emotion, switching it into indirect channels prepared by prior occupations and interests.⁴¹²

Den estetiske skapelsesprosessen som mennesker har mulighet til å uttrykke seg gjennom, er en mulighet alle mennesker har, hevdet Dewey. Dette er ikke noe som er avgrenset til kunstnerne i samfunnet. I *Art as Experience* beskrev Dewey hvordan enkelte omtaler en følelse som fra starten av er estetisk. Denne argumentasjonen knyttes ofte til spesielt talentfulle personer, hevdet han.

409 Ibid., side 74.

410 Ibid., side 66.

411 Ibid., side 65.

412 Ibid., side 77.

Kunstverk forstås da som manifestasjoner av denne opprinnelig estetiske følelsen.⁴¹³ Selv tok Dewey avstand fra at en følelse i seg selv kan være estetisk i utgangspunktet. Dewey viste gjennom sin argumentasjon at vi alle kan uttrykke en indre impuls gjennom et medium. Dermed kan vi aktivt delta i en estetisk skapelsesprosess og skape et estetisk objekt. Det er ikke følelsen som i utgangspunktet er estetisk, hevdet Dewey, men følelsen kan gjennom en prosess bli en del av en estetisk erfaring. Den estetiske skapelsesprosessen startes opp av en impuls som setter i gang ”.../the emotion of irritating energy that does not destroy or injure but puts objects in satisfying order, is not numerically identical with its original and natural estate.”⁴¹⁴

Dewey konkluderte dermed med at følelsen ikke opprinnelig var estetisk, men at følelsen kunne være en del av en prosess - en estetisk skapelsesprosess som kunne generere en estetisk erfaring hos subjektet.

.../ the fact that the esthetic emotion is native emotion transformed through the objective material to which it has committed its development and consummation is evident.⁴¹⁵

Dette vil jeg utdype senere i kapittelet gjennom Robert Witkins perspektiv på følelsesstrukturer som skapes gjennom kreative prosesser.

5.2.4. Dewey innen den transformative estetikk

Pedagogikkfeltet har i stor grad brukt Dewey, fordi på bakgrunn av at han med sitt aktivitetspedagogiske ståsted påvirket det amerikanske skolesystemet med sin pragmatisme/instrumentalisme. Skal vi finne en representant for en videreføring av Dewey inn i norsk akademia, må vi gå til pedagogene. Lars Løvlie er blant dem som viderefører Dewey på en interessant måte.⁴¹⁶ Lars Løvlie har arbeidet med Deweys estetikk innenfor en pedagogisk ramme. Han har i sin artikkel "Den estetiske erfaring" utarbeidet en funksjonell inndeling av ulike måter å forstå begrepet estetikk på og innenfor denne plassert Dewey.⁴¹⁷

413 Dewey: Op.cit., side 78.

414 Loc.cit.

415 Ibid, side 79.

416 Lars Løvlie er professor ved pedagogisk forskningsinstitutt ved Universitetet i Oslo.

417 Løvlie, Lars, "Den estetiske erfaring", *Nordisk pedagogikk*, 1-2/90, Oslo 1990.

Løvlie som pedagog presiserer viktigheten av at Deweys begrep, "den estetiske erfaring", ikke kan snevres inn til kun å omfatte de estetiske fagene, fordi begrepet er bredere enn kunstfagernes ramme. Han klargjør på denne måten hvilken type estetikkforståelse vi får med Dewey. Løvlie deler de teoretiske posisjonene innen estetikken inn i tre deler:

Tre ulike estetikkretninger:

Den mimiske teori	- estetikk som imitasjon
Den ekspressive teori	- estetikk som subjektiv skapelse
Den transformativ teori	- estetikk som en utviklende prosess

Den mimiske teori ser kunsten som mimesis eller en etterlikning, kunsten skulle altså imitere livet slik vi alle kjenner det. Slik Løvlie ser det, kan ikke Deweys estetiske erfaring forklares gjennom en mimisk teori om estetikk:

.../ forklares ved etterlikning eller imitasjon.../ På den andre side kan, den estetiske erfaring, heller ikke forklares ved sitt opphav i subjektive følelser eller kunstnerisk inspirasjon. Den ekspressive teori knyttet den estetiske erfaring til barnets natur, til subjektiv og originær skaperkraft. Den privatiserte estetiske erfaringer og overså den sosiale og kulturelle kontekst for slike erfaringer.⁴¹⁸

Den ekspressive teorien om estetikk er heller ikke dekkende for Deweys perspektiv i følge Løvlie, fordi den ikke tar høyde for det kontekstuelle slik Dewey nettopp tar til orde for i *Art as Experience*. Slik Løvlie argumenterer, vil kun den transformativ teorien om estetikk dekke feltet som kan forklares gjennom begrepet den estetiske erfaringen, fordi den transformativ teorien hevder ".../ at den estetiske erfaringen skapes i selve erfaringsprosessen".⁴¹⁹ Løvlie skriver i henhold til Dewey at man innen den transformativ teori kan hevde at:

Det finnes verken noe iboende vesen eller noen menneskelig kjerne som venter på sin utfolding eller streber mot sitt mål. Det som finnes er det som utarbeides og blir til under handlingens gang. Det estetiske moment er ikke opphav, men prosess og produkt.⁴²⁰

418 Løvlie: Op.cit., side 2.

419 Loc.cit.

420 Loc.cit.

Det er blant annet denne erfaringsprosessen, "det som utarbeides og blir til", Løvlie påpeker, jeg finner interessant ved Dewey. Løvlie trekker også frem begrepet kontinuitet, som et annet sentralt punkt ved Dewey i artikkelen, "Erfaring som handling":

Nå finnes det imidlertid et overordnet begrep i Deweys tenkning, et begrep som gir konteksten for alle elementer i hans filosofi, og det er kontinuitet. Kontinuitet er ideen om at alle ting henger sammen/...⁴²¹

Løvlie fremmer altså et begrep som på mange måter også oppsummerer en av grunntankene i *Art as Experience*, slik jeg leser Dewey. Kontinuitetsbegrepet innenfor den kunstfaglige rammen handler blant annet om sammenhengen mellom ".../skaper (subjekt), produkt (verket) og resepsjon (mottaker). Forholdet danner den interpretative helheten. Innenfor denne helheten beskrives den estetiske erfaringen."⁴²² For Dewey handler erfaringsprosessen om kommunikasjon og deltakelse. Vi ".../ får ikke kunnskap, vi gjør en erfaring/...", skriver Løvlie om Deweys perspektiv.⁴²³

5.2.5. Deweys relevans i teaterfeltet

Deweys estetikk utelukker en rendyrket institusjonell kunstforståelse. Likevel fremmer han en allmennmenneskelig og livsnær kunstforståelse gjennom analysebegrepet "den estetiske erfaring". Dewey definerer begrepet den estetiske enerfaring og utleder hvilket syn på mennesket, samfunnet og kunsten hans ulike definisjoner forutsetter. Men han viser i sine tekster ikke til empiriske undersøkelser, der han prøver å finne ut hva den omtalte estetiske erfaring kan bety for et enkelt individ. Dette kan jeg kan bidra til å gjøre i denne avhandlingen på bakgrunn av Deweys teorier. Jeg ønsker nå, forut for feltarbeidet, å se på hvordan vi kan tenkes å bruke Dewey til å forstå prosjektets to felt og dermed også avhandlingens problemstilling. Jeg vil derfor gjennomgå visse analysekategorier det vil være naturlig å se etter i feltet når man har valgt Dewey som del av sin estetiske horisont.

⁴²¹ Løvlie, Lars, "Erfaring som handling", Thuen, Harald, Vaage, Sveinung, *Oppdragelse til det moderne*, Oslo 1989, side 149.

⁴²² Løvlie, Lars, "Den estetiske erfaring", *Nordisk pedagogikk*, 1-2/90, Oslo 1990, side 2.

⁴²³ Løvlie, Lars, "Erfaring som handling", Thuen, Harald, Vaage, Sveinung, *Oppdragelse til det moderne*, Oslo 1989, side 151.

Analysekategori 2: "Sammenheng mellom hverdagslivet og de estetiske skapelsesprosessene"

Dewey konkluderte i *Art as Experience* med at kunsten uten tvil skapes av, fødes i og lever i pakt med det allmenne livet. "Works of art that are not remote from common life, that are widely enjoyed in a community, are signs of a unified collective life."⁴²⁴

For det usedvanlige mennesket som aktør i en teaterproduksjon, kan da den estetiske enerfaring hun eller /han erfarer i teateret, bli en erfaring som er inspirert av og selv inspirerer individets hverdagsliv. Kunsten er aldri en avsondret sfære, i følge Dewey. Gjennom hans perspektiv kan vi undersøke om et usedvanlig menneskets selvforståelse/selvfølelse og kunstutøvelsen hun eller han bedriver gjensidig påvirker hverandre.⁴²⁵ Dermed kan vi tenke oss at usedvanligheten til informantene setter en valør på både kunstprosessen og kunstproduktet, samtidig som kunstsfæren virker inn på informanten selv. Med det mener jeg at for eksempel en döv skuespillers særegenhet, både med tanke på personligheten og funksjonshemmingen, vil påvirke de ulike aspektene ved prøveperioden og forestillingen. Den døve skuespilleren selv vil også selv kunne bli påvirket av de ulike fasene i den kreative prosessen hun gjennomgår. Ved å bruke Dewey, kan man undersøke sammenhengen mellom hverdagslivet og kunsten, for informantene.

Analysekategori 3: "Fullstendig, bevisst og konsentrert"

Gjennom *Art as Experience* har vi sett at den estetiske erfaringen er en type erfaring som er fullstendig, bevisst og konsentrert for subjektet. Dewey hevdet at "Such an experience is a whole and carries with it its own individualising quality and self-sufficiency. It is an experience."⁴²⁶ I sammenheng med teaterfeltet kan det usedvanlige mennesket få erfaringer med teatermediet som oppleves som fullstendige, bevisste og helhetlige. Gjennom dybdeintervjuer kan man, gjennom Deweys perspektiv, forsøke å se på problematikken rundt hvorvidt informantene opplever at enkelte av deres erfaringer ved teatermediet er fullstendige og konsentrerte.

424 Dewey: Op.cit., side 81.

425 Selvforståelsen omfatter de tankene subjektet har om seg selv, mens selvfølelsen handler om de følelsene subjektet har om seg selv.

426 Dewey: Op.cit., side 35.

Analysekategori 4: "Interaksjon, deltagelse/deltakelse og kommunikasjon"

Vi har sett at Dewey ved flere anledninger påpeker i *Art as Experience* at både produksjonsprosessen og resepsjonsprosessen er preget av interaktivitet mellom de impliserte neparter i prosessene. For Dewey handler den estetiske erfaringen nettopp om det kommunikative aspektet og om aktiv deltagelse. For det usedvanlige mennesket som skuespiller er dette et moment det vil være relevant å kikke nærmere på. Å undersøke på hvilken måte interaksjonen og den aktive deltagelsen i kommunikasjonen gjør seg gjeldene for informantene vil være interessant for denne avhandlingens tematikk.

Analysekategori 5: "Tilstedeværelse i øyeblikket"

For Dewey er øyeblikkets tilstedeværelse et punkt jeg opplever som en essensiell premiss for den estetiske erfaring. Innen teaterkunsten er dette et springende punkt, fordi den sceniske tilstedeværelsen er basisen for det troverdige spill og dermed også muligheten for å gi medaktørene og publikum gode teaterøyeblikk. Å undersøke hvordan det usedvanlige mennesket som skuespiller forholder seg i teaterprosessen til tilstedeværelse i "erfaringsøyeblikket" i teaterprosessen, i Deweys forstand, vil være interessant.

Analysekategori 6: "Samspill mellom kropp, tanke og handling"

For Dewey er både følelsene, intellektet og handlingene våre integrerte deler av våre estetiske erfaringer. For ham representerer disse tre komponentene en helhet. På hvilken måte vil, døve og utviklingshemmede skuespiller bruke både følelsene, intellektet og handlingene i seg, gjennom teaterprosessen. Innen teatermediet kan man tenke seg at denne helheten speiler seg i prosessens behov for skuespillere som kan bruke hele seg for å danne en troverdig rollefigur. Teateret som kunst har en helhetig dimensjon fordi handlingene på scenen på mange måter og, i ulike grad, er avhengig av, både en emosjonell innsikt, en kroppsliggjøring av rollene og en intellektuell analyse. Deweys tanke om helheten i kunstkommunikasjon ligger derfor nært opp til teaterets egenart.

Analysekategori 7: "Samspill mellom aktør og publikum"

Den estetiske erfaringen som en helhetlig erfaring, handler også om at Dewey ser både produksjon og resepsjon som prosesser en kan få estetiske erfaringer gjennom. Vi har sett at Dewey var opptatt samspillet mellom aktør og publikum. Han lengtet blant annet etter et begrep som favnet om hele kunstkommunikasjonen.

Gjennom Dewey kan vi ved å bruke begrepet den estetiske erfaring, se på hvordan det usedvanlige mennesket som skuespiller aktivt deltar i et samspill med publikum, og hvordan dette samspillet arter seg for skuespilleren sin del.

Jeg har nå sett på seks analysekategorier jeg mener å kunne utlede fra Deweys *Art as Experience*. Disse kategoriene er valgt ut fordi jeg på bakgrunn av min teoretiske horisont og forkunnskap til feltene, ser nettopp disse som relevante i forhold til avhandlingens to felt. I avhandlingens drøftingskapittel vil de teoretiske kategoriene bli undersøkt i lys av de kategoriene empirien frembringer i kapittel 6.0.

5.2.6. Følelser og identitet i den estetiske skapelsesprosess

Malcolm Ross' og Robert Witkins teorier er på sentrale punkt videreføringer av Dewey. I denne avhandlingen bruker jeg Ross og Witkin for å tolke Deweys tanker inn mot den praktiske teaterfaglige arena der avhandlingens to felt befinner seg. Ross' og Witkins tekster er i stor grad blitt brukt som en del av det norske dramafagets kilder. Men i denne avhandlingen ønsker jeg å sette fokus på Ross' og Witkins estetikk for å fortolke videre den estetiske skapelsesprosessen. Dewey beskrev hvordan denne prosessen var interaktiv og styrt gjennom et medium som dermed kunne kommuniseres ut i verden og generere en estetisk erfaring hos både utøveren og betrakteren.

Robert Witkin fokuserte mer på hvordan følelsesstrukturene hos aktørene i prosessen ble utviklet. Han baserte sin kreativitetsforskning både på sentrale punkter hos Dewey, samt på Piagets teori om kognitiv utvikling.⁴²⁷ Witkin satte, i motsetning til Piaget, fokus i sin forskning på det emosjonelle istedenfor det kognitive og innførte i denne sammenhengen begrepet "følelsesstrukturer". Witkin hevdet at:

All action in respect of objects is motivated, it is moved by impulse. To the extent that the impulse determines the actual form of the action, to the extent that it shapes behaviour, action is expressive and it gives rise to "feeling-form".⁴²⁸

⁴²⁷ Witkin beskrev "kreativitet" gjennom sine skisser av menneskets emosjonelle utvikling. Disse skissene var i tråd med Piagets skjemabegrep som Piaget hadde konstruert for å beskrive den kognitive utviklingen hos barn. Piaget, Jean, *Intelligensen psykologi*, Stockholm 1971, s 17-32.

⁴²⁸ Witkin, Robert, *The intelligence of feeling*, London 1974, side 6.

Med følelsesstrukturer eller "feeling-forms" mente Witkin strukturer/skjema mennesker kan utvikle gjennom kreativt arbeid i møte mellom seg selv og den verden det lever i. Det er impulsen som setter i gang et stykke kreativt arbeid, slik jeg leser Witkin. Og det er denne impulsen som gir form til selve handlingen som utføres av aktøren. Denne handlingen er ekspressiv og gir aktøren muligheter for å utvikle sine følelsesstrukturer.

Slik Witkin så det, var det et samspill mellom de følelsesstrukturene man kunne få i kreativt arbeid gjennom møte med et medium og hvordan mediet kunne påvirke selve formen på det kreative uttrykket. Slik jeg tolker Witkin, vil mediets særegenhet gi form til det kreative uttrykket som skapes. Dette omtalte Witkin omtalte som "object-form".

To the extent that the object in respect of which the individual is acting shapes behaviour and not the impulse, action is impressive and it gives rise to "object-form".⁴²⁹

Witkin beskrev i *The intelligence of feeling* hvordan verden bestod både av en subjektiv indre sfære og en mer objektiv ytre sfære.⁴³⁰ Witkin mente at den estetiske skapelsesprosessen foregikk i møtet mellom disse to sfærene. Møtet med en ytre verden som oppstår i det kreative arbeidet for et menneske er utviklende for motivasjon og følelsesstrukturer, hevdet Witkin. Witkins tanker om hvordan vi kan uttrykke våre følelser gjennom et medium er her på linje med Deweys. "When my action is expressive, it is my impulse (feeling-impulse) that is projected through the medium of objects whether these be physical or symbolic."⁴³¹

Den "følelsesmessige intelligensen" bygger på direkte subjektiv erfaring, hevdet Witkin. Han mente at det var en sammenheng mellom ekspressive handlinger, som er handlinger der en uttrykker sine følelser, og impressive handlinger, som er måten følelsene blir uttrykt på gjennom et medium.⁴³² Impressive handlinger kan uttrykkes i kunsten, men også i hverdagslivet, for eksempel gjennom å gå en tur, bake boller eller strikke en sokk. Om ekspressive og impressive handlinger skrev Witkin at:

429 Loc.cit.

430 Witkin: Op.cit.

431 Loc.cit.

432 Witkin: Op.cit., om "expressive action" og "impressive action", side 5. Ekspressiv på norsk og engelsk betyr: uttrykksfull – som uttrykker visse stemninger. Impressive på engelsk betyr i denne sammenheng Prege, prege inn.

If I jump for joy, pull my hat off my head, hurl it in the air and dance on it when it lands on the ground, my actions in respect of the hat are very much under control of my joyous feeling. Indeed they express that feeling. /.../My behaviour in respect of the hat releases that impulse, it expresses it in a "feeling- form" – a hat dance no less!⁴³³

Denne delen av Witkins estetikk er av norske danse- og dramapedagoger som Hernes, Reistad og Horn blant annet blitt brukt som legitimeringsstrategier for kunstfagenes eksistens og utvikling i den norske skole. Danse- og dramapedagogikkforfatterne beskriver Witkins tanker på denne måten:

Det er denne vekslingen mellom ekspressivt følelsesuttrykk, og hvordan handlingen blir påvirket av objektets (impressive) egenskaper, som danner basis for tanken om at følelsesuttrykket blir påvirket av mediet det uttrykkes gjennom. Det blir derfor viktig å finne frem til et medium (lys, bevegelse, konkret materiale, ord) som gir riktige motsvar til den følelsen man ønsker å uttrykke.⁴³⁴

Subjektets følelsesstrukturer blir altså påvirket, samtidig som det selv påvirker handlingen subjektet utfører, og mediet handlingen uttrykkes gjennom. Vi ser av sitatet at Witkins ståsted ikke uten videre skiller mellom det sosiale og det estetiske. Dette fordi det for Witkin blir "/.../ viktig å finne frem til et medium som gir riktige motsvar til den følelsen man ønsker å uttrykke."⁴³⁵ Ønsker man å uttrykke en følelse som får et bedre motsvar ved å gå en tur på fjellet enn å spille piano, vil nettopp fjellturen være det rette valget for subjektet i følge Witkins perspektiv.

Malcolm Ross bygget sitt arbeid på Witkins tekster, men gikk videre med å utvikle sine egne tanker i *The Creative arts* i 1978. Han hevdet at den kunstneriske skapelsen handlet om å gi form til en følelse eller en intuisjon og at dette skjedde i møte med et medium, på samme måte som Dewey og Witkin beskrev det. Både på aktør- og tilskuersiden bandt kunsten sammen hele mennesket i den helhetlige skapelsen, hevdet Ross.

We read art as we read persons, essentially with intelligent sensing. I would say, with sensibility. /.../ They may, with the arts, equally address psychological as material or sociological problems but they do so, essentially, from the standpoint of reason where the arts exploit the mind's intuitive powers. Mind as feeling, that is.⁴³⁶

433 Witkin: Op.cit., side 5.

434 Reistad, Horn, Hernes, *Lek, dans & teater*, Oslo 1995, side 120.

435 Ibid., side 120.

436 Ross, Malcolm, *The aesthetic impulse*, Oxford 1984, side 14.

Vi ser at Ross hevdet at gjennom kunsten knyttes følelser og tanker sammen. Kunsten utfordrer i følge Ross vårt intellekt og dets "intuitive kraft". I 1984 hadde Ross arbeidet videre med disse tankene i *The aesthetic impuls*. Han mente at man måtte gi barn mulighet til å uttrykke følelsererfaringer gjennom kunstneriske medium på samme måte som vi uttrykker tanken gjennom skrift. Han beskrev hvordan kunst er en måte å lære og å tilegne seg verden på og fokuserte derfor mye på kunsten i skolen som et viktig bidrag i et barns utvikling.

If, as I believe, art is a way of knowing, a medium of human understanding in its own right, then there can be no more urgent a task for art educators than to initiate their pupils as artists and as users of the arts.⁴³⁷

For Ross var kunsten altoverspennende og total. Hele livets spekter kunne fanges opp av kunsten og av alle mennesker.

Art, of course, covers every possible human experience, and must encompass death as well as life, pain as much as pleasure – may be made at the behest of an overlord, to delight a child, in moments of idleness, to relieve the tedium of alienating labour, to stir us to action.⁴³⁸

På bakgrunn av Ross og Witkin kan vi utlede en ny analysekategori, vi kan bruke på studiets to felt.

Analysekategori 8: "Samspill mellom utvikling av følelser og den estetiske skapelsesprosess"

I sammenheng med avhandlingens problemstilling kan vi bruke Ross og Witkin for undersøke om det usedvanlige mennesket som skuespiller i den estetiske skapelsesprosessen, får mulighet til å utvikle seg følelsesmessig ved å bruke teateret som medium å kommunisere gjennom. En skuespillers ferd mot å få estetiske erfaringer går jo gjennom en estetisk skapelsesprosess og denne prosessen former skuespillerens følelsesstrukturer, hevdet Witkin. Vi kan da anta at erfaringsprosessen for informantene kan være knyttet til informantenes følelsesstrukturer og opplevelse av møtet mellom deres indre og ytre verden.

Utvikling av følelsesstrukturer kan være imidlertid være ett aspekt ved den estetiske skapelsesprosessen. Ross ønsket å gå videre herfra, fra å sette søkelyset på selve skapelsesprosessens natur til å finne betydningen av den.

437 Ross: Op.cit., side 17.

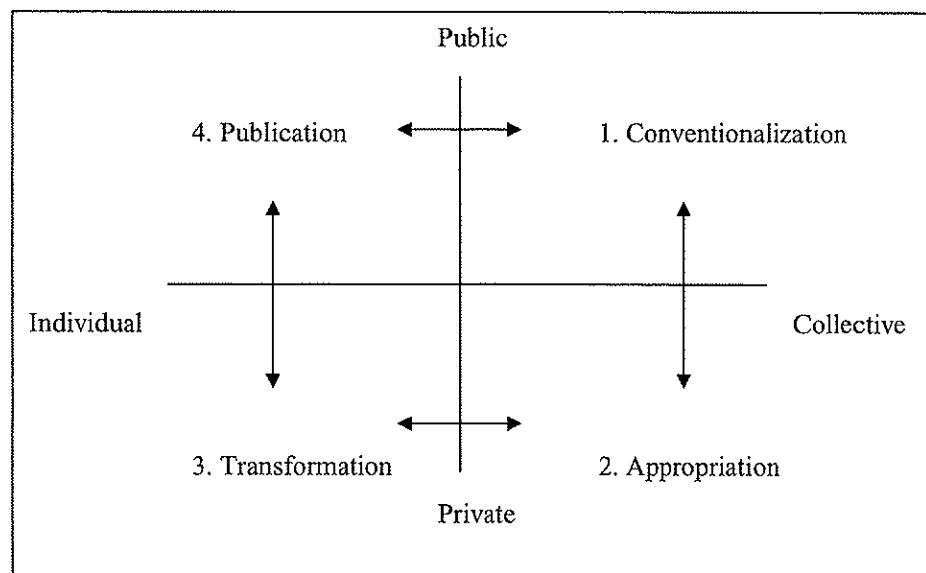
438 Ibid., side 16.

Dette arbeidet han videre med på 90-tallet. I 1993 utdypet han sine teorier om denne estetiske skapelsesprosessen og koblet disse til identitetsdanning og identitetsutvikling i *Assessing achievements in the arts*.⁴³⁹ Ross og hans medforfattere tok med denne boken tak i Ron Harrés teori om individuell utvikling og identitet som de hentet fra publikasjonen *Personal Being*. De skrev at Harrés teori fanget deres blikk fordi:

He attaches importance for personal development to expressive dimension of human behaviour, through what he calls "identity projects". Harrés appeal to us is his emphasis on the processes of individual growth rather than the outcomes in terms of artefacts.⁴⁴⁰

Harrés tanker munnet ut i en modell. Denne modellen arbeidet Ross, Radnor, Mitchell og Bierton videre med innen sitt estetiske ståsted. Det gjorde de på en slik måte at modellen kunne brukes til å forstå hvordan barn tilegner seg estetiske erfaringer i skolen. Medforfatternes modell er nyttig å se på i sammenheng med denne avhandlingens problemstilling, fordi den viser oss en måte å se den estetiske skapelsesprosessen på. Modellen under er hentet fra *Assessing achievements in the arts*.⁴⁴¹

The arts curriculum cycle:⁴⁴²



⁴³⁹ Ross, Malcolm, Radnor, Hilary, Mitchell, Sally, Bierton, Cathy, *Assessing achievements in the arts*, Buckingham 1993.

⁴⁴⁰ Ross, Radnor, Mitchell, Bierton: Op.cit., side 50-51.

⁴⁴¹ Ibid, side 52.

⁴⁴² Oversettelse av begrep i modellen: Conventionalization = konvensjonalisering, appropriation = tilegnelse/anvendelse, transformation = transformasjon og publication = offentliggjøring.

Modellen kan forstås på følgende måte: Som en prosess der eleven danser i en runddans som går gjennom både det individuelle & private - og det kollektive & offentlige rom. Modellen viser fra punkt 1-4 hvordan eleven i "The Arts curriculum cycle" både tilegner seg den bestående kunsten og uttrykker egen kunst. Eleven beveger seg fra samfunnets normer og konvensjoner i det kollektive rom, i punkt 1, til tilegnelse av det bestående, i punkt 2, via og transformasjon av eget uttrykk i møtet fra det private og individuelle, i punkt 3, til offentliggjøring av dette uttrykket i det kollektive rom, i punkt 4.

Modellen på forrige side viser altså hvordan man kan tenke seg tilegnelsen av estetiske erfaringer gjennom et kunstnerisk medium. Dette skjer i møtet mellom den indre private og individuelle verden og den ytre kollektive offentligheten. Vi kan lese ut av modellen at et menneske først må finne en respons til sine følelser innen den bestående kulturen, før det kan skape et personlig estetisk uttrykk. Dette personlige estetiske uttrykket kan igjen føres tilbake til det kollektive rommet. Dette uttrykket blir da en del av konvensjonaliseringen i samfunnet. Denne konvensjonaliseringen ser vi i modellen som punkt 1, som også er det punktet hele sirkelen også begynte med. Vi får altså en interaktiv spiral som både utvikler subjektets identitet og samfunnets konvensjoner.⁴⁴³ Om modellen kan vi lese som en konklusjon at:

All expressions derives from and draws upon the cultural stock, upon tradition. The child is born into a cultural matrix and must first establish herself there - accommodate to the phenomena of art, embodied in rules and conventional forms.⁴⁴⁴

Vi må altså alle i en sosialiseringssprosess forholde oss, til "a cultural matrix", for deretter å kunne gjennomgå egne identitetsskapende prosesser som "makers- of meaning":

The child's products and responses are offered as additions to the conventional wisdom of society, and she herself becomes a bearer of the culture, a transmitter, a reformer, a guardian. She comes to perceive herself as authentic, as a maker-of-meanings among other such makers /.../ It is this sense that the arts are about personal development.⁴⁴⁵

⁴⁴³ Dette kan vi se i forhold til Raymond Williams dynamiske kultursyn som jeg presenterer i neste kapittel.

⁴⁴⁴ Ross, Radnor, Mitchell, Bierton: Op.cit., side 53.

⁴⁴⁵ Ibid., side 53.

I *Assessing achievements in the arts* beskrev forfatterne denne prosessen på en måte som tydeliggjorde at estetiske erfaringer er identitetsskapende erfaringer, noe jeg finner svært interessant.⁴⁴⁶ Dette er dermed noe man kan kikke nærmere på i feltet, der det usedvanlige mennesket får sine estetiske erfaringer. På bakgrunn av det vi nå vet kan vi utforme analysekategori nummer ni:

Analysekategori 9: "Samspill mellom estetiske erfaringer og identitetsskapende prosesser"

I de to feltene kan man undersøke hvorvidt informantene erfarer at de gjennomgår noe som kan kategoriseres som identitetsskapende prosesser gjennom den estetiske skapelsesprosess og gjennom sine estetiske erfaringer.

5.3. Kultur og estetikk - Raymond Williams

Teatererfaringer er en del av det samlede kulturfeltet. Briten Raymond Williams fremmer forståelsen av en symbolsk virkelighet, der samfunnet er sammensatt av iscenesatte virkeligheter hvor der det utspilles både teaterfaglige og hverdagslige spill.⁴⁴⁷ Gjennom sin enorme vitenskapelige og litterære produksjon på ca 650 titler arbeidet dramaprofessoren Williams med emner knyttet til kultur og samfunn gjennom et forsøk på å bygge bro mellom akademia, kunsten/teateret og livet.⁴⁴⁸ Han skrev i *The Sociology of culture* at:

The social character of cultural production, which is evident in all periods and forms, is now more directly active and inescapable than in all earlier developed society.⁴⁴⁹

For Williams var kulturfeltet en del av hverdagen, og han mente at dette var tydeligere i vår tid enn før. Williams så kulturen som del av både hverdagen og kunsten. ".../ is that it leads, necessarily, to intensive study of the relations between "cultural" activities and other form of social life."⁴⁵⁰

⁴⁴⁶ Ibid., side 52.

⁴⁴⁷ Williams, Raymond, *Drama in dramatised society*, Cambridge 1975.

⁴⁴⁸ Ingils, Fred, Raymond Williams, London 1995, side 243. Rasmussen, Bjørn, "Drama i et dramatisert samfunn", *Drama*, 3- 2003, side 6 -11.

⁴⁴⁹ Williams, Raymond, *The Sociology of culture*, Chicago 1995, side 233.

⁴⁵⁰ Ibid., side 12.

For Raymond Williams dekker, i følge, professor i drama/teater, Bjørn Rasmussen, begrepet kultur både hvordan ”/.../ et samfunn, overgripende og langsomt, bygger og overfører forståelse om samfunnets form og tradisjoner/...” samtidig som kultur også er ”/.../ de spesielle og skapende oppdagelsesprosesser i kunst og læring som stiller spørsmål, som tester ut og som produserer ny mening/.../”.⁴⁵¹ Ved å bruke Williams’ kultursyn på teaterfeltet, skiller vi dermed ikke mellom sosiale og estetiske teatererfaringer, men griper om et hele fordi Williams hevder at det sosiale aspektet og det estetiske aspektet er i et interaktivt samspill.⁴⁵² Dermed kan vi betrakte teatererfaringer som deler av både den sosiale sfære og den kunstneriske sfære uten at disse sfærene dermed representerer ulike institusjoner.

Teaterinstitusjonen, som vi ofte i dagligtale forstår som et fysisk bygg og/eller en gruppe mennesker i spesifikke roller, er dermed ikke den eneste arenaen der vi kan få teatererfaringer på. Hverdagslivet er også sammensatt av situasjoner vi kan betrakte som spill, i følge Williams.⁴⁵³ For det usedvanlige mennesket som skuespiller kan derfor både hverdagslivet og teatergruppen være arenaer hun kan få ulike former for teatererfaringer. Williams perspektiv på teatererfaringer fremmer et helhetlig kultursyn der kultur er både tradisjonsbærende og nytenkende.

Kultur er:	Læring og kunst
Sosialt og estetisk	Skapende oppdagelsesprosesser – nytenkende
	Bygger og overfører forståelse om samfunnets form og tradisjoner – tradisjonsbærende

Et interessant punkt i forhold til denne avhandlingen i Williams’ kulturestetiske ståsted er hans samfunnssyn som er påvirket av hans egen livserfaring som høyaktet Cambridge-professor, men med arbeiderklasse bakgrunn. Slik Williams så det, var samfunnets skille mellom ”finkultur” og ”lavkultur” uakseptabelt.

⁴⁵¹ Rasmussen, Bjørn, ”Drama i et dramatisert samfunn”, *Drama*, 3- 2003, side 6.

⁴⁵² Ingils: Op.cit.

⁴⁵³ Williams, Raymond, *Drama in dramatised society*, Cambridge 1975.

Han hevdet på samme måte som Dewey at synet på det folkelige som vulgært eller kvalitativt dårligere enn den såkalte "fine" kulturen, var preget av liten respekt for menneskenes levde egenerfaring.⁴⁵⁴ For Williams er ikke teateret kun en del av vår hverdag, men hverdagen vår kan også betraktes som et teater. Vi kan lese hverdagerfaringer gjennom for eksempel Ibsen eller annen symbolproduksjon.

I learned something from analysing drama which seemed to me effective not only as a way of seeing certain aspects of society but as a way of getting through to some of the fundamental conversions which we group as a society itself.⁴⁵⁵

Williams' bidrag i denne avhandlingen til å utlede et funksjonelt teatererfaringsbegrep handler i stor grad om hans syn på at man ikke uten videre kan skille det sosiale og det estetiske i teatererfaringer fra hverandre. Gjennom Williams som understøtter mye av Dewey kunstfilosofi ser vi hvordan menneskers liv er flettet sammen av ulike arenaer og erfaringer. Disse stedene og formene kan både være sosiale og estetiske av karakter. Jeg vil nå gå videre med å sammenfatte de ulike kunstsyn jeg har presentert på en måte som gir oss en nyttig plattform å forstå informantenes teatererfaringer ut fra.

5.4. Oppsummering av estetisk horisont

Teoretisk sett bidrar Kants virkningshistorie med et smalt kunstsyn som fremmer forståelse av kunsten som en mer avsondret sfære der hverdagslivets trivialiteter ikke skal blandes inn i kunsten. Jeg har utarbeidet én teoretisk analysekategori på bakgrunn Kants virkningshistorie. Men denne kan ikke brukes til å forstå sammenhengen mellom teatererfaringen og skuespillerens eget liv og behov for deltakelse og kommunikasjon slik Dewey kan. Dewey bidrar med en tolerant, vid og folkelig forståelse av menneskets skapende krefter. Slik jeg ser det, har Deweys begrep, den estetiske erfaringen, bidratt rent analytisk i denne avhandlingen med seks operasjonaliserbare temaer eller kategorier vi kan undersøke i feltet. Gjennom Ross og Witkin har jeg utledet to tilleggskategorier, som jeg opplever utvider Deweys tanker i retning av de to feltene denne avhandlingen tar utgangspunkt i. De kategoriene jeg har utledet på bakgrunn av Kant, Dewey, Ross og Witkin er:

⁴⁵⁴ Williams: Op.cit., Rasmussen, Bjørn, "Drama i et dramatisert samfunn", *Drama*, 3- 2003, side 6-11.

⁴⁵⁵ Williams: Op.cit., side 18.

Teoretiske analysekategorier:

Analysekategori utledet fra Kants virkningshistorie	1	"Fraværet av det ytre, pragmatiske hensikter og mål"
Analysekategorier utledet fra Dewey	2	"Sammenheng mellom hverdagslivet og de estetiske skapelsesprosessene"
	3	"Fullstendig, bevisst og konsentrert"
	4	"Interaksjon, deltakelse og kommunikasjon"
	5	"Tilstedeværelse i øyeblikket"
	6	"Samspill mellom kropp, tanke og handling"
	7	"Samspill mellom aktør og publikum"
Analysekategori utledet fra Witkin	8	"Samspill mellom utvikling av følelser og den estetiske skapelsesprosess"
Analysekategori utledet fra Ross, Radnor, Mitchell og Bierton	9	"Samspill mellom estetiske erfaringer og identitetsskapende prosesser"

Man kan undersøke de ni kategoriene gjennom intervju og observasjon av informantene i studiens to felt. Dermed studerer man *både* betydningen av informantenes egenproduserte teatererfaringer og undersøker hvorvidt den enkelte informant får spesifikt estetiske erfaringer, noe som er et nødvendig grunnlag for å finne betydningen av erfaringen.

Man kan på teoriplanet velge å strukturere og analysere estetiske og sosiale teatererfaringer hver for seg, men i tråd med Williams vil jeg hevde at i virkeligheten henger det sosiale og det estetiske aspektet i menneskets erfaringsverden nært sammen og påvirkes av hverandre. Innen teateret er fornyelse og tradisjon knyttet både til de sosiale prosessene aktørene imellom og de skapende prosessene aktørene inngår i rent scenisk. Av den grunn ser jeg det slik at de estetiske skapelsesprosessene, som både Dewey, Ross og Witkin beskrev, er påvirket av det helhetlige mennesket og av et helhetlig erfaringsgrunnlag. Både følelser, tanker og handlinger forenes i skapende prosesser.

Min teoretiske horisont vil nå danne et rammeverk for feltet, eller et sett briller å se feltet igjennom i avhandlingen. Teorien gir kun en ramme rundt den allerede gjennomførte Grounded Theory- inspirerte analysen av feltdataene. Kategoriene som jeg har trukket ut fra teorien i dette kapitlet vil bli brukt i drøftingen av feltet, i kapittel 7, etter at feltets særegenheter er blitt fremvist for leseren i kapittel 6. Analysene av særegenhetene i feltet vil danne grunnlaget for drøftingen, der blant annet kategoriene fra teorien aktivt vil komme inn som siktepunkter og kompass i jungelen av funn fra feltet.

6.0. Inn på teaterkunstners scener - beskrivelse og kategorisering av feltene

Dette kapittelet har til hensikt å beskrive funn i de to feltene. Jeg ønsker å formidle informantenes teatererfaringer fra DNIT og Alfheimteateret. Erfaringene med teateret var ulike fra informant til informant, men likevel hadde de likhetstrekk og krysningspunkt. Jeg har gjennom en Grounded Theory- inspirert metodikk arbeidet med å kategorisere funnene hos informantene. Det er disse ulike empiriske kategoriene som nå blir presentert i dette kapittelet. De empiriske kategoriene drøftes deretter i neste kapittel opp mot de teoretiske analysekategoriene fra forrige kapittel.

I dette kapittelet ligger fokus på presentasjon av rådata og en første kategorisering av disse. Kapittelet er bygget opp av to hoveddeler. Jeg setter først fokus på Alfheimteateret og deretter på det Norske Tegnspråkteater. Begge hoveddelene av kapittelet er bygget opp på samme måte gjennom to nivå. Det første nivå er deskriptivt, og har da til hensikt å beskrive det særegne med den utvalgte teatergruppen. Det andre nivået er kategoriserende og presenterer en tematisk kategorisering av felldataene.

6.1. Det særegne med Alfheimteateret

På bakgrunn av et seks måneder langt feltarbeid ved en integrert teatergruppe for utviklingshemmede skuespillere har jeg formet en fortelling fra feltet. En fortelling om livet i gruppen, om enkeltmenneskets sårbarhet og om teatermediets kraft i et menneskes liv. Skuespillerne jeg har samtalt med og observert sier mye om det å være sammen med de andre i teatergruppen gjennom sine ord, slik dette sitatet er et eksempel på:

.../ Fordi jeg hadde kjempelyst til det. Jeg trives i gruppen både på grunn av det vi gjør der og de andre som er med.⁴⁵⁶ .../ Det er gøy både å spille ting jeg selv og andre har skrevet.../ Jeg synes det er artig, koselig, jeg liker det. Det morsomste er alt sammen- uansett hva vi gjør. Det å være der sammen med vennene mine- det liker jeg.⁴⁵⁷

⁴⁵⁶ Intervju av Julie, skuespiller på Alfheimteateret, høsten 1999.

⁴⁵⁷ Intervju av Maja, skuespiller på Alfheimteateret, høsten 1999.

Teatergruppa Alfheim i Tromsø har én øvingskveld i uken på Rådstua teaterhus midt i sentrum. Rådstua er et tilholdssted for alle typer frie grupper i Tromsø, så vel profesjonelle som amatører. Her øves forestillinger inn av lokale revygrupper, eksperimentelle teatergrupper og integrerte teatergrupper for både barn og voksne.⁴⁵⁸ Stedet huser alt fra teater- og musikkøvelser til administrasjonskontorene til Hålogaland Amatørteater Sentral, og scene for turnerende frigrupper i landet.⁴⁵⁹ I huset er det et yrende liv som aktørene i Alfheimteateret setter pris på. Her er alle en del av et faglig og sosialt fellesskap. Fra syv til ni hver torsdag treffes 14 amatørskuespillere og to instruktører på Rådstua teaterhus.⁴⁶⁰

Informantene fra Alfheimteateret lever sine separate liv, men også sammen. De tilhører en aldersgruppe utviklingshemmede i Tromsø som treffes gjennom felles kommunale tilbud og de deler derfor den kulturelle arena, gjennom både segregerte og integrerte kulturtilbud. De treffes på "Klubben", som er en sosial kafé der de fleste informantene er en kveld i uken. Enkelte er også sammen på "Blinklys", som er et band for utviklingshemmede amatørmusikere i Tromsø.

Høsten 1999 arbeidet teatergruppen med ulike former for øvelser, leker og spill. Øvingskveldene begynte med oppvarmingsøvelser og konsentrasjonsøvelser før gruppen gikk i gang med mer sammensatte spill. Instruktørene instruerte deltakerne nøye før de satte i gang med en ny øvelse. De av deltakerne som ikke forsto hva som skulle gjøres, lærte øvelsen av å se på hva de andre gjorde. På denne måten ble det blant annet tydelig hvordan den integrerte teatergruppen fungerte som et samspill mellom utviklingshemmede og normalt fungerende. De støttet hverandre og utfylte hverandre både verbalt og fysisk.

De to kvinnelige instruktørene byttet på å lede teatergruppen høsten 1999. Men den mest erfarne av dem hadde gjennom hele semesteret det overordnede ansvaret. Det er hun som er Alfheimteaterets gründer og som har drevet teateret siden 1991. Den gang ble den integrerte teatergruppen opprettet for barn, i samarbeid med fritidskontakten for utviklingshemmede i kommunen.

⁴⁵⁸ For eksempel: "Alfheimteateret", "Totalteateret" og "PåTryneteateret"

⁴⁵⁹ HATS; Hålogaland Amatørteater Sentral.

⁴⁶⁰ Syv av de 14 skuespillerne er utviklingshemmede. Jeg har intervjuet seks av disse. Den siste skuespilleren ble syk på slutten av høstsemesteret 1999 og kunne ikke intervjues av helsemessige årsaker.

Gruppens sammensetning med hensyn til alder og funksjonsnivå har variert gjennom de åtte årene, men Alfheimteateret har hele tiden vært en integrert teatergruppe. Fra 1991-1999 har lederen for gruppen arbeidet sammen med flere uskolerete "frivillige" for å drive gruppen og produsere teaterforestillinger. Høstsemesteret 1999 arbeidet lederen for gruppen sammen med en dramapedagog. Denne pedagogen overtok ansvaret for gruppen i 2000 da lederen trakk seg ut for å gjøre annet teaterfaglig arbeid. Lederen for gruppen er en entusiast fra frigruppemiljøet i Tromsø som gjennom sin teaterfaglige erfaring, både som skuespiller, instruktør og pedagog, har arbeidet seg opp på et profesjonelt nivå innen teaterproduksjon.

6.1.1. Fokus på teater som kunstart

Både i samtaler gjennom hele semesteret og i de to intervjuene jeg hadde med teatergruppens leder, påpekte hun sin visjon om at kunsten og ikke terapien var målet med Alfheimteaterets virke. For lederen av teatergruppen lå fokus på teateret som kunstart. Lederen sa i intervjuet våren 1999 at: "Man må ha fokus på det teaterfaglige, ingen skal være i teatergruppen vår for passe på eller være en slags betalt venn."⁴⁶¹

Alfheimteateret var dermed en teatergruppe der det teaterfaglige ble satt i høysetet og dette var tydelig på øvingskveldene. På tross av at det sosiale tok og fikk plass, ble det fra instruktørens side hele tiden fokusert på det teaterfaglige arbeidet som skulle gjøres. Lederen sa videre at: "Alfheimteateret er en hobby, ikke en behandling. Selvutvikling og en slags terapi er bieffekter av teateret, det er ikke målsettingen med virksomheten her."⁴⁶²

Lederen strebet mot et mål der deltakerne skulle arbeide med øvelser og teaterproduksjoner innenfor et kunstnerisk ideal.

461 Intervju av lederen av Alfheimteateret, våren 1999.

462 Loc.cit.

6.1.2. Fokus på å få respekt og ansvar

På Alfheimteateret blir alle aktørene behandlet som voksne, selvstendige individer. Med krav om punktlighet og etterrettelighet både i tiden mot forestilling og på prøvene. Instruktørene tar individuelle hensyn til alle, ikke bare til de utviklingshemmede. For lederen av gruppen er dette et viktig poeng når hun jobber med en integrert teatergruppe.

Man må stille krav til utviklingshemmede, for i hverdagen lever de i "en liten lomme" - der det bare er dem og deres behov. Men egentlig er det en mangel på respekt at man ikke setter grenser for en utviklingshemmet person og skuespiller.⁴⁶³

Lederen for Alfheimgruppen uttalte i intervjuet våren 1999 at alle skuespillerne i gruppen måtte være så velfungerende at de kunne komme seg på øvelse selv, kunne dra på turné og kunne ta imot beskjeder og instruksjon. Alfheim er derfor et kulturtilbud for velfungerende utviklingshemmede. Dette kulturtilbudet er på ingen måte et samarbeid mellom helsesektoren og kultursektoren i kommunen. Slik det fremstår under feltarbeidet er dette samarbeidet man kunne tenke seg eksisterte, overhode ikke tilstede:

Teatermiljøet og behandlertmiljøet ser gjensidig ned på hverandre. Behandlerne forstår ikke hva vi gjør her på teateret og det er alltid "nye" folk på jobb, da er det ikke så lett å involvere dem i teaterets arbeid.⁴⁶⁴

Behandlertmiljøet, lederen henviser til, er vernepleiere, miljøterapeuter og/eller ufaglærte assistenter som arbeider på dagsentrene der skuespillerne er på dagtid eller i boligene der de bor.⁴⁶⁵ Det finnes ikke noe samarbeid mellom bolig, dagsenter og teatergruppe for mine informanter. Instruktørene for teatergruppen opplever liten interesse for samarbeid og ser selv liten mulighet for å opprette et samarbeid. Gjennom samtalene jeg hadde med instruktørene, kom det frem at forestillingene om behandlertmiljøet delvis var basert på egne erfaringer og delvis på fordommer ovenfor det ukjente medisinske- eller sosialpedagogiske feltet der miljøterapeutene og vernepleierne arbeider.

⁴⁶³ Loc.cit.

⁴⁶⁴ Loc.cit.

⁴⁶⁵ Noen av informantene bor i omsorgsboliger i kommunen, andre bor hjemme hos sine foreldre.

På tross av at Alfheimgruppen opprinnelig ble startet i samarbeid med kulturkontakten for utviklingshemmede i kommunen, var driften av teatergruppen i 1999 preget av *avsondring* innen sektorene snarere enn en *horisontåpning* fra begge parter. Denne situasjonen preget informantenes liv i så måte at de levde sitt liv i ulike lommer som ikke ble integrert inn i hverandre.

6.1.3. Det sceniske arbeidet i Alfheimteateret

Det sceniske arbeidet i Alfheimteateret er grunnlaget for informantenes teatererfaringer. Det er derfor vesentlig å skissere opp hvordan det praktiske teaterarbeidet artet seg i gruppen. Jeg har valgt å skissere det sceniske arbeidet i Alfheimteateret gjennom Boltons klassifiseringssystem, som han redegjør for i *Innsikt gjennom drama*.⁴⁶⁶ Han deler der opp drama-teateraktiviteter i øvelser (Ø), dramatisk lek (DL) og teater (T).⁴⁶⁷ Øvelser er preget av å være kortvarige, instruerte, prosessuelle og styrt av regler og rammer for igangsetting og avslutning, mens er dramatisk lek er preget av mer spontanitet, fleksibilitet og flyt. Dramatiske leker er prosessuelle på samme måte som øvelser. Teater definerer Bolton derimot gjennom tilstedeværelse av samspill og fiksjon, samt en interaksjon mellom vektlegging på prosess og produkt.

Aktivitetene i Alfheimgruppen var av ulik karakter. Noen av aktivitetene var kun fokusert omkring oppvarming, konsentrasjon eller kreativitetstrening, og bar dermed preg av å være øvelser. Andre aktiviteter satte mer fokus på innlevelse, samspill og fleksibilitet, og fremsto dermed mer som dramatiske leker enn rene øvelser. Slik høsten 1999 artet seg i Alfheimgruppen, ble mesteparten av tiden brukt til øvelser, noe til dramatisk lek, men ikke noe i kategorien teater, ifølge Boltons definisjon. Gjennom høstsemesteret varierte instruktørene mellom tolv ulike aktiviteter, slik at de ikke fremsto som like hver gang de ble benyttet. Aktivitetene er skissert i tabellen på neste side.

⁴⁶⁶ Jeg har valgt å ha med oversikten over teaterøvelsene fordi disse er basisen informantene hentet sine teatererfaringer fra. De typene øvelser man i Alfheimteateret drev med, vil kunne påvirke de typene teatererfaringer informantene fikk.

⁴⁶⁷ Bolton, Gavin M, *Innsikt gjennom drama*, Drammen 1981.

Drama/teateraktiviteter i Alfheimteateret:

Nr.	Type øvelse:	Hensikt:
1	Gå på tå (Ø)	Gå rundt i rommet på tå. Dette kan føre til: bedre fysisk bevissthet og trening av kroppen
2	Likevektøvelse (Ø)	To og to jobber sammen med å løfte hverandre - bruker balanse i kroppen. Dette kan føre til: bedre fysisk bevissthet, konsentrasjon og trening av kroppen
3	Telleøvelse (Ø)	Telle til ti, uten å gjøre det i kronologisk rekkefølge, sammen i rommet, uten å si det samme tallet to ganger. Dette kan føre til: konsentrasjon og hukommelse.
4	Balansøvelse (Ø)	Jobbe to og to og løfte hverandre med balansepunkt i mellom som sentrum. Dette kan føre til: bedre fysisk bevissthet, øve balansen og trening av kroppen
5	Performance til tekst gå i bane (DL)	Deler rommet på langs i tre baner, hver bane er atskilt med tape, aktørene går langs banen og gjør en handling pr. runde. For eksempel: gå på flyplass med koffert, svømme m.m. Mens aktørene går i banene leses en selvskreven tekst høyt. Dette kan øve opp kreativiteten, tilstedeværelsen og samarbeidsevnen.
6	Skrive tekst (Ø)	Skrive tekst sammen og alene, fri fantasi. Dette kan føre til: økt samarbeid, verbalisere tanker og kreativ tenkning
7	Danse (Ø)	Danse etter ulik musikk. Dette kan føre til: bedre rytmefølelse og å tørre
8	Snor i sikkerhetsnål (Ø)	Dra medspilleren etter tråden (festet et sted på klærne) i rommet slik at medspilleren fronter bevegelsen med kun en del av kroppen av gangen. Kan føre til bedre fokus, samarbeid og kroppsbeherskelse
9	Speilingsøvelse (Ø)	Speile medspillerens bevegelser i mime. Kan oppøve koordinasjonsevnen, øke samarbeid og bedre kroppsbeherskelsen
10	Mage, rygg og beinøvelse (Ø)	Styrkeøvelser liggende på gulvet. Dette kan føre til: bedre fysisk bevissthet og trening av kroppen
11	Å gå på ulike måter (Ø)	Går rundt i rommet med og uten musikk. Dette kan føre til: trening av kroppen og å bli mer kreativ
12	Trille baller i sirkel (Ø)	Sende til og få ballen fra/til samme person hver runde. Oppøver konsentrasjon og lydhørhet

Alfheimgruppens øvelser kan deles inn i tre typer.⁴⁶⁸ Øvelser med fysiske -, intellektuelle - og emosjonelle mål. Følgende utdrag fra observasjonsnotatene er et typisk eksempel på øvelse med fysisk mål.

⁴⁶⁸ Denne inndelingen har jeg laget og den følger ikke Bolttons egen logikk fra *Innsikt gjennom drama*.

Instruktøren sier: "Fest en sikkerhetsnor i genseren eller buksen til medspilleren din, fest så den hvite tråden i sikkerhetsnålen og trekk medspilleren din sakte gjennom rommet - etter tråden." Skuespillerne begynner forsiktig å trekke og blir trukket etter en tynn tråd. Dette likner en mime, der en del av kroppen blir trukket på ett punkt og resten av kroppen kommer etter. Skuespillerne inntar klovneaktige formasjoner i sin innlevelse. Aktørene er konsentrerte. Det er bare én utviklingshemmet som tar initiativ til å lede sin partner, de fire andre blir ledet. Men alle er sammen om samme oppgave, to og to. Etter en stund skifter de på å lede.⁴⁶⁹

De enkle øvelsene som var av fysisk karakter, lignende den ovennevnte "tråd-fører-øvelsen", så ut til å skape høyere grad av samspill mellom aktørene enn de mer abstrakte øvelsene som krevde en type intellektuell kommunikasjon. Lederen for gruppen påpekte ved flere øvingskvelder at hun bekymret seg for skuespillernes form og kondis fordi de utenom teateret så ut til å bevege seg lite. Dette gjorde skuespillerne mindre fysisk fleksible. Typen teatralt uttrykk de da kunne ta del i ble dermed innskrenket. Flere av skuespillerne sa seg enige i dette, blant annet Emma. Emma var i intervjuet mest opptatt av at teatergruppen ga henne trim og fysiske utfordringer. Hun likte å bli sliten i kroppen og fortalte at de fysiske øvelsene satte hun spesielt stor pris på. Både under intervjuet på teaterkveldene virket hun usikker. Hun hadde et stort behov for anerkjennelse og likte å få fokus fra andre. Samværet med de andre hun opplevde gjennom de fysiske teaterøvelsene ga henne en feedback hun opplevde som god: "Sammen med de andre jobber jeg på gulvet. Det er godt å bevege seg og jeg liker speilingsøvelsene og å svømme på gulvet. Det er viktig å bevege seg og ikke bli lat."⁴⁷⁰

Vi ser hvordan Emma snakket på egne vegne om hva hun syntes var moro og behagelig, men i intervjuet kom også myndighetspersoners formening inn i bildet. Dette kan være instruktørenes/foreldrenes beskjeder til Emma om at: "Du må ikke bare sitte i ro og bli lat". Slik jeg så Emma, virket hun svært pliktoppfyllende og skikkelig, med ønske om å være "snill pike". Det ble vanskelig for meg, og kanskje også for Emma, å skille mellom Emmas egne ønsker og andres ønsker på vegne av henne. Uansett var det tydelig at de fysiske teaterøvelsene hadde et sterkt fokus hos Emma.

For mine informanter fungerte de konkrete, kroppslige og fysiske øvelsene bedre enn de mer avanserte øvelsene med intellektuelt mål. Dette skyldes trolig informantenes kognitive svikt.

469 Utdrag fra feltnotater Tromsø 21.09.99.

470 Intervju av Emma, skuespiller på Alfheimteateret, høsten 1999.

Det hendte ved flere anledninger at noen av aktørene datt ut ved intellektuelle øvelser og ikke maktet å følge med eller forstå instruksjonen. Øvelser med intellektuelle mål ble i Alfheimgruppen brukt ved flere anledninger. Disse utfordret aktørenes evne til samordning av tankerekker, hukommelse og bruk av kognitive funksjoner, noe som for mennesker med en kognitiv svikt kan by på vanskeligheter.⁴⁷¹ Et eksempel på en øvelse med intellektuelt mål så vi torsdag 21.09.99:

Instruktøren sier: "Ha øynene igjen. Vi skal i dette rommet telle fra 1-10 uten at noen sier det samme nummeret. Dere sier ett tall hver høyt, men ikke si det samme tallet som en har sagt før dere. Da må der huske hvilke tall de andre allerede har brukt opp." Dette prøver aktørene på flere ganger, men noen av skuespillerne klarer ikke å huske. Det er vanskelig å huske hva de andre har sagt, for noen av dem. Til slutt klarer gruppen det sammen, én gang. Dette er første gang dere har klart det, sier den ene instruktøren, og skryter av skuespillerne. Aktørene får øvd seg på konsentrasjon, det er tydelig - og opplevelsen av mestring når de får det til er et fint skue!⁴⁷²

Denne konsentrasjonsøvelsen krevde korttidshukommelse av deltakerne. De måtte både huske hva de andre hadde sagt og måtte resonnerer seg frem til hvilke tall som da gjensto. For et menneske med kognitiv svikt, så vi at det ble vanskelig til tider. Men opplevelsen av til slutt å klare det var utvilsomt svært god og viktig på mestringsfronten for flere av aktørene. En av de utviklingshemmede skuespillerne, Maja, var svært opptatt av nettopp det å mestre og dermed få opplevelsen av å føle seg god. Hun fortalte at hun fikk aksept og positiv respons på teaterforestillingerne av både familie og medaktører. Det ga henne opplevelsen av å være flink. Både gjennom intervjusituasjonen og på teaterøvelsene virket det som om Maja ofte ønsket aksept på at hun dugde på scenen og at hun gjorde øvelsene rett etter instruksjonens rammer. Når hun dermed mestret øvelser med intellektuelle mål, fikk hun en sterk opplevelse av mestring fordi hun måtte strekke seg etter noe vanskelig. Å intervju Maja uten støtte i observasjoner ville vært vanskelig, ettersom hun refererte til livet sitt i "koder"/metaforer uten å beskrive hva metaforene betydde for henne. Med støtte i observasjonene ble det tydelig for meg at hun assosierte følelser, opplevelser og tanker med bilder – bilder hun så for seg.

471 Se kapittel 2.3.1. Den utviklingshemmede skuespilleren som informant.

472 Utdrag fra feltnotater Tromsø 21.09.99.

Maja sa i intervjuet:

4- 5 år siden, på onsdager borte ved lærerskolen. Anne var lederen vår, vi var like mange der som nå. Det var et blått skap der, jeg "strykte" på det og var god med det. Jeg er glad i skap, hus, bamser og dukker fordi jeg synes de er så koselige. Skap har store to dører og det er jeg glad i.⁴⁷³

Maja fortalte meg om sine gode opplevelser ved teateret gjennom å "sammenlikne" dem med andre ting i livet hun likte. Når Maja knytter en historie til skap og hus, vet folk som kjenner henne at hun prøver å fortelle om noe hun liker. Maja er opptatt av hus, skap og dører, og gjennom observasjonene høsten 1999 så jeg dette som et mønster hos henne. Fortellinger om disse emnene dukket ofte opp både gjennom teaterøvelser og i samtale.

For Maja var de intellektuelle teaterøvelsene viktige for mestringsbehovet, men hun var også opptatt av teaterøvelsene med fokus på det emosjonelle. Enkelte øvelser i Alfheimgruppen var preget av en mer emosjonell karakter, der skuespillerne skulle leve seg inn i stemninger og opplevelser. Følgende øvelse er et godt eksempel på det:

Instruktøren sier: "Nå skal en av dere lese teksten om "Fisken i Rødehavet." Dere andre skal gå i de tre baner bak stolen der fortelleren sitter. Banene bak er gater, dere som går er altså i tre forskjellige gater. Lytt til fortelleren når dere går, kjenn på det hun sier og tilpass tempoet deres til fortellingen."⁴⁷⁴

Skuespillerne ble påvirket av stemningene i fortellingen. De gikk i sine tre separate gater mens fortellingen, om "fisken i Rødehavet", ble fortalt foran dem.⁴⁷⁵ Denne improvisasjonen ga "publikum" en opplevelse, fordi handlingen i gatene bak fortelleren ikke logisk sett tilhørte fortellingen. Det sceniske innholdet i gatene var absurd når fortellingen handlet om havet og fisken. Men i form av tempo og tilstedeværelse tilhørte handlingen i gatene fortellingen likevel, innenfor en ramme av absurd teateruttrykk. Denne øvelsen hadde et emosjonelt mål, der innlevelse i følelsene i fortellingen ble fokus istedenfor en mer klassisk dramatisering av innholdet i teksten.

⁴⁷³ Intervju av Maja, høsten 1999, Alfheimteateret, Tromsø.

⁴⁷⁴ Utdrag fra observasjonsnotater Tromsø 21.09.99.

⁴⁷⁵ Fortellingen ble skrevet av en av de ikke utviklingshemmede skuespillerne.

Disse tre øvelsene jeg nå har beskrevet er typiske eksempler på flere øvelser som teatergruppen gjorde, med fysiske, emosjonelle og intellektuelle mål. Øvelsene jeg har presentert i dette kapittelet er hentet fra øvingskvelden den 21. september, og er kun ett eksempel. De fleste øvingskveldene inneholdt et variert program av drama/teaterøvelser med fysiske, emosjonelle og intellektuelle mål.

Foruten de øvelser jeg nå har beskrevet, instruerte lederen for teatergruppen aktørene også inn i dramatiske leker. Den dramatiske leken de viste på avslutningen i desember, også kalt arbeidspresentasjon av instruktørene, er et typisk eksempel på en slik lek. I det følgende observasjonsnotat beskrives prosessen mot denne arbeidspresentasjonen.⁴⁷⁶

Instruktørene: "Dere skal lage tre baner på gulvet. Gruppen deles i tre og ved begynnelse av hver bane stiller en gruppe seg opp i en rekke." Instruktørene legger opp til at skuespillerne skal komme med ideer om hva de tre banene skal inneholde. Skuespillerne kommer med forslag: "Veddeløpsbane, svømmebane i basseng, tankebane; det en person tenker, skøytebane, paradishopping m.m." Instruktørene begynner øvelsen ved å gi beskjed om at skuespillerne får improvisere sine forslag i banene. Instruktørene finner musikk til det skuespillerne improviserer, og noterer improvisasjonene på et ark. Til slutt velger instruktørene ut enkelte "baneideer" og gir regi om hvem som skal gjøre hva og når. En tekst skrevet tidligere i semesteret settes sammen med de utvalgte improvisasjonene og den utprøvde musikken. Dette øver skuespillerne på flere ganger, slik at de husker den bearbejdede improvisasjonen til visning de skal ha for foreldre og venner neste uke. Det legges vekt på at dette kun er en skisse og at skuespillerne kan være med å spontant bidra undervis på visningen.⁴⁷⁷

Vi ser av feltnotatet over fra den 7. desember at teateraktiviteten bar preg av prosesstenkning, fantasi og individuell skaperevne. Aktiviteten er en videreføring av den emosjonelle øvelsen, "Fisken i Rødehavet", som skuespillerne jobbet med 21. september. Men i desember legges en klarere dramaturgi opp fra instruktørens side og de ulike aktørens uttrykk blir avstemt i forhold til de andre på scenen. Skuespillerne får hver sin karakter eller hvert sitt handlingsrom som påvirker medspillerens handlinger og dermed det sceniske uttrykk. Sammenhengen, mellom den emosjonelle øvelsen og den dramatiske leken, er et typisk eksempel på hvordan instruktørene bygget opp skuespillernes mestringsevne. De tok bit for bit og la dem til slutt sammen i en dramaturgisk helhet.

⁴⁷⁶ Begrepet arbeidspresentasjoner brukte instruktørene om visninger av halvplanlagte dramatiske leker, der rammen delvis var lagt, men der det fremdeles var åpenhet for spontanitet.

⁴⁷⁷ Observasjonsnotat, Tromsø, 07.12.1999.

Øvelsene ble sydd sammen mot slutten av semesteret, til en dramatisk lek - en helhet med teatrale elementer, men med mulighet for spontanitet og fleksibilitet. Dermed fikk skuespillerne en opplevelse av å få det til, altså å mestre teateraktivitetene. Skuespillerne i Alfheimgruppen fikk muligheten til å gå et steg av gangen i sitt eget tempo- men sammen med de andre.

I følge en av instruktørene var de ulike semestrene lagt opp forskjellig. Det var ikke alle semestre de prioriterte å lage en teateroppsetning i Alfheimgruppen. Noen semestre valgte de å jobbe mer prosessorientert kun med "arbeidspresentasjoner" ved semesterslutt. Det var en slik arbeidspresentasjon jeg var vitne til høstsemesteret 1999. I slutten av semesteret kom venner, kjente og familie for å se på produktet. Stemningen i gruppen ble endret. Øvelser aktørene før hadde fått til gikk litt i stå.

Alfheim teatergruppe har gjennom de årene gruppen har eksistert også hatt flere teaterforestillinger i tillegg til arbeidspresentasjoner bl.a.: "Jeftas datter" og "Vrimmel". Det er disse forestillingene informantene referer til nå de omtaler sine turnéopplevelser og festspilledeltagelser. En informant, Zeppelin, sa følgende om det å på å spille forestillinger for andre hjemme eller på turné: Ja, fordi det er artig. Jeg er nesten med på alt, turer til festspillene og sånn. /.../ Det morsomste er å dra vekk på turer, enten til Harstad eller Bardu."⁴⁷⁸

Flere informanter i tillegg til Zeppelin fortalte om opplevelsen av å være på turné og å spille forestilling. Men ikke alle var enige med Zeppelin om at det er udelt positivt å spille for andre, enten hjemme eller på turné. Noen påpekte i intervjuene at:

/.../ før forestillingen er jeg litt nervøs.⁴⁷⁹ Det er kjempe herlig å se andre spiller teater, men av og til kunne jeg tenke meg selv å stå på scenen.⁴⁸⁰ Jeg er spent når hun (mor) er der, nervøs men etterpå er jeg glad for at jeg har vært flink.⁴⁸¹

⁴⁷⁸ Intervju av Zeppelin, utviklingshemmet skuespiller ved Alfheimgruppen. November 1999.

⁴⁷⁹ Intervju av Julie, utviklingshemmet skuespiller ved Alfheimgruppen. November 1999.

⁴⁸⁰ Intervju av Emma, utviklingshemmet skuespiller ved Alfheimgruppen. November 1999.

⁴⁸¹ Intervju av Maja, utviklingshemmet skuespiller ved Alfheimgruppen. November 1999.

Flere informanter snakket om nervøsitet, om å være spent men å likevel glede seg selv. Emma fortalte i sitt intervju hvordan dette oppleves for henne:

Forestillingene er det beste, da kommer folk for å se på meg. De synes jeg er kjempeflink. Da kjenner jeg det her. (Holder seg på brystet over hjertet)⁴⁸²

Det sceniske arbeidet jeg nå har presentert var basis for informantenes ulike teatererfaringer. I neste kapittel vil jeg gå videre fra det beskrivende nivået denne presentasjonen er preget av, og over i kategoriseringen av informantenes teatererfaringer.

6.2. Kategorisering av teatererfaringer i Alfheimteateret

I Alfheimgruppen i Tromsø hadde informantene mulighet til å få teatererfaringer. Gjennom eksempler fra feltet i dette kapittelet vil informantenes konkrete teatererfaringer manifestere seg. Under arbeidet med rådata samlet jeg dataene i visse tematiske grupperinger. Jeg har derfor valgt å beskrive feltet tematisk i dette kapittelet. I navngivingen av temaene arbeidet jeg etter en GT inspirert metodikk d.v.s. feltnært og tett på intervjuene og observasjonene. Navnene på temaene stammer derfor innholdsmessig fra feltet, men jeg bruker begreper fra teorien for å kategorisere de fenomenene jeg så i feltet. Temaene som i dette kapittelet presenteres som seks delkapitler er: "Interaksjon, deltagelse og kommunikasjon", "Magisk tilstedeværelse", "Sosial identitet og gruppetilhørighet", "Selvfølelse og anerkjennelse", "Alternativ kommunikasjonskanal" og "Kunstnerisk-, administrativ- og sosial integrering". Alle temaene henger sammen og grensegangene mellom temaene var ikke enkle å trekke opp i tolkningen av dataene. Likevel har jeg valgt å dele temaene inn i begreper som er i slekt med hverandre, men som er grunnet ulike nyanser i feltet. Underveis i kapitlene vil utdrag fra feltnotatene underbygge de temaene som presenteres fordi det er dataenes særegenheter som skapte behovet for de ulike begrepene jeg har valgt.

482 Intervju av Julie, utviklingshemmet skuespiller ved Alfheimgruppen. November 1999.

Gjennom kapittel 6 og 7 vil jeg benytte både begrepene "den estetiske erfaring" og "teatererfaringen." Når jeg bruker begrepet "den estetiske erfaring" er dette Deweys begrep slik det ble beskrevet i kapittel 5.0. *Estetisk horisont*. Begrepet teatererfaring er mer generelt enn Deweys begrep, og henviser til både til de sosiale og estetiske erfaringene informantene fikk gjennom sitt virke i teaterkunsten. En teatererfaring *kan* være en estetisk erfaring for subjektet, men den har ikke nødvendigvis de samme kvaliteter som den estetiske erfaring i alle sammenhenger.

Definisjoner:

Den estetiske erfaring er individuell, selvforsynt, bevisst, konsentrert og helhetlig, slik Dewey beskriver den.⁴⁸³ Den oppstår i et interaktivt møte mellom produsent, konsument og "objektet". Erfaringen kan oppstå i hverdagen og i kunsten og det stilles krav til både produsent og konsument om en aktiv tilstedeværelse og en konsentrert helhetlig erkjennelse av erfaringen.

Teatererfaringen er en del av en kollektiv kunstutøvelse, en kommunikasjon innen teateret som kunstart eller innen hverdagslivets dramatiserte spill, slik Raymond Williams betrakter det.⁴⁸⁴ Erfaringen oppstår i møtet "skuespillere" imellom og/eller mellom "skuespiller" og "publikum". Teatererfaringen har både estetiske og sosiale aspekter ved seg da den skapes i møtet mellom mennesker gjennom ageringen.⁴⁸⁵ Teatererfaringen innen teateret dekker helheten i interaksjonene som der oppstår. Det sosiale samspeillet er altså en del av teaterkunsten gjennom begrepet "teatererfaringen".

⁴⁸³ Dewey, John, *Art as Experience*, New York 1934.

⁴⁸⁴ Williams, Raymond, *Drama in dramatised society*, Cambridge 1975.

⁴⁸⁵ Turner, Victor, "Are there universals of Performance in Myth, Ritual and Drama?", *By means of Performance*, Cambridge 1990.

6.2.1. Interaksjon, deltagelse og kommunikasjon

Maja har skrevet en tekst i dag, den leses opp. Hun leser ikke selv – en av de andre gruppen leser teksten. Maja lytter og ser på de andre. Spent og stolt ser Maja seg rundt. Måten detaljer, utbroderinger, stemninger og inntrykk kommer frem på, er imponerende. Dette ligner et stykke postmoderne kortprosa./.../Når gruppen dramatiserer hennes tekst blir tankene hennes visualisert. Teksten gir næring til gruppens videre kreative arbeid på scenen.⁴⁸⁶

Denne kvelden i oktober var preget av et stort alvor for Maja. Hun hadde utlevert seg og sine følelser i teksten. Den ble lest for de andre - med innlevelse. Maja observerte hvordan gruppen reagerte og hun nøt sin egen tekst til fulle. Aktørene deltok aktivt i leseprosessen og de mottok teksten med iver etter å iscenesette de skrevne ordene. Prosessen fra tekstlesningen tok til, til dramatiseringen av teksten var et faktum, var preget av en type scenisk kommunikasjon deltagerne i mellom. De arbeidet sammen med å få et eierforhold til Majas tekst. De kom med ideer om hvordan man kunne spille teksten ut på gulvet. Veien gikk via samtaler, utprøvinger og videre diskusjoner. I observasjonsnotatet fra oktober springer ulike interaksjonsprosesser frem. I feltnotatene er det fire ulike former for interaksjonsprosesser å spore. 1. Jeg observerte interaksjon aktørene imellom 2. Mellom aktørene og teatermediet de uttrykket seg gjennom. 3. Interaksjon var også å finne mellom instruktører og skuespillere, og 4. Mellom aktørene i gruppen og publikum på arbeidspresentasjonen ved semesterslutt.

Jeg observerte ved flere anledninger at de utviklingshemmede skuespillerne i skapelse av tekst de skulle dramatisere, arbeidet sammen med en ikke utviklingshemmet skuespiller i selve skriveprosessen av teksten. På denne måten ble den personlige fiktive historie ordsatt og nedskrevet på bakgrunn av den utviklingshemmedes idé og form, men gjennom en annen persons penn. Den utviklingshemmede presenterte da sin ide, i form av en opplevelse eller følelse. Den ikke utviklingshemmede intellektualiserte ideen og skrev den ned i ord og avsnitt slik at de ga mening - også for andre. Dette samarbeidet var fruktbart og ga Alfheimgruppen et kjennetegn av å være et trygt miljø å utvikle seg innen.

Den videre vandringen av Majas tekst går fra skriving og opplesning til spill på scenen. I observasjonsnotatet på neste side ser vi hvordan teksten blir til liv og handling:

⁴⁸⁶ Observasjonsnotat, Tromsø, oktober 1999.

Maja går på scenen, hun holder det lille porselenshuset i hendene sine og går. Følger regien. Teksten hun har skrevet blir lest høyt på scenen. Hun lytter til fortellingen om "Det lille brune huset" og går inn i historien. Hun forsvinner inn i sin egen drøm – som spilles ut, for tilskuerne. Fiksjonen er nå en slags realisering av drømmen hun tidligere har skrevet ned. Det er tydelig at Maja blir grepet av egen tekst og det ser ut til at den får et større liv enn tanken bak i utgangspunktet var.⁴⁸⁷

At Maja her fikk en estetisk erfaring er både tydelig og lett begripelig. Hennes erfaring på scenen ble større enn faktorene som skapte den, slik jeg så det på feltarbeidet. Maja var her til stede, i fiksjonen og fikk en estetisk erfaring satt i gang av en instruktørs regi og en tekst hun selv hadde skrevet. Erfaringen hun hadde i øyeblikket så ut til å være større enn regien og teksten som skapte den estetiske erfaringen.

Det er Maja som erfarer, hun ser nærmest "fraværende" ut der hun kjenner på sceneintensiteten, oppmerksomheten, fortellingen og den konkrete rekvisitten; det lille porselenshuset.⁴⁸⁸

Slik jeg ser det var interaksjonen i skapelsesprosessen en essensiell del av mine informanternes estetiske erfaringer ved Alfheimteateret. Selv om jeg i dette kapitlet valgte å bruke Maja som eksempel står hun ikke på noen måte i noen særstilling i denne sammenheng. Hvilken som helst av de andre informantene ville kunne stått som eksempler på de samme prosesser som her beskrevet. Grunnen til at jeg valgte kun Maja som eksempel var for å følge en prosess hos samme person gjennom et helt forløp.

6.2.2. Magisk tilstedeværelse

Vi har sett Majas sceniske tilstedeværelse gjennom flere observasjonsnotatsitater. Men Maja var ikke alene i teatergruppen om å til de grader gå inn i fiksjonen. Zeppelins tilstedeværelse på scenen var til tider magisk. Hans rolige og dynamiske bevegelser ga mimesekvensene han deltok i en høyverdig tone som rev tilskueren ut av hverdagen og inn i en mimisk verden av dimensjoner. Å være vitne til hvordan enkelte utviklingshemmede skuespillere maktet å gå inn i en fiksjon, med så stor kraft og troverdighet var fascinerende.

⁴⁸⁷ Observasjonsnotat, Tromsø 23.11.99.

⁴⁸⁸ Observasjonsnotat, Tromsø 23.11.99.

Zeppelin mimer et morgenrituale i speilingsøvelsen. Han blir speilet av en ikke utviklingshemmet. Zeppelin mimer rolig, dynamisk og virkningsfullt, hans tilstedeværelse er fascinerende. Måten han lager teatralbevegelser på - han bruker dem for å skissere et dagligdags ritual. Men dette blir ikke dagligdag. Han skaper kunst ved å "speile verden" - ved å gå inn i fiksjonen med teatral virkemidler som uttrykksmåte - for å dramatisere et ordinært morgenrituale.⁴⁸⁹

Vi ser i feltnotatet den nesten magiske tilstedeværelsen en kunne spore hos en del av aktørene i Alfheimteateret. Denne tilstedeværelsen var ikke bare en tilstedeværelse man av en dyktig profesjonell skuespiller ville kunne forvente i sceneopptredenen. Den var noe mer. En intens og suggererende opplevelse, antagelig både for de som gjennomlevde den og definitivt for oss som så på.

Line (en ikke utviklingshemmet skuespiller) spør instruktøren når hun skal gå inn på scenen, hva er stikkordet. Hun venter, snakker og planlegger før hun entrer scenen neste gang. Pauline (en utviklingshemmet skuespiller) derimot, spør ikke instruktøren, hun venter, følger med på hva de andre gjør - og begynner å entre scenen når han føler det som riktig. Hun senser. Tilstedeværelsen hans er fascinerende å følge med på. Dette er scenebevissthet uten å være intellektuelt bevisst. Hun resonnerer ikke, hun bare handler på en slags intuisjon.⁴⁹⁰

Det kunne se ut til at flere av de utviklingshemmede skuespillerne handlet rett fra hjertet uten tanke på å reflektere rundt det de gjorde. De koblet ikke inn den kritiske sansen - men var bare der - tilstede. Dette intuitive handlingsmønsteret ga sceneuttrykket noe spesielt. Lederen ved Alfheimteateret fortalte i diskusjoner om skuespillernes innlevelse at:

Når man først får adgang til en utviklingshemmet åpner de på en måte hjertet sitt, filtrene er ikke som for oss. De tenker ikke på etikette og normer og regler, de bare handler. De utviklingshemmede er til stede som de virkelig gode skuespillerne er det på scenen.../.../ Noen ganger lurer jeg på om en "normal" skuespiller kan lære noe av hva en utviklingshemmet gjør.⁴⁹¹

Enkelte utviklingshemmede skuespillere bruker på grunn av sin kognitive svikt følelsene mer direkte knyttet til handlingene i sitt sceneuttrykk, uten å gå veien om intellektet. Informantene ved Alfheimteateret erfarte estetiske erfaringer på øvingskveldene gjennom bl.a. interaksjon og magisk tilstedeværelse.

⁴⁸⁹ Observasjonsnotat, Tromsø, september 1999.

⁴⁹⁰ Observasjonsnotat, Tromsø 16.11.99.

⁴⁹¹ Intervju av lederen for Alfheimteateret, høsten 1999.

Denne tilstedeværelsen så ut til å bringe skuespillerne frem til en like fullendt erfaring som den hadde vært dersom skuespilleren også rent intellektuelt hadde vært klar over mekanismene som inntraff i erfaringsprosessen.

Jeg mener derfor at en dimensjon av teatererfaringene for mine informanter var den magiske tilstedeværelsen og det så ut til å være en direkte kobling mellom informantens følelsesverden og handlingsmønster i teatrele aktiviteter. Pauline var tydelig på at for henne, hadde følelsene en vesentlig plass i teaterarbeidet. Hun snakket om hvordan hun følte seg på teaterøvelsene og når jeg spurte om hva teaterarbeidet betydde for henne tok hun tak i "lystbegrepet". Pauline sa i intervjuet at: "Å være på scenen - å spille teater. Vi trenger å gjøre noe som vi har mest lyst til."⁴⁹²

Pauline fortalte meg om hvordan hun kjente på seg at det lystbetonte og det som fikk henne til å føle seg vel, var viktig i hennes liv. Skapelsesprosessen så ut til å utvikle Paulines følelsesregister. Gjennom å gå inn i roller, spille med andre og delta i en produksjon ble Pauline forflyttet rent personlig. Feltnotatet under viser Pauline i produksjonsprosessen:

Pauline er litt fraværende i dag. Det er hun ofte. Men etter teaterøvelsen før pause kommer Pauline ut i fellesskapet. Hun tar mer kontakt og glir inn i teaterøvelsene og ut av sin egen drømmeverden. Pauline ser motivert ut og det virker som om hun trives med å spille den lille rollen hun har fått. Hun prøver å slippe seg løs og ler enormt når hun klarer det.⁴⁹³

Flere av de utviklingshemmede skuespillerne hadde et nært forhold mellom teatermediet og følelsene sine. De gikk inn i fiksjonen med følelser og sensitivitet.

Ærligheten i de teatrele uttrykkene var rørende. Spenningen som oppsto i møtet mellom rollene på scenen lyste av en slags sensitivitet som er sjelden. Mange ganger var det ikke skille mellom spill og virkelighet, både Maja og Emma tok rollen med seg ut i pausen. De så ut til å dyrke fiksjonens rom – det ga dem en frihet å leve i, der det var lov å – nettopp, spille.⁴⁹⁴

492 Intervju av Pauline, Alfheim teatergruppe, høsten 1999.

493 Feltnotat, Tromsø oktober 1999.

494 Feltnotat, Tromsø 16.11.99.

I Alfheimteateret så jeg ved mange anledninger at følelsene ble tatt i bruk hos de utviklingshemmede informantene. Gjennom de kreative prosessene så man at informantene utviklet seg og ble mer avslappet og friere i uttrykket.

De første øvelsene denne høsten virket både Zeppelin og Pauline litt nervøse. Men nå har jeg vært her på fire øvelser og nå virker de mindre redde. De er mer utagerende i spillet og ikke så tilbakeholdne og stive i kroppen.⁴⁹⁵

Utviklingen i gruppen var spennende å følge. I dataene mener jeg å se spor av at skapelsesprosessene aktørene deltok i gjorde noe med dem som mennesker. Følelsesregisteret ble brukt på et bredt plan av flere av skuespillerne, og teatergruppens stemning rent sosialt tødde opp etter hvert som tiden gikk.

6.2.3. Sosial identitet og gruppetilhørighet

Opplevelsen av å komme på teaterøvelse en gang i uken og treffe folk en er glad i og som tydelig viser det, er uten tvil en opplevelse mange mennesker ville satt pris på i livet. I intervjuene var dette et tema som stadig ble berørt av informantene. Om det å være på teaterøvelse sa Emma blant annet: "Ja, jeg liker det veldig godt. Det er mange andre der/.../ Jeg har blitt kjent med dem på Alfheim."⁴⁹⁶

Mange av informantene opplevde det å få et nettverk som viktig i livet, og teatergruppen var et viktig bidrag til nettverkene til informantene i Alfheimteateret. Maja uttalte at:

/.../ Det er viktig at jeg kjenner de jeg spiller med. Uten dem jeg kjenner blir jeg nervøs, jeg vil helst være sammen med dem jeg kjenner. Etter at jeg begynte på Alfheim har jeg fått flere venner, vi er sammen ute og på besøk hos hverandre.⁴⁹⁷

Alle skuespillerne i teatergruppen vektla betydningen av det å ha venner å dele opplevelsene sine med og det å utvikle vennskap med nye mennesker man treffer. Pauline fortalte i intervjuet at: "Å få venner, det kan være vanskelig andre steder utenom Alfheimteateret."⁴⁹⁸

495 Feltnotat, tanker etter øvelsen, Tromsø desember 1999.

496 Intervju av Emma, Alfheim teatergruppe, høsten 1999.

497 Intervju av Maja, Alfheim teatergruppe, høsten 1999.

498 Intervju av Pauline, Alfheim teatergruppe, høsten 1999.

Pauline signaliserer her et bevisst forhold til eget nettverk, eller mangel på nettverk. Pauline og mange av skuespillerne var stolte av å være en del av gruppen, de så på seg selv som skuespillere i gruppen og de så på gruppens medlemmer som deres egne private venner. Informantene betrakter seg selv som skuespillere når de omtaler seg selv.

Begrepet skuespiller brukes i positiv betydning - som en type rolle de er stolte av. Som her når Pauline sier om seg selv: "Som "skuespiller" er jeg sammen med dem andre/.../"⁴⁹⁹

Flere av informantene avslører også at det ikke alltid er selve kunstformen teater de er interessert i. Det er det å spille selv som er fint, det å være skuespiller. Zeppelin snakket med meg om det å være i rolle og det å spille en annen gjennom teatermediet. Han var ikke spesielt glad i teater, men i å være i den skapende prosessen selv – på teaterøvelsene, ikke nødvendigvis gjennom forestillinger. Zeppelin sa at: "Å se folk spille /.../ det kan bli kjedelig./.../ Når man spiller selv er jeg litt nervøs for publikum, men etter hvert går det bra."⁵⁰⁰

Vi har sett at flere av informantene snakket i intervjuene om fenomen som det å høre til et sted, det være sammen med noen og det å vite hvem en selv er. Disse fenomenene jeg så i dataene har jeg valgt å beskrive under temaet; sosial identitet og gruppetilhørighet. Gjennom Alfheimgruppen bygget altså skuespillerne sitt sosiale nettverk og gjennom teatererfaringene tydeliggjorde også skuespillerne sin sosiale identitet ovenfor seg selv og andre. De knyttet seg selv opp mot teatergruppens aktivitet og tok rollen som skuespiller til seg som en type positiv fundert sosial identitet. Det individuelle perspektivet og gruppeperspektivet treffes i denne prosessen. Informantene var i identitetsskapende prosesser der de både markerte seg selv og ønsket et fellesskap med andre. Gruppetilhørigheten var som en basis for den sosiale identiteten. Dette ser vi blant annet når Emma fortalte i intervjuet at hun følte seg som en "insider" i teatermiljøet i Tromsø fordi hun selv var skuespiller. Emma uttalte at: "Det er mange teatergrupper i byen. Jeg kjenner folk som jobber der."⁵⁰¹

Et godt eksempel på samsvaret mellom observasjonene og intervjuene med hensyn til temaene "sosial identitet" og "gruppetilhørighet", var konteksten intervjuene ble utført i.

⁴⁹⁹ Intervju av Pauline, Alfheim teatergruppe, høsten 1999.

⁵⁰⁰ Intervju av Zeppelin, Alfheim teatergruppe, høsten 1999.

⁵⁰¹ Intervju av Emma, Alfheim teatergruppe, høsten 1999.

Informantene valgte selv arena og tidspunkt for intervju. Skuespillerne som hadde en arbeidsplass, ønsket at jeg skulle intervju dem der på arbeidsplassen i lunsjen. Da jeg kom på arbeidsplassen deres, var de stolte og de fortalte alle kollegene sine hvorfor jeg var der og at det var dem jeg skulle intervju.⁵⁰² De fortalte stolt om sin status som skuespillere og var tydelig opptatt av å vise kollegene sin posisjon og identitet. Jeg spilte på lag med dem og hjalp dem med å bekrefte og legitimere eget ståsted før intervjuet begynte.

6.2.4. Selvfølelse og anerkjennelse

Informantene viste på alle teaterøvelsene en positivitet, en glede og en enorm motivasjon til både å treffes og å spille teater sammen. Vi vet at gleden ved det å ha en hobby som betyr noe for en og som en gleder seg til, er en type indre glede som kan øke et menneskets livskvalitet.⁵⁰³ Å bli lagt merke til og å kjenne seg litt uunnværlig er en glede, det fortalte Pauline meg om i intervjuet: ”Trenger ikke å spille med noen jeg kjenner. På Alfheim er alle vennene mine. Maja er vennen min, hun sier hun savner meg hvis jeg ikke er der.”⁵⁰⁴ Pauline uttalte seg videre på denne måten:

./.../ gjøre noe som vi har mest lyst til./.../ Det er gøy å være med de andre på teateret fordi jeg betyr noe for dem. Det er også mulighet for å få noen gode venner i Alfheimteateret.⁵⁰⁵

Begreper som artig, moro, gøy og som en drøm, brukte informantene som assosiasjonen til teatergruppen. ”Vennsapsprosjektet” var en vesentlig del av teaterarbeidet for mange av aktørene i teatergruppen. Gjennom teateraktivitetene ble deres følelser for arbeidet de utførte og for vennene de fikk, utviklet. Det grodde frem en ”feel-good” opplevelse hos informantene. Her forteller Maja med entusiasme om hvordan hun ønsker livet sitt:

Det hadde vært artig hvis det var mange med, fordi da kunne jeg fått mange venner. Jeg har bare venner på klubben og på Alfheim, og på speideren. Ingen utenom. De kan komme til meg på besøk.⁵⁰⁶

⁵⁰² Alle utenom en skuespiller hadde en arbeidsplass. Den informant som ikke arbeidet, ville bli intervjuet en time før teaterøving på en torsdag. Informanten ville ikke intervjues hjemme fordi informant var redd for hva foreldrene ville synes om det.

⁵⁰³ Dyrendahl, Guri, *Livskvalitet for personer med psykisk utviklingshemming: en mors og forskers refleksjoner*, 1990.

⁵⁰⁴ Intervju av Pauline, Alfheim teatergruppe, høsten 1999.

⁵⁰⁵ Intervju av Pauline, Alfheim teatergruppe, høsten 1999.

Vi ser at mange av erfaringene som ble erfart i teatergruppen kan knyttes til aspekter ved livet som glede, livskvalitet og selvfølelse. Slik jeg som forsker så informantene og deres individuelle livsverden, var det punkter hvor informantens verdener ble knyttet sammen. Teatergruppen ga dem alle en positivitet inn i livet som løftet dem opp over hverdagerfaringene. At de selv skaffet seg nye venner, utviklet nye bekjentskap, skapte seg en positiv identitet, opplevde å få gode erfaringer i livet og kjente på en økt livskvalitet, gjorde at informantene kunne arbeide med egen selvfølelse. Dette så vi at Zeppelin gjorde. For hans vedkommende var selvfølelsen nokså skadet og teatergruppens betydning i hans liv var derfor stor. Han sa i intervjuet at: "Det er gøy å lage ting og se at man får det til. Å vise det frem og få oppmerksomhet er fint. Far er ikke så interessert i det jeg driver med, det er litt trist."⁵⁰⁷ I sitatet gir Zeppelin leseren et innblikk i livet hans som ikke bare virker trist, men som også sier noe om hvor få arenaer en utviklingshemmet voksen mann har til å skaffe seg anerkjennelse og positiv tilbakemelding.

På bakgrunn av mitt datamateriale ser det altså ut til at informantene enten bekreftet en allerede positiv selvfølelse eller utviklet en bedre selvfølelse gjennom sine teatererfaringer. Teatergruppen er en av de få arenaene hvor informantene skaffer seg anerkjennelse. Når denne arenaen ikke blir brukt av informantenes "signifikante andre", får ikke informantene full uttelling på selvfølelsen for arbeidet de gjør der. For selv om skuespillerne speiler hverandre, er ikke dette alltid nok. Pauline omtalte speilingen som positiv og vi har sett at hun fikk en opplevelse av blant annet at: "Maja er vennen min, hun sier hun savner meg hvis jeg ikke er der."⁵⁰⁸

Dersom speilingen skal bli viktig for informantene, må den utføres av en signifikant. For informantene er den "signifikante andre" enten venner, familie, kjæreste eller kolleger. For Maja var moren en signifikant person som ga henne positiv feedback, spesielt i forbindelse med teaterforestillinger:

Hun synes jeg er flink når hun ser på forestillingen. Jeg er spent når hun er der, nervøs men etterpå er jeg glad for at jeg har vært flink. Mest på Alfheim synes mor jeg er flink.⁵⁰⁹

506 Intervju av Maja, Alfheim teatergruppe, høsten 1999.

507 Intervju av Zeppelin, Alfheim teatergruppe, høsten 1999.

508 Intervju av Pauline, Alfheim teatergruppe, høsten 1999.

509 Intervju av Maja, Alfheim teatergruppe, høsten 1999.

En del informanter påpekte prosessen mot visning eller forestilling som spesielt spennende og morsom, men mange vektla sluttresultatet som en essensiell del av teatererfaringen. Julie sa i den forbindelse at: "Forestillingene er det beste, da kommer folk for å se på meg. De synes jeg er kjempeflink."⁵¹⁰ Den anerkjennelsen Julie fikk av publikum, hadde hun bitt seg merke i. Det var tydelig på måten hun sa det på at denne anerkjennelsen var en sjelden vare og ble av henne sett på som en edelsten. På bakgrunn av mitt datamateriale vil jeg hevde at begrepet anerkjennelse i utstrakt grad kan knyttes til informantenes erfaringer med å delta i estetiske skapelsesprosesser. Julie knyttet opplevelsen av at "de andre" viser at de anerkjenner henne ved å komme på forestillingen, til sin opplevelse av å føle seg flink – altså til sin selvfølelse. Anerkjennelse og selvfølelse henger nært sammen, det har vi sett i dette kapittelet. Selvfølelsen til informantene ble også påvirket av måten instruktørene jobbet og styrte det teaterfaglige arbeidet på.

Instruktøren setter på musikk, rytmene er moderne og ukjente for de fleste - også for meg. Alle er nølende, men de ikke- utviklingshemmede kaster seg uti det. De utviklingshemmede står og ser ut som om de venter på instruksjon, men instruksjonen kommer ikke. De står og ser på - passivt, ser usikre ut og vet ikke hva de skal gjøre.⁵¹¹

På øvingskveldene gjennomførte Alfheimteateret ulike øvelser som i forskjellig grad skapte grobunn for utvikling av selvfølelse, samspill og samhörighet mellom skuespillerne. Dette påpekte instruktørene selv i intervjuene og de uformelle samtalene vi hadde våren og høsten 1999.⁵¹² Slik instruktørene la opp øvelsene, fikk deltakerne mulighet til å delta både i gjenkjennelige øvelser de hadde vært med på før, samt at de fikk nye utfordringer. Aktørene fikk sågar øvelser både av individuell og kollektiv karakter. Deltakerne på Alfheimteateret gjennomgikk ulike former for dramaøvelser. Alle øvelsene ble på en pedagogisk måte innført gradvis og skuespillerne fikk muligheten til å ta individuelle utfordringer. Dramapedagogisk sett ble øvelsene individualisert. Likevel kunne man se at øvingskveldene ikke alltid gikk smertefritt for seg.

510 Intervju av Julie, Alfheim teatergruppe, høsten 1999.

511 Observasjonsnotat fra Tromsø, 18.10.99.

512 Intervju med begge instruktørene i desember 1999 og med lederen/den ene instruktøren for Alfheimteateret våren 1999.

En ny gutt ankommer teatergruppen. Stemningen er spent. Noen snakker mye, andre rødmer litt. Julie legger seg på gulvet, og forsvinner "inn i sin egen verden". Det tar ti minutter før instruktøren får kontakt med henne. Da er hun litt annerledes enn ellers og gjør seg til, det kan se ut som om hun unngår den nye guttens blikk hele denne øvelsen.⁵¹³

På enkelte øvingskvelder kunne en altså se at flere av de utviklingshemmede informantene ble nervøse når nye øvelser eller nye personer ble introdusert i gruppen. Nervøsiteten ble mindre når rammene var trygge og kjente, og når øvelsene var gjenkjennelige. "Balløvelsen gjøres igjen. Denne har de gjort mange ganger. For hver gang blir de tryggere på at de får det til. Nå er øvelsen helt inne i repertoaret til skuespillerne."⁵¹⁴

Presisjonsnivået på instruksjonen, innføringstempo på nye øvelser og instruktørens tilstedeværelse påvirket de utviklingshemmedes mulighet til å bli en del av gruppen og delta aktivt. Stabiliteten i formen og innholdet på teaterkveldene så ut til å bety noe for flere av aktørene. Vi så at instruktørens pedagogiske rolle varierte. I de situasjonene hvor individualiserte aktiviteter fungerte i forhold til aktørens forutsetninger og gruppens sammensetning, kunne en se at dynamikken var god og at gruppen løste aktivitetene på en hensiktsmessig måte. Teateraktiviteten i Alfheimgruppen var svært lik en type virksomhet en finner i vanlige amatørteatergrupper. Dette beskriver også evaluatør Gran i sin rapport om integrert teater:

Dette er "vanlige" arbeidsmetoder som benyttes i teateret i dag blant funksjonsfriske skuespillere. Det er altså ikke nødvendig å finne opp noen helt nye metoder og teknikker for å integrere psykisk utviklingshemmede i teaterkunsten./.../ Vanskeligheten består i å balansere nivået i øvelsene og teknikkene på en slik måte at både funksjonsfriske og funksjonshemmede får noe å strekke seg etter.⁵¹⁵

Dette bekrefter lederen for Alfheimgruppen i intervjuene, og hun kommenterte at tilrettelegging av vanskelighetsgrad og mulighet for å strekke seg etter noe, er like viktig for henne som utøvende kunster som for aktørene i teatergruppen. En blanding av kjente/ukjente og utfordrende/trygge øvelser viste seg å fungere best i teatergruppen, slik jeg som deltakende observatør så det.

⁵¹³ Observasjonsnotat fra Tromsø, november 1999.

⁵¹⁴ Loc.cit.

⁵¹⁵ Gran, Anne-Britt, *uLike barn leker best* - en evaluering av prosjektet "Teater for alle", rapport nr.13, Norsk kulturråd 1999, side 56.

I flere samtaler høsten 1999 fortalte lederen for gruppen om behovet for å skape, for å gi og få utfordringer, og for å bruke de funksjonsfriske i gruppen som energi og motivatorer i en noen ganger slitsom prosess. Å ha ansvaret for en integrert teatergruppe omtaler hun som svært spennende, men også utmattende, fordi man må være klartenkt, reflektert og like god til å planlegge som til å ta ting på sparket.⁵¹⁶ Hun kommenterte altså på instruktørrollen og sin evne til å kombinere det kunstneriske aspektet med det pedagogiske. Når denne kombinasjonen fungerte som en syntese, ble de ulike aktørene ivaretatt som mennesker og instruktørene selv fikk opplevelsen av å skape teater sammen med interesserte og motiverte aktører.

En konsekvens av ansvarsreformen er at styresmaktene i stor grad overlater mennesker med utviklingshemming til seg selv. Normaliseringstanken som ligger til grunn for reformen fikk både positive og negative konsekvenser for mine informanter. Å få respekt og ansvar i eget liv har positive aspekter i form av brukerstyringstanken. Informantene fikk gjennom brukerstyring muligheten til selv å velge egne aktiviteter, men de ble også alene i sitt "nærmiljø" med sine opplevelser på kveldstid, fordi de profesjonelle nærpersionene ikke involveres i informantenes liv utenom dagsentrene eller boligene. For de informantene med en utviklingshemming som jeg har intervjuet, med sterke familiebånd, ser ikke dette ikke ut til å bli et dilemma.

For de informantene uten familie eller med liten kontakt med sin familie så mangelen på sammenheng i livet derimot ut til å by på problemer av ulik art. På grunn av enkelte informanters verbale problemer og deres kognitive svikt, vil de trenge hjelp til å knytte erfaringer sammen. Mine informanter erfarte her og nå og hadde problemer med å knytte erfaringer som de tidligere hadde hatt sammen med nåtidige erfaringer.

⁵¹⁶ Intervju av teatergruppeleder ved Alfheimgruppen, våren 1999.

Når familien ikke hjalp dem med å knytte Alzheimerfaringene sammen med andre erfaringer i det daglige, fikk de problemer med å gjøre dette selv. Når selv ikke familien eller de profesjonelle nærpersonene så hva informantene gjorde i Alheimgruppen, ble informantene svært alene om sine positive teatererfaringer. For de informantene som fikk familien knyttet til teatergruppen, fikk deres positive teatererfaringer ringvirkninger. Dette gjaldt både på informantenes selvfølelse og på nærpersoners syn på informantene. Informantene kunne da i andres og egne øyne av og til fremstå som ressurssterke personer som var dyktig til noe. Det viste seg at sammenhengen mellom det informantene gjorde i teatergruppen og livet utenfor var viktig, for da kunne informantene dra nytte av de positive erfaringene i teateret også utenfor den teaterfaglige kontekst. Selvfølelsen så ut til å bli styrket gjennom de estetiske skapelsesprosessene informantene deltok i.

6.2.5. Teater som alternativ kommunikasjonskanal

Teater er en måte å kommunisere på der ikke nødvendigvis ord, eller det verbale, må være det bærende elementet. Derfor kan vi si at teater kan være en alternativ kommunikasjonskanal for mennesker som har problemer med å uttrykke seg og sine ønsker verbalt i en ordinær samtale. Zeppelin var i intervjuet inne på problemene med å føle seg tilkortkommet verbalt. Han snakket om hvor befriende det føltes å uttrykke seg gjennom kroppen istedenfor alltid å måtte bruke ord. Han sa at: "Det er lettere å bruke kroppen enn å snakke. Jeg kunne tenke meg å spille mimeteater til musikk. Skyggeteater er også gøy."⁵¹⁷ Zeppelin signaliserte problemene med å uttrykke seg verbalt til meg i intervjuet, men han maktet å gjennomføre et intervju likevel ved å omhyggelig være sikker på at jeg hadde forstått ham. Han hadde en sterk bevissthet om at for ham, ga teateret store muligheter, det fungerte som en slags alternativ kommunikasjonskanal til det verbale, muntlige språket.

Det estetiske uttrykket på scenen ble et "språk" som han kunne kommunisere med andre gjennom. For flere av informantene handlet en essensiell del av teatererfaringene de erfarte i Alheimteateret, om nettopp kommunikasjon.

517 Intervju av Zeppelin, skuespiller i Alheimteateret, høsten 1999.

Julie prøvde å fortelle meg noe i intervjuet, men det var vanskelig for meg å forstå hva hun mente. Hun syntes det var vanskelig å " snakke " om teatererfaringene. Plutselig reiste hun seg opp og gikk inn i teaterets virkemidler midt i intervjusituasjonen, der jeg satt med mikrofon og båndopptaker. Å - nå skulle jeg heller tatt opp intervjuene på video! Julie mimer, hun tar i bruk teatrets form midt i vår muntlige, verbale samtale. Hun kom til kort og følte at jeg ikke forsto henne. Da tok hun i bruk et annet språk som hun visste også jeg mestret. Hun mimet det hun skulle si.⁵¹⁸

I dette observasjonsnotat ser vi hvordan en skuespiller fikk sin horisont utvidet gjennom å lære om det teatrale språket og de estetiske virkemidlene. Teatermediet ble en alternativ kommunikasjonskanal for Julie, ikke bare på teaterøvingene, men også i hennes hverdagsliv. Når et menneske er i mangel av et funksjonelt språk, kan det bli ensomt i sin verden. Noen av mine informanter levde i en ensom sfære, der teateret nettopp var en åpning mot verden, der de på tross av sitt noe anstrengte forhold til det muntlige, verbale språket kunne kommunisere møte mellom eget og andres kunstneriske uttrykk. Zeppelin sa at: "På scenen der kan jeg fortelle og de andre ser meg. Jeg er sammen med dem andre og vi spiller sammen."⁵¹⁹ I intervjuene snakket Zeppelin og mange av de andre informantene om sammenhengen mellom de aktivitetene de utførte og opplevelsen av at de gjennom teateret fikk kommunisert med andre mennesker. Det være seg medaktører på øvingskveldene og/eller publikum på arbeidspresentasjonene /forestillingene. Gjennom sceneopptredener fikk informantene mulighet til å gi uttrykk for indre følelser og ideer. Dette så vi blant annet gjennom eksempelet av Majas tekstproduksjonsprosess som ble beskrevet tidligere.

Slik jeg så informantenes teatererfaringer, representerte de et møte mellom livet og kunsten. Dette skjedde på en måte som styrket både det teatrale uttrykket og som ga informantene et meningsfullt sosialt liv. Informantenes tilstedeværelse på scenen, som vi har vært inne på, og deres behov for teatermediet i livet sitt, var sterke opplevelser både privat og kunstnerisk for informantene. Teaterkunsten ga informantene et medium å uttrykke sine følelser med, og det sceniske spillet ble et alternativt språk for flere av informantene. Den estetiske skapelsesprosessen ga informantene en sjanse til å bruke seg selv og sine tanker og følelser i et samspill med andre. Kunsten ble et språk i Alfheimteateret.

518 Tanker under intervjuet av Julie, oktober, Tromsø 1999.

519 Intervju av Zeppelin, skuespiller i Alfheimteateret, høsten 1999.

6.2.6. Kunstnerisk -, administrativ - og sosial integrering

Teatergruppen jeg har observert var i sin organisering, en såkalt integrert teatergruppe, i den betydning at utviklingshemmede amatørteaterskuespillere var integrerte i en teatergruppe sammen med normaltfungerende amatørteaterskuespillere. I feltet ble integrering et fenomen jeg la merke til både på det sosiale - og det kunstneriske planet. Derfor ønsker jeg både å beskrive selve integreringsprosessen, innad i gruppen, samt omtale de ulike formene for integrering som fant sted.

Aktørene i Alfheimteateret arbeidet sammen mot et felles mål om å produserte en teaterforestilling cirka en gang i året. Organisatorisk var de utviklingshemmede skuespillerne integrerte når alle aktørene i gruppen hver uke gikk på én teaterøvelse. Det er interessant å se på hvordan de var integrert på teaterøvelsene. For å beskrive hvordan integreringen skjedde høsten 1999, velger jeg å bruke Grans strukturering av integreringsnivå og integreringsfelt. Gran beskriver tre hovedformer for integrering: administrativ -, sosial- og kunstnerisk integrering.⁵²⁰

Den administrative integreringen handler om å integrere psykisk utviklingshemmede i det ordinære tjenesteapparatet ut fra de ulike tjenestenes karakter/.../ Sosial integrering i teateret fungerer når man har et aktivt samarbeid om felles mål.⁵²¹

Den kunstneriske integreringen kan igjen deles opp i prøve-, scene- og produksjonsintegrering. Prøveintegrering fungerer når utviklingshemmede og normaltfungerende øver sammen, mens sceneintegrering er når utviklingshemmede og normaltfungerende spiller jevne roller på scenen. Produksjonsintegrering derimot er når utviklingshemmede og normaltfungerende både er scene- og prøveintegrert.⁵²²

Som deltagende observatør var det tydelig å se at integreringen i Alfheimteateret var preget av både administrative -, sosiale - og kunstneriske målsettinger. Følgende sitat fra observasjonsnotatene er et typisk eksempel på en sosialt begrunnet integrering:

⁵²⁰ Gran, Anne-Britt, *uLike barn leker best* - en evaluering av prosjektet "Teater for alle", rapport nr.13, Norsk kulturråd 1999, side 47-49.

⁵²¹ Gran: Op.cit., side 47.

⁵²² Loc.cit.

Teaterøvelsen begynner. En etter en kommer de inn i lokalet, de hilser, er glade og opptatt av å snakke med hverandre. De virker nesten som en vennegjeng mer enn som en teatergruppe. Pauline og Maja er nesten innvadrende, men de andre aktørene setter rolig grenser for dem./...⁵²³

Denne situasjonen er typisk for oppstartsfasen av øvingskveldene. De sosiale aspektene ved det å øve sammen hele teatergruppen istedenfor å dele gruppen opp etter f.eks. funksjonsnivå, ga helt klare gevinster for skuespillernes nettverksoppbygging og følelse av vennskap. Denne sosialt begrunnede integreringen kan også kalles en kunstnerisk integrering. Dette fordi en av formene for kunstnerisk integrering er prøveintegrering, som betyr at alle aktørene er sammen på teaterprøve. Både før de starter, i pausene og etter øvelsene er den sosiale tonen trygg og uanfektet.

I dag er det øvelse før visningen for foreldre/venner neste uke. Det er presisering av scenearrangement, snakk om timing og samspill. Alle har fått oppgaver som er tilpasset eget mestringsnivå, selv om det utenfra nesten virker jevnbyrdig - så har jeg lagt merke til hvem som får utdelt hvilke oppgaver. Det er ikke tilfeldig. Alle får brukt sine gode sider på scenen - dette virker betryggende på skuespillerne, ser det ut til.⁵²⁴

Dette feltsitatet fra 23. november 1999 viser hvordan den sceneintegreringen fungerte. Instruktørens pedagogiske blikk styrte gruppens integrering med tanke på dramaturgiske valg der instruktørene bestemte hvem skulle inneha de ulike funksjoner på scenen. Instruktørene tilpasset arbeidspresentasjonen til gruppens deltagere og oppgavene som ble gitt var dermed individualisert. Dette ble ikke gjort på tvers av kvaliteten på det kunstneriske uttrykket, men nettopp på grunn av den kvaliteten man ønsket.

Når man lar folk få spille roller som passer dem blir de mer like andre enn om alle typer roller skulle fordeles likt i et ensemble. Å være lik er også å være ulik. Vi jobber med teater – det er teateret som er viktig.⁵²⁵

For lederen av Alfheimgruppen var altså ikke integrering et mål i seg selv, målet var heller å skape ”godt teater”, som lederen uttalte mange ganger høsten 1999. I teatergruppen var både de sosiale og kunstneriske aspektene viktige. De utviklingshemmede skuespillerne satte pris på sin tilhørighet til Alfheim og var stolte av det de gjorde i teatergruppen:

⁵²³ Observasjonsnotater 09.11. 1999.

⁵²⁴ Observasjonsnotater 23.11. 1999.

⁵²⁵ Intervju av lederen for Alfheim teatergruppe, høsten 1999.

En ren segregert gruppe ville være vanskelig å holde energien oppe i, for de utviklingshemmede er det stas å gå på Alfheim teatergruppe sammen med såkalt "normale".⁵²⁶

På Alfheim fungerte integrering både som et sosialt mål og som et middel for å oppnå en teaterforestilling, arbeidspresentasjon eller dramatisering. I Tromsø opplevde jeg ingen konflikt mellom mål- og middeltanken, men derimot en syntese. En syntes der instruktørene tok høyde for både det sosiale og det kunstneriske aspektet i teaterets virksomhet, for både de funksjonsfriske og de funksjonshemmede. Samtidig uttalte de at interessante teaterfaglige aktiviteter fremmet mulighetene for å skape et godt samspill mellom aktørene, også på det sosiale planet.

Etter teaterøvelsen sitter jeg igjen med følelsen av å ha sett en helt "vanlig" teatergruppe øve. Her gjøres ikke forskjell på noen. Instruktøren er hele tiden opptatt av å få til et godt uttrykk på scenen – dette er ingen "koscestund", men et seriøst teaterarbeid.⁵²⁷

Så ved Alfheimteateret ble det sosiale og det teaterfaglige to sider av samme sak, slik jeg forstår instruktørene og har observert gruppen i praksis.

Teatergruppen er organisert sånn som alt kulturarbeid for utviklingshemmede skal organiseres i følge dagens norm, dette ser ut til å være bra for å kunne få med også andre amatørskuespillere i gruppen. Dette snakkes det om blant studentene som er med her – de er litt stolte av å spille i gruppen. Også fordi lederen er med i Totalteateret ser det ut til. Gruppen er en del av teaterlivet på Rådstua teaterhus i byen ikke en del av dagsentrene eller sosial tilbudene i kommunen.⁵²⁸

Avslutningsvis kan man på bakgrunn av mine felldata hevde at Alfheimgruppen var fullstendig integrert i følge Grans integreringskategorier. Administrativt sett var Alfheimteateret integrert. Teaterets kommunale tilknytting til kulturkontoret var i tråd med Ansvarsreformens tanker og sørget for en administrativ integrering av teatergruppens medlemmer. Ser man teatergruppen i lys av et sosialt perspektiv ble teaterøvelsene organisert slik at aktørene var i felles sosiale rom. Skuespillerne samhandlet, de var ikke kun til stede i samme rom, men hadde et aktivt samarbeid der alle parter bidro.

526 Intervju av lederen for Alfheim teatergruppe, høsten 1999.

527 Feltnotat, november 1999, på båten på vei hjem, refleksjonsnotat.

528 Feltnotater 23.11. 1999. Totalteateret er en prestisjefrigruppe i Tromsø.

I tillegg til at aktørene var produksjonsintegrert, gjennom at de både var prøve- og sceneintegrert, var arbeidet aktørene utførte preget av fullstendig kunstnerisk integrering både på prøvene og på scenen.⁵²⁹ Dermed kan vi beskrive Alfheimgruppen som en teatergruppe der både deltagerne og instruktørene selv påpekte den vellykkede integreringen. Dette gjorde de i form av å indirekte omtale den administrative -, den sosiale og den kunstneriske integreringen i gruppen i intervjuene.⁵³⁰

6.3 Det særegne med Det Norske Tegnspråkteater

I dette kapitlet setter jeg søkelyset på mitt andre feltarbeid som jeg utførte våren 2000 ved Det Norske Tegnspråkteater. Kapitlet må betraktes som en første kategorisering av en mengde rådata hentet fra Det Norske Tegnspråkteater. Kapitlet er bygget opp av to nivå, på samme måte som forrige kapittel. Det første nivå, kapittel 5.4., er deskriptivt, det andre nivået, kapittel 5.5. og 5.6., er kategoriserende.

Det Norske Tegnspråkteateret er et profesjonelt teater for døve skuespillere lokalisert på Ål i Hallingdal. Teateret var i den perioden jeg var knyttet til det, et treårig prøveprosjekt underlagt Kultur- og kirkedepartementet. I Det Norske Tegnspråkteater var det våren 2000 ansatt syv skuespillere. På produksjonen jeg observerte, *Gjengangere*, arbeidet fem av skuespillerne. Det er disse fem, i tillegg til instruktøren og lederen for teateret, som er mine informanter. De to andre skuespillerne ved DNTT jobbet med barneforestillingen "Karius og Baktus" og disse to inngår dermed ikke i mitt forskningsprosjekt. De syv skuespillerne i Det Norske Tegnspråkteater ble plukket ut på en audition der 17 amatørskuespillere møtte opp. I juryen satt to fra TystTeatern, som er Sveriges profesjonelle tegnspråkteater organisert under Riksteateret, en skuespiller fra Statens teaterhøgskole og den døve skuespilleren Mira Zuckermann.⁵³¹

529 I følge evalueringsrapporten, *uLike barn leker best*, var deltagerne i Alfheimteateret i prosjektiden til "Teater for alle" produksjonsintegrert. Også under mitt feltarbeid observerte jeg at denne produksjonsintegreringen ennå fant sted.

530 Å indirekte omtale, med det mener jeg, at informantene snakket om integrering uten å bruke begrepet, de kom med konkrete eksempler uten å nyansere integreringsnivåene slik Gran definerer dem.

531 Mira Zuckermann var representant for Døves video. "Israelfødte Mira har lang erfaring både som instruktør, regissør, produsent og medforfatter av ulike teater- og videoproduksjoner på tegnspråk. Hun startet sin profesjonelle skuespillerkarriere innen norsk teater- og film i 1977, og har siden den gang hatt en mengde oppdrag ved Riksteateret, Trøndelag Teater, Oslo Nye Teater, NRK og Det Åpne Teater. Siden 1992 har hun vært fast ansatt ved Døve Video på Ål." Informasjon hentet på: <http://www.norges-doveforbund.no/Teater/default.htm>, lastet ned: 28.01.02.

Produksjonen av *Gjengangere* var organisert på en tradisjonell måte med tanke på progresjon og kronologi. Med det mener jeg at Det Norske Tegnspråkteater gjennomførte sin produksjon på samme måte som våre institusjonsteatre gjør det, med prøvetid fra klokken 10 til 14 etter en leseprøve der alle skuespillerne møtte instruktøren for første gang i løpet av produksjonsperioden. Sceneprovne ble lagt opp scene for scene der kun de skuespillerne som deltok i scenen møtte frem. Instruktøren var hørende og tolk måtte derfor benyttes i alle samtaler mellom instruktør og skuespillere. Dette gjorde naturligvis prøveprosessen mer omfattende enn vanlig og tidsaspektet fra leseprøve til premiere var derfor noe lengre enn vanlig ved norske profesjonelle institusjonsteatre.⁵³² Instruktøren på *Gjengangere* uttalte at:

Et par uker i tillegg, ja. På grunn av tolking og de praktiske tingene/.../ Men det er klart det sinker en del å måtte tolke hele tiden/.../ Alt går via en tredjemann.⁵³³

Instruktøren av *Gjengangere* var en mannlig sceneinstruktør med skuespillerutdannelse fra Statens Teaterhøgskole i Oslo og regiutdannelse fra Polen. Han var leid inn av prosjektlederen for Det Norske Tegnspråkteater, som selv hadde tilknytning til Ål Folkehøgskole og kompetansesenter for døve. Produksjonen *Gjengangere* hadde primært prøvelokaler ved Ål kulturhus, men hadde også enkelte prøver ved Riksteaterets lokaler i Oslo. Gjennom prosjektperioden var det innad i Det Norske Tegnspråkteater konflikter mellom skuespillerne og styringsgruppen for teateret, med hensyn til teaterets nærhet, enten til Ål som kompetansested for døve eller Oslo som hovedstad og sete for et stort teatermiljø. Konflikten forble uavklart gjennom hele prosjektperioden.⁵³⁴

Aktørene i informantgruppen hadde ulik innfallspott til feltet. Deres synsvinkel var preget av deres eget private liv, mens også av deres kulturelle tilknytning til det norske samfunn og/eller til tegnspråkkulturen i Norge. Fordi tegnspråkkulturen i Norge er så liten, kjente alle skuespillerne til hverandre før prosjektet kom i gang. Prosjektlederen, Adrian, har i mange år gjennom sitt virke som rektor ved, Ål Folkehøgskole og kompetansesenter for døve, hatt en sterk tilknytning til tegnspråkkulturen selv om han selv er hørende.

⁵³² Vanlig prøvetid ved institusjonsteatrene er ca 8 uker, DNTT brukte ca 10-11 uker.

⁵³³ Intervjuer med instruktøren på *Gjengangere*, våren 2000, Oslo.

⁵³⁴ Mer om lokaliseringsproblematikken; Gürgens, Rikke, *Tegn i tiden - minoritetskultur eller ren kunst*, Norsk Kulturråd, Oslo 2000.

Den hørende instruktøren, Ørnulf, derimot hadde ikke tidligere arbeidet med døve skuespillere, uttalte han selv, bortsett fra et lite prosjekt i studietiden, 20 år tidligere, der han jobbet litt med en teatergruppe for døve.

6.3.1 Fokus på profesjonalitet

Det Norske Tegnspråkteateret var i prosjektperioden et profesjonelt teater, i den betydning at skuespillerne levde av sitt arbeid ved teateret. Likevel hadde skuespillerne ingen formell teaterutdannelse. Definisjonen av begrepet profesjonell kan enten knyttes til utdannelse, utførelse eller til arbeidssituasjon. Definisjonen kan sågar knyttes til en kombinasjon av disse elementene. Man kan være en profesjonell yrkesutøver fordi en har en formelt godkjent utdannelse eller grad. Man kan utføre et arbeid profesjonelt, i betydningen bra, selv uten utdannelse. Men man kan også være profesjonell hvis man lever av yrket sitt.

Informantene ved Det Norske Tegnspråkteateret valgte å definere seg som profesjonelle skuespillere fordi de levde av å være skuespillere. Alle skuespillerne hadde bred erfaring fra både teater og film. Skuespillerne hadde vært knyttet til Oslo Døvetheater, Døves Video og TystTeatern i Stockholm. Flere av skuespillerne hadde også ambisjoner om å profesjonalisere seg gjennom en formell teaterfaglig utdannelse.

6.3.2 Fokus på skolering

Skuespillerne ved teateret skulle i følge prosjektplanen skolerer teaterfaglig fordi alle skuespillerne ved teateret de manglet formell teaterutdannelse. På det daværende tidspunkt fantes det ingen utdannelsesinstitusjon i Norge der døve kunne søke om et språklig tilpasset teaterstudium. For å få en teaterutdannelse, måtte døve i Norge reise til Gallaudet University i Washington i USA.⁵³⁵ Gallaudet University er et eget universitet for døve og tunghørte. Dette universitetet har et eget Theatre Arts Departement der det undervises både i "Developmental Drama" og "Production/ Performance". I forbindelse med skolering og mulighet for utdannelse sa en av informantene at:

⁵³⁵ <http://www.gallaudet.edu/>, lastet ned: 28.01.02.

Vi føler vi er veldig skjult på en måte, det er så mange som ikke vet om oss. Den eneste forskjellen er at vi bruker tegnspråk, vi bruker hendene våre når vi snakker.⁵³⁶

Vi ser av sitatet at enkelte døve skuespillere ved DNNT i større grad oppfattet seg selv som en minoritetsgruppe i Norge språklig sett, enn som en gruppe funksjonshemmede. Under en teaterutdanning har en döv student ikke behov for spesialundervisning, hevdet mine informanter. Alle hevdet at det var kun en tolk som måtte til for at de kunne gjennomføre et studium. En informant sa i intervjuet at det er samfunnet som skaper funksjonshemmingen. Celine mente at funksjonshemmingen ligger utenfor ikke i individet.⁵³⁷

I hørende samfunn oppfatter jeg jo ingenting, jeg blir jo handikappet der. Man mister mye informasjon. Men i døvemiljøet er jeg ikke handikappet, der følger jeg med på alt de snakker om og oppfatter alt./.../ Radio hører jeg jo ikke, TV er dårlig tekstet, så det blir jo avisene. I avisene er førstespråket norsk, så man må jo oppfatte det, da. Det blir jo slik fremover også. Man blir handikappet i det hørende samfunnet.⁵³⁸

Ved Universitet i Oslo studerer flere døve gjennom å bruke tolk i både forelesning, veiledning og kollokviesammenheng.⁵³⁹ Statens teaterhøgskole avviser derimot døve studenter. Avslagene ved Statens teaterhøgskole følte som en diskriminerende handling, i følge mine informanter. Frustrasjoner rundt dette temaet dukket opp i flere av skuespillerintervjuene på DNNT.

Jeg søkte og fikk avslag fordi jeg var döv og fordi jeg ikke hadde mulighet til å få jobb i et hørende teater på grunn av stemmebruk, dans og sang. Tenk å si det! Det er synd de vet så lite.⁵⁴⁰

Fordi situasjonen for døve som ønsket å bli profesjonelt utdannede skuespillere var så vanskelig, hadde prosjektet Det Norske Tegnspråketeater besluttet at de skulle arrangere et skoleringsprogram for sine ansatte.

⁵³⁶ Utdrag fra intervju av skuespiller Tormod ved DNNT, april 00.

⁵³⁷ Dette standpunktet til Celine er i tråd med en "sosial forklaringsmodell" på begrepet funksjonshemming i følge Alexander Kwesi, *Community-based Rehabilitation Challenges, Stigma Management and People with Mobility Difficulties in Accra- Ghana*, Tromsø 2003, side 72.

⁵³⁸ Celine, informantsitat, Det Norske Tegnspråketeater, Ål, våren 2000.

⁵³⁹ Informasjon fra informant Rasmus, som selv studerer på UIO.

⁵⁴⁰ Utdrag fra intervju av skuespiller Tormod ved DNNT, april 00- se vedlegg for intervju samt intervjuguide.

I prøveprosjektet skulle derfor de døve skuespillerne skoleres gjennom et skoleringsprogram som styringsgruppen i samarbeid med Teaterhøgskolen hadde ansvaret for.⁵⁴¹ Skoleringen var ikke ment å gi: ".../ en komplett skuespillerutdanning, men en tilstrekkelig kompetanse til å gi et ikke-hørende publikum en profesjonell teateropplevelse."⁵⁴²

DNTT har gjennom tre år gitt skuespillerne i prosjektet undervisning i ulike emner som i all hovedsak kunne deles inn i tre hovedkategorier: Språklige emner, minoritetskulturelle emner og performative emner. Timeantall spesifiseres ikke i planene for DNTT. Teaterhøgskolens representant uttalte etter prosjektperioden at skoleringen ikke hadde fungert som ønsket fordi DNTT ble lokalisert på Ål. Dette gjorde det vanskelig for skuespillerne å få undervisning ved Teaterhøgskolen. Hun kommenterte også på at prosjektlederen ikke så betydningen av skoleringen og derfor ikke la forholdene til rette for at skoleringen skulle få det fokus teaterhøgskolens representant mente den burde ha fått i dette prosjektet.⁵⁴³

Undervisningstemaer i skoleringsprogrammet ved DNTT:

Studieår	Undervisningsemner
1. år - 1999	Tegnspråkkunnskap - norsk tegnspråk og dets historie Oversettelsesteori og språklig samhandling Fjernsynsteater Sminking og sceneplastikk Verkanalyse av: Molière, Shakespeare, Miller og Ibsen
2. år - 2000	<i>1. halvår:</i> Improvisasjon, Tegnspråkpoesi, Kreativ bruk av tegnspråk som scenespråk, Skuespillerteknikk, Maskespill, Amatørteater i døvemiljø, Fortellersteater, Monolog, Kampteknikk, Fekting,, Akrobatikk <i>2. halvår:</i> Rolleinnstudering, Rolleanalyse, Dramatikk, Forestillingsanalyse, Idé til forestilling - utvikling av dramatikk på tegnspråk, Pantomime, Døves kulturhistorie
3. år - 2001	Sceneplastikk, Avspenning, trening, Improvisasjon, Rolleinnstudering, Rolleanalyse, Dramatikk, Forestillingsanalyse

⁵⁴¹ Teaterhøgskolen har én representant i styringsgruppen: Hanne Riege. Teaterhøgskolen er formelt organisert som Kunsthøgskolen i Oslo - avdeling Statens Teaterhøgskole.

⁵⁴² Budsjettsoknad 2001 for DNTT.

⁵⁴³ Informasjon fra intervjukjema til Hanne Riege, våren 2001.

6.3.3 Det sceniske arbeidet i Det Norske Tegnspråkteater

Å forstå hva tegnspråkteater er for en hørende leser uten selv å ha opplevd det scenisk er uhyre vanskelig. For å forstå denne avhandlingens forskningsresultater er en befatning med tegnspråkteaterets særegenheter en forutsetning slik jeg ser det. Av den grunn vil jeg nå ta leseren med på en visning:⁵⁴⁴

Tegnspråkteaterets dans er begynt:

Vi sitter rundt bordet. Alle med et manuskript i hendene og venter på ordene. Ordene som skal strømme fra hånd til munn. Skuespillernes hender begynner på bevege på seg og fra tolkenes munn renner ord ut i sand. For instruktøren hører ikke etter. Han ser, betrakter. Skuespillernes språk. Språket er talende - men uten lyd. Språket er levende. Den hørende instruktøren får for første gang møte den døve verden.

Leseprosen, første dagen i resten av vårt liv. Et utsnitt av liv - der fem døve skuespillere skal dele erfaringer med sin hørende instruktør, og med hverandre. Skapelsen begynner allerede rundt bordet. Før man tar stegene fullt ut og entrer scenen. Rundt bordet går hendene raskt, de tar en pause for så å intensivt bevege seg i takt med ansiktsmimikken. Ibsens ord blir handling og bilder. Bli sakte men sikkert liv. Gjennom skuespillerens tolkning av teksten og tegnspråkkonsulentens oversettelse av det norske manuset til tegnspråk, får Ibsens tanker en form. Formen begynner rundt bordet. Det er tidlig. Døve skuespillere går tett på spillet med en gang. Teksten og ageringen går hånd i hånd - mot et levende tegnspråkteater.

Det ble natt. Stille. Og så - en ny dag. Ny fase.

Vi entrer scenen. Teksten skal nå på "brettet". Rollene skal spilles ut som liv filtret sammen i en Ibsensk sfære av uhygge. Gjengangere vandrer over våre sinn når Oswalds sykdom tærer nervene. Til alle. Skuespillerne begynner sin vandring mot rollens (u)endelighet. Regissøren tar styringen og geleider sin gruppe inn i et edderkoppspinn av konflikter, historier og skjebner. Demonstrasjonsregi preger registilen nå. Han tråkler seg gjennom og gir oppgatte stier videre til sine skuespillere. Som legger følelse, tempo, entusiasme og sorg inn i vagt oppskisserte mønstre. Som å legge flanelsstoff på mønsteret og klippe, sy og forvandle. Fra intet til noe. Diffust, men på vei.

Kultur møter, mellom oss - oppstår. Det skaper, det styrker og det forsinker. Stadig diskuteres spillestil og realisme: Skuespillerne sier: "Publikum må se hva vi sier. Ordene synes i realisme på scenen. Ikke dekk oss till!" Instruktøren svarer: "Troverdighet, hva er det? Spill er et spill, vi illuderer en virkelighet, vi er ikke virkeligheten." Å bryne seg på et sverd - det svir, i beste fall. Møtet mellom oss koster. For alle. Men bringer oss også videre.

De fysiske ordenes kultur gir rom og lys - nye tanker. Til det verbale. Men taleverden setter også døvekulturen på prøve. Gnisninger skaper ny gnist, ny flamme.

⁵⁴⁴ Fortellingen er en syntese av feltinntrykkene fra Det Norske Tegnspråkteateret. Fortellingen er dermed basert på mine feltefaringer, men er dog ikke en eksakt gjengivelse av dem. Jeg har tatt meg visse kunstneriske friheter i min streben etter å beskrive en stemning. Historien er verken sann eller usann – den er en fortelling, som lever sitt eget liv.

Rommet forlades igjen. Det er ryddet, vasket og lyset går. Det er stille i hele bygningen. Mursteinene hviler mot hverandre og venter på en ny dag.

Skuespilleren Tormod venter på scenen. Han er ivrig, men venter på de andre. Alltid må han vente. Helst vil Tormod at alt skal gå fort. Ut i verden, erobre og leve. Som en handlekraftig skikkelse ønsker han seg til mulighetenes land der alt går an. Der han ikke må forklare, alt, hele tiden. Han er utålmodig, bitter, men også tapper. For han er kunsten selve livet, det han ikke i livet kan få, eller kan tørre å gjøre. Scenerommet skaper frihet for ham. Frihet som letter på samfunnets slør.

Et slør av unødvendighet, urettferdighet og misforståelser. Han vil, kan og Ønsker. Å gjøre alt. "Jeg er som alle, vi er like, jeg vil også dit du er. Men hvorfor – er det så vanskelig?"

Tormod snur sakte på hodet og oppdager at det hele er begynt. De andre skuespillerkollegene har plassert seg i sine arrangementsposisjoner, tolken er på plass og instruktøren er klar. Prøven er i gang. Han tar rollen på seg - og - begynner.

Skuespillerne beveger seg på scenen. Tolken følger etter og stemmetolker tegnene på scenen til oss i salen. Plutselig stopper det hele opp. Ivrige hender, oppgitte ansiktsuttrykk og en engasjert tolk snakker. Om hørselsmetaforer i originalteksten til Ibsen. "Regine kan jo ikke stå bak døren og høre hva Fru Alving sier til Manders. Vi er døve, vi må se", forteller en av skuespillerne oppgitt. Ensemblet oppdager stadig flere scener der Ibsen har skrevet inn slike forklaringer.

Teksten må endres. Døvekulturens kommunikative struktur må synliggjøres på scenen. Det tekstnære blir umulig når formidlingsspråket er tegnspråk. Ord blir overflødig når handling gir oss opplevelsen, tankene og erfaringen med Det Alvingske hjemms store fortelling.

Dagen svinner hen. Hendene faller i fanget og permene slås igjen. Etter endt dag, etter de store høyder og de dype grøfter. Hvile, nå – inntil en ny dag erinner.

Ingen tolk, ingen ord, ingenting. Kun oss. Regissøren signaliserer til skuespillerne at han vil ha en full gjennomgang av første akt. Vi venter ikke på tolken. Men begynner. På bar bakke. Bakken er ren og fullstendig ufullstendig. Skikkelsen på scenen beveger seg. Det er, nesten, stille. Kun lyden av sko mot underlaget – der grusen knaser i mellom sålen og grunnen eieren står på. Stolen som skraper mot bakken og krenting i sceneteppene. Kun lyd – ikke ord. Bevegelsene er teatrale, noen ganger sågar pantomimiske, men alltid tilstedeværende og fortellende.

Spillet vever seg inn i et stort teppe som regissøren har tråkket. Han tar de midlertidige stingene bort nå. Hans mål er å slippe veven, lage teppet så stivt og stabilt at det står helt på egne føtter. Føttene danser, hender synger og ansiktene stråler. Fortellingen brettes ut og vi dras inn i vevens ulike farger og nyanser. Teksten lever. Sitt eget liv. Tegnspråketeaterets dans er begynt.

For nå å kunne gå videre inn i materien i feltarbeidet, ønsker jeg først å først skissere opp hvordan det sceniske arbeidet ble utført ved produksjonen *Gjengangere*. Presentasjonen har jeg valgt å gjøre tredelt. Først vil jeg presentere regimetodikken, så scenespråket og til slutt oversettelsesarbeidet. Disse tre temaene favner om helheten ved det sceniske arbeidet jeg var vitne til våren 2000. Hovedinformanten i dette kapittelet er instruktøren selv. Jeg har valgt å synliggjøre scenearbeidet blant annet gjennom utfyllende sitater fra mine samtaler med ham. På denne måten kommer perspektivet på scenearbeidet i stor grad "innenfra" produksjonen gjennom instruktørens perspektiv og ikke kun "utenfra" gjennom mitt perspektiv i observatørrollen. Instruktøren hadde flere utfyllende kommentarer på denne prosessen enn skuespillerne hadde, av den grunn er han nå hovedinformant.

Instruktøren begynte arbeidet med ensemblet ved å introdusere konseptet for produksjonen, presentere sitt syn både på Ibsen og på stykket *Gjengangere*, samt å vise den scenografiske modellen. På denne måten risset han opp en skisse til skuespillerne over rammen for produksjonen slik at de kunne skape sine roller innenfor et helhetlig konsept. Samme dagen startet første leseprøve ved hjelp av tolk. Da leseprøvene var avholdt, begynte instruktøren å arbeide seg gjennom scenearrangementene sammen med skuespillerne på scenen. Han gikk kronologisk til verks og jobbet svært fysisk. Han brukte en form for marionetteregi da han i startgropa geleidet sitt ensemble fra et punkt på scenen til et annet.⁵⁴⁵ Etter hvert gikk regimetodikken over fra en ytre styrt regimetodikk til en mer indre forløsende regimemåde. Instruktøren skiftet fokus fra marionetteregi til jordmorregi, slik jeg ser det. Det kunne se ut til at instruktøren hadde et behov for å kontrollere skissen for så å slippe skuespillerne mer til etter hvert som tiden gikk. Dette er en kronologi jeg også har observert under teaterinstruktør Bentein Baardson som jeg observerte på produksjonen av, Garman & Worse & Co, på Rogaland teater i 1997.⁵⁴⁶ Denne kronologiske utviklingen fra stringent form til åpen form i regien ser ut til å være i tråd med en spesiell type regikunst. En regikunst der instruktørens konsept først settes for å skape trygge rammer, deretter fargelegger deltakerne den på forhånd planlagte skissen.

⁵⁴⁵ Gürgens, Rikke, *Regiroller og teaterorganisering*, Oslo 1997, side 41.

⁵⁴⁶ Gürgens: Op.cit.

Denne type regikunst det her henvises til er en regikunst preget av instruktørens makt over produksjonen og instruktørens rolle som den ledende part.⁵⁴⁷ Selv uttalte instruktøren i intervjuet om egen regimetode:

./.../jeg prøver hele tiden å si at det er ikke jeg som spiller, jeg er bare en musiker som har forberedt meg på dette, jeg skal ikke spille på alle knappene på mitt trekkspill, jeg skal spille på alle knappene på ditt trekkspill./.../ Så får det vise seg hvor mange knapper det er lyd i på trekkspillet ditt. Det har noe med talentet ditt å gjøre, kanskje. Jeg skal på en måte kjøre deg i et arrangement, i et system, i intensjoner som jeg som profesjonell musiker ser. Og så er det ditt følelsesregister, ditt hele register som skal fylle dette hvis det er mulig. Hvis det er lagt opp sånn og er så talentfullt at det kan fylles.⁵⁴⁸

Av det foregående sitatet ser vi tydelig hvordan instruktøren så på seg selv som den styrende part, han hadde planen i hodet på forhånd og han betraktet sine skuespillere som en kreativ og individuell fyllmasse som skulle inn i hans eget prosjekt.

Et interessant tema som jeg ser i regimetodikken, er hvorvidt metodikken endres med skuespillerne instruktøren arbeider med. Da jeg spurte om han endret regimetodikken ovenfor døve skuespillere i forhold til den han brukte med hørende skuespillere, svarte instruktøren at:

Nei, jeg gjør ikke det, det gjør jeg faktisk ikke. Det man må tenke annerledes er selvfølgelig at i talespråket ligger en hel del muligheter som døve ikke kan anvende seg av. For eksempel når man legger arrangementer, altså bevegelser, på scenen, så er det jo masse i Ibsens tekst, i alle hans stykker, som har en direkte sammenheng med hørsel, for eksempel med syn, med smak, ofte med lukt. Så det elementet av hørsel må vi jo kutte ut her. Det nytter ikke å ringe med ringeklokken for å be Regine komme. Man må arrangere det på en eller annen måte, og sånn er det jo hele tiden. Det jeg synes er forskjell, - det er jo klart at talende skuespillere starter jo ikke en prøvesituasjon med å legge på seg store fysiske uttrykk eller grimaser eller ansiktsuttrykk, sorg og glede og smerte og alt sånt. Det gjør jo døve allerede ved bordet når de sitter rundt og har såkalt leseprøve./.../ Da spiller de jo følelsene veldig sterkt ut i uttrykket i ansiktet. Så jeg synes jo kanskje noe av den store forskjellen scenisk pr. i dag, og sånn vil det sikkert bli også når vi skal ha premiere i september, det er at for å si det på den måten at 'tegnspråket kommer ofte i veien' synes jeg, for skuespillerne.⁵⁴⁹

⁵⁴⁷ I en teaterproduksjon med flat organiseringsmodell vil sannsynligvis en annen type regikunst tre frem, mer preget av likestilling mellom de impliserte parter.

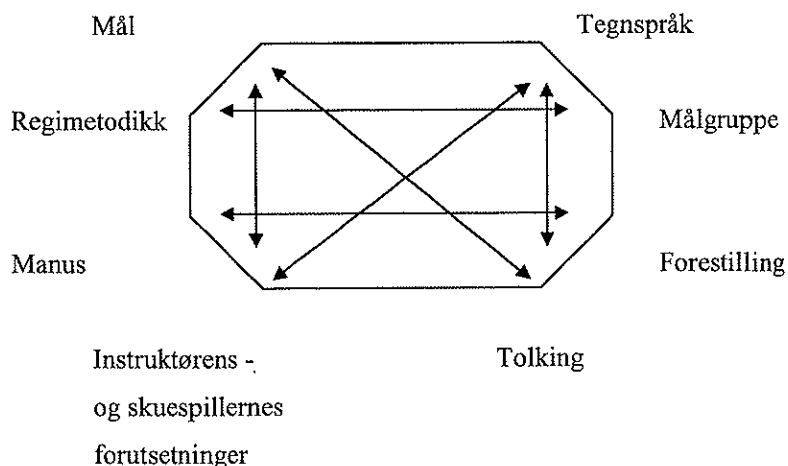
⁵⁴⁸ Sitat fra intervju med Ørnulf, instruktør ved DNNT, våren 2000.

⁵⁴⁹ Sitat fra intervju med Ørnulf, instruktør ved DNNT, våren 2000.

Slik jeg forstår regissøren når han sier; ”det elementet av hørsel må vi jo kutte ut her”, blir tegnspråket en del av de didaktiske forutsetningene regissøren må ta stilling til i sitt pedagogiske virke med å veilede skuespillerne frem mot forestillingen.

Jeg vil nå synliggjøre de ulike elementene i den didaktiske prosessen ved *Gjengangere* ved å plassere elementene regissørene omtaler i intervjuet inn i den didaktiske relasjonsmodell.⁵⁵⁰ Da vil regiproessen som pedagogisk prosess tre tydelig frem. De didaktiske forutsetningene er alle de elementene som inntreffer i regiproessen når man betrakter regissøren som pedagog. I produksjonen av *Gjengangere* er elementene i den didaktiske relasjonsmodellen: tegnspråket, manuskriptet *Gjengangere*, instruktørens - og skuespillernes forutsetninger, tolking, mål, målgruppe, regimetodikk og selve forestilling. På produksjonen *Gjengangere* påvirket alle de ulike elementene hverandre i regiproessen fra første leseprøve til premiere. Interaksjonen elementene imellom handlet om at det i teaterprosessen foregikk en kontinuerlig kreativ prosess. Forestillingen og elementene i den, ble endret og utviklet seg gjennom hele tidsforløpet produksjonen foregikk. Dette har jeg både selv observert og fått innsikt i gjennom intervjuer av informantene. Den didaktiske prosessen synliggjøres i modellen under. Modellen viser hvordan alle elementene i modellen har et interaktivt forhold til hverandre.

Den didaktiske prosessen i *Gjengangere*:



⁵⁵⁰ Him, Hilde, Hippe, Else, *Undervisningsplanlegging for yrkeslærere*, Oslo 1989.

Et moment i regimetodikken på *Gjengangere* som det er viktig å belyse, er instruktørens selvstendige valg av regimetodikk. Dette la føringer for teatertradisjon. Ørnulf valgte for sitt ensemble en realistisk spillestil og instruerte dermed skuespillerne inn i et realistisk spill. I et tegnspråkteater kunne man også tenke seg at et mer fysisk eller eksperimentelt teateruttrykk ville kunne fungere godt i forhold til tegnspråket, som er et dramatisk og gestikulerende språk. Men DNNT valgte å engasjere en instruktør fra realismetradisjonen innen teateret og instruktøren videreførte sitt tidligere sceniske arbeid inn i DNNT. Om valg av teatertradisjon sa instruktøren i intervjuet at:

.../ at når jeg kommer inn som instruktør, så vil det bli min kultur, mitt forhold til taleteateret, som på mange måter vil være trendsettende for det vi driver med der. Jeg får jo ikke så veldig mye motbør på prøvene, og det er selvfølgelig ut fra den autoritet man har som instruktør, selv om jeg prøver å bryte den ned hele tiden. Og om grunnen er den at tegnspråkteateret ikke har spesielle kjennetegn som gjør at det kolliderer med den måten jeg opererer på, eller at de ikke tør, det vet jeg ikke, men jeg tror nok at de er så trygge at de ville ha kommet med motforestillinger hvis de hadde følt at man gikk på akkord med noe som deres kultur sto for.⁵⁵¹

Tegnspråkteateret som form har mange interessante og spesielle sider som er forskjellige fra taleteateret. For eksempel, er språket som brukes teatralt i seg selv og påvirker dermed det sceniske uttrykket.

.../ at tegnspråket kan kompensere for en hel del ting som ikke talespråket kan få sagt, men jeg må nok si at jeg kanskje opplever det sånn at tegnspråket foreløpig er "i veien" for ting som den talende kunne ha sagt.⁵⁵²

Dette fortalte Ørnulf. Tegnspråkteater er altså mer kroppslig enn det tradisjonelle taleteateret.⁵⁵³ Dette observerte jeg, instruktøren fortalte om det og informantene viste meg det gjennom feltarbeidet. Det fysiske scenespråket ble en del av regiprosessen som instruktøren nødvendigvis måtte ta hensyn til eller utvikle videre. Men fra en døv skuespillers ståsted, fortalte Celine at:

⁵⁵¹ Sitat fra intervju med Ørnulf, instruktør ved DNNT, våren 2000

⁵⁵² Sitat fra intervju med Ørnulf, instruktør ved DNNT, våren 2000

⁵⁵³ Tegnspråkteaterets særegenheter kommer jeg tilbake til i flere av de kommende kapitlene.

Slik det er nå, er det en hørende instruktør som ikke er vant med døve. Han spør, og vi svarer at det er sånn og sånn. Han forstår, så det er greit, men man bruker mye tid på å forstå hverandre, døve og hørende. Det er en del av prosessen. Prosessen er forskjellig. I døvemiljøet snakker vi ikke om døvhet eller hvordan det er å være döv, vi bare jobber med saken.⁵⁵⁴

Å arbeide med tegnspråketeater som hørende instruktør var en utfordring som Ørnulf selv sa at ikke alltid var så enkel å forholde seg til, eller å akseptere. Etter hvert som prøvetiden skred frem, fant imidlertid ensemblet frem til løsninger på sceniske problem som oppsto i produksjonen. For instruktøren var tidsaspektet et slikt problem:

/.../ Og jo mer tekstbasert, jo vanskeligere er det jo, fordi det blir ofte svære monologer. Sånn som i den scenen vi jobbet med i dag mellom fru Alving og Oswald. Hun sier: "Ja, så, og hva så, fortsett, da. Hva mener du? Du kan ikke mene det". Det er bare en liten bevegelse som gjør at hun egentlig sier 'fortsett, fortsett, fortsett', mens egentlig blir det ofte lange, fire ganger så lange monologer som Ibsen har tenkt.⁵⁵⁵

Jeg opplevde at regimetodikken ble påvirket av skuespillerne Ørnulf jobbet med. Vi har sett at han selv uttalte at han ikke endret metodikk totalt fra den han vanligvis brukte. Et moment i regiprosessen som stadig ble til gjenstand for debatt var graden av og/eller forståelsen av realisme i spillestil på scenen:

Ørnulf: Jeg mener jo at det ikke er nødvendig. Man kan gå, misforstå meg rett, bak ryggen på hverandre og spille tegnene. Det viktigste er at publikum i salen oppfatter det. Og jeg tror ikke publikum, de døve, når de sitter i salen, vil ikke de oppleve at folk som snakker til hverandre på scenen, nødvendigvis trenger å se hverandre.

Forsker: Men der har det vært en diskusjon mellom deg og skuespillerne mange ganger.

Ørnulf: Mange ganger har det vært en diskusjon, men for så vidt ikke en diskusjon i den forstand. Jeg har bare sagt hva jeg mener og tror om det, og så har jeg laget det sånn. Og nå har vel alle akseptert det konseptet jeg har på det første stadiet, nemlig det å gjennomarrangere stykket. Altså, de kjøper mesteparten av det jeg sier, og arrangementene gjør de slik som jeg har sagt det.

Forsker: Ja.

Ørnulf: Jeg vet ikke om de kommer tilbake senere og har andre meninger om dette, men det vil jo bli utrolig rart hvis man skulle stå "face to face" hele tiden og snakke med hverandre.⁵⁵⁶

⁵⁵⁴ Sitat fra intervju med Cecilie, skuespiller ved DNNT, våren 2000

⁵⁵⁵ Sitat fra intervju med Ørnulf, instruktør ved DNNT, våren 2000

⁵⁵⁶ Sitat fra intervju med Ørnulf, instruktør ved DNNT, våren 2000

Tegnspråketeater kan både betraktes som teater på et annet språk enn norsk og, det kan også betraktes som et teater med en særegen teatral form. Språket som brukes av døve skuespillere gir dramatiseringen et ekstra eget lag, et lag som pakker inn ageringen og scenearrangementene, slik jeg ser det.

Fordi språket i seg selv er gestikulerende og fysisk, blir det totale teatrale bildet større for en hørende publikummer enn det bildet et tradisjonelt realistisk drama på norsk ville representere. For døve publikummere vil tegnspråketeaterets to dramatiske uttrykk gjennom både tegnspråk og agering derimot ikke være en særegen opplevelse, fordi tegnspråket for den døve publikummer vil være en integrert del av hans eller hennes kultur. Nora sa at:

Når jeg spiller og har et hørende publikum, opplever jeg at: "Å det er så fantastisk med tegnspråk og det uttrykker så mye", men det blir feil. Det handler om et stykke, og om man tolker en rolle bra. Det er jo det som er viktig for oss, ikke sant?⁵⁵⁷

Nora uttalte, som vi ser, i intervjuet at hun ble irritert når hørende publikummere kommenterte på tegnspråkets teatrale rolle, fordi hun mente at det kom i veien for det teatergruppen ønsket å formidle. Innholdet i dramatikken var for henne viktigere enn tegnspråketeaterets form.⁵⁵⁸ Likevel var noen informanter inne på tegnspråkets rolle i det sceniske, her følger et utdrag fra intervjuet med Rasmus:

Forsker: Og da er det å spille teater på tegnspråk det å spille teater på eget språk?

Rasmus: Ja./.../ På den måten føles det litt sterkt at man får muligheten til det. Det betyr mye, akkurat det med tegnspråk. Også fordi tegnspråk har nyanser og verdier i seg selv som eget språk som gjør det verdifullt også som et fint scenisk språk.⁵⁵⁹

Tegnspråket påvirket det sceniske uttrykket i DNNT av flere grunner. Dette snakket Celine om i intervjuet. Hun påpekte at tegnspråket på scenen også har sine begrensninger. I tillegg til å være et velegnet scenespråk slik vil så at Rasmus, påpekte hun at tegnspråket på scenen også har sine begrensninger. Celine sa i intervjuet på Ål at:

⁵⁵⁷ Sitat fra intervju med Nora, døv skuespiller ved DNNT, våren 2000.

⁵⁵⁸ Informasjon hentet fra intervjuet med Nora, skuespiller ved DNNT, våren 2000

⁵⁵⁹ Sitat fra intervju med Rasmus, skuespiller ved DNNT, våren 2000

Og fordelene hos hørende er at de kan gå rundt på scenen og snu ryggen til, de kan gå hvor som helst på scenen./.../ Men det kan ikke vi. Vi er litt hemmet og har litt begrensninger og må ta hensyn. Og vi viser mimikken med ansiktet, for det er vi vant til. Det er en del av tegnspråket.⁵⁶⁰

Også instruktøren påpekte hvordan tegnspråket la premisser for det sceniske uttrykket. Enkelte av hans uttalelser tydeliggjorde en frustrasjon over det å arbeide innen en fremmed språklig kultur. Ørnulf sa i intervjuet at:

Jeg tror det er fordi de har en kultur på det, når de bruker dette tegnspråket i privat øyemed, at aggresjon for eksempel uttrykkes med store bevegelser. Jeg skulle ønske jeg kunne minimalisere det mye, mye, mye mer, og at man nesten kunne sitte til slutt med fingrene og snakke det. Selvfølgelig ligger det helt bakerst, men jeg skulle ønske at de kunne legge ned hendene og heller si det med munnen.⁵⁶¹

Møtet mellom den hørende instruktøren og de døve skuespillerne ble et møte mellom to språkkulturer der også frustrasjon, irritasjon og tanken om begrensninger inntraff. Hos begge parter.

Ørnulf: Altså, det må i tilfelle være hvis det blir sånn som det kan bli, så må akkurat det være Tegnspråkteatrets særpreg. Det må være deres kultur, det må være som om du skulle danse det. At man aksepterer at den formen, det sterke uttrykket på alt, er deres form. Jeg vil tro at det kommer til å bli det, fordi det er når de snakker intimt sammen så har de det samme.

Forsker: Ja, man ser forskjell på om de hvisker eller skriker.

Ørnulf: Ja, det gjør man.

Forsker: Så nyansene er der.

Ørnulf: Jada, de er det, men likevel er uttrykket så stort.

Forsker: Spennet er ikke like stort som hos talende, er det det du mener?

Ørnulf: Ja. Og derfor leter jeg mange ganger etter løsninger hvor de får sagt det, og så får de nesten slippe hendene ned, og så får man lage en dramatisk situasjon basert på talespråkets premisser selv om de ikke bruker ord. Gjøre bevegelsene ferdig, og så kommer et arrangement hvor man gjør ting, og så er man tilbake igjen

Forsker: Så da jobber du bevisst med tegnspråket der.

Ørnulf: Det jobber jeg bevisst med hele tiden.⁵⁶²

⁵⁶⁰ Sitat fra intervju med Cecilie, skuespiller ved DNNT, våren 2000

⁵⁶¹ Sitat fra intervju med Ørnulf, instruktør ved DNNT, våren 2000

⁵⁶² Sitat fra intervju med Ørnulf, instruktør ved DNNT, våren 2000

Under produksjonen opplevde instruktøren tegnspråkets begrensinger. Skuespillerne og instruktøren arbeidet sammen for å finne sceneløsninger som ivaretok både den hørende instruktørens krav til kunstnerisk uttrykk og skuespillerens krav til scenisk troverdighet. Arbeidet med oversettelse i et tegnspråketeater får mye fokus gjennom en teaterproduksjon når teatergruppen enten velger en hørende instruktør eller bruker et manuskript skrevet på norsk. På samme måte som hvis en norsk teatergruppe skulle iscenesatt en russisk tekst med en russisk instruktør. Oversettelse tar tid også når oversettelsen skal skje mellom to skriftspråk, for eksempel norsk og russisk. Tegnspråk er ennå ikke utviklet til et skriftspråk og dokumentasjon av tegnspråkdialoger må dermed lagres enten på video eller gjennom en oversettelse av dialogen til et skriftspråk, for eksempel norsk, som deretter må skrives ned. Dette er nok noe av grunnen til at DNTT valgte å sette opp et norsk manuskript. Det finnes pr dags dato ingen kjente tegnspråkdramatikere i Norge eller funksjonell dramatik "skrevet" på tegnspråk, hevdet mine informanter.

På produksjonen *Gjengangere* hadde DNTT engasjert en hørende instruktør til å iscenesette en norsk klassiker. Oversettelse måtte derfor til på flere plan. Først måtte manuskriptet forstås av de døve skuespillerne som ikke så på norsk som sitt førstespråk. Deretter måtte ensemblet enes om hvilke tegn de skulle benytte for felles referanser i teksten, for enkelte ganger kan et norsk ord oversettes med flere ulike tegn.⁵⁶³ Til slutt måtte all samtale i regisituasjonen mellom instruktør og skuespillere oversettes av tegnspråktolk på scenen. Oversettelsesarbeidet var dermed både en prosess i forkant av produksjonen der skuespillerne jobbet med en tegnspråkkonsulent og en prosess som gikk langs hele produksjonstiden fra første leseprøve til premiere der all dialog og regi måtte oversettes gjennom tolk.

Først vil jeg nå kort beskrive tolkesituasjonen ved produksjonen som foregikk mellom instruktør, tolk og skuespiller. Deretter vil jeg beskrive hvordan mine informanter oversatte den norske teksten de fikk utlevert på DNTT som de skulle dramatisere på eget språk. Oversettelsesarbeidet som foregikk gjennom hele produksjonen var en omstendelig prosess fordi den tok tid, den vanskeliggjorde det sceniske arbeidet og den innebar et stort antall "fremmede" på sceneprøvene.⁵⁶⁴

⁵⁶³ For eksempel ble de i ensemblet enige om hvordan de skulle med tegn si; "Fru Alving". De laget et tegn som representerte dette navnet.

⁵⁶⁴ "Fremmede" i betydningen folk som ikke naturlig hører med i teaterensemblet.

I den perioden jeg observerte ensemblet, ble det brukt fem ulike tolker. Disse tolkene var ikke alle like kjente med teateret som medium. Tolkene var også svært ulike med hensyn til tiden de brukte på å oversette og deres evne til spontant å oversette terminologi de ikke kjente til. Instruktøren uttalte i intervjuet at hans forhold til tolking som fenomen på prøvene ikke alltid var positivt:

Det synes jeg også blir noe av problemet i dag når litt sånne følelseløse /.../ sitter og tolker, for det blir galt for meg hele tiden. Det er ikke snakk om å legge trykket på de riktige ordene, men tolkene skjønner på en måte ikke hvor vi vil med teksten /.../ jeg må bare høre det inni meg, og så må jeg prøve å overhøre tolkene.⁵⁶⁵

For både skuespillerne og instruktøren ble det vanskelig å jobbe i den situasjonen når tolkene som ble brukt enkelte ganger visste så lite om teatermediet at de ikke forsto hva deres oppgave var. Instruktøren nevnte flere ganger at han ikke følte at tolkene kunne hjelpe ham med å oversette riktig intensjon som dialogene/monologene skulle ha på scenen. Dette var frustrerende for alle. Tolkene hadde kun en språkutdanning, og ingen av tolkene hadde spesielle kunnskaper om teater.⁵⁶⁶ Instruktøren hadde noen tanker rundt dette dilemmaet:

Jeg skulle ønske, også på det stadiet vi er nå, når skuespillerne prøver å legge de riktige følelsene på replikkene, for å si det sånn, at tolkene var sensitive nok til å følge det opp, men det gjør de ikke./.../ Jeg vet ikke om det har å gjøre med hva slags tolker man har eller tolkenes talenter, men i hvert fall skulle jeg ønske vi fikk og det må vi ha, gode tolker tidlig inn i produksjonen, for det nytter ikke å komme og prøve å ta det på noen dager.⁵⁶⁷

Flere informanter var inne på det å ha faste tolker som etter hvert kunne spesialisere seg på sceneoversettelse og som dermed ville ha mulighet til å lære terminologi, regiprosessens natur og teaterets behov i oversettelsesøyemed.

Fra sceneoversettelse skal vi nå bevege oss videre til den andre formen for oversettelse som var en del av forberedelsen til sceneprovne på *Gjengangere*. Oversettelsen skulle gjøres fra det norske manuskriptet og over til et manuskript som døve skuespillere fant funksjonelt i prøveprosessen.

⁵⁶⁵ Sitat fra intervju med instruktøren Ørnulf, DNNT, Vår 2000.

⁵⁶⁶ I etterkant av feltarbeidet har jeg fått vite at DNNT har ansatt to tolker i full stilling slik at problematikken jeg opplevde ved teateret ikke skulle vedvare. Mail i desember 2003 fra Nora.

⁵⁶⁷ Sitat fra intervju med instruktøren Ørnulf, DNNT, Vår 2000.

De ulike skuespillerne jobbet i tiden før sceneproduksjonen kom i gang med en tegnspråkkonsulent som ga dem råd i forhold til oversettelse av setninger eller ord de ikke fant brukbare tegn for i tegnspråk.⁵⁶⁸ Skuespillerne noterte ned dette på helt individuelle måter i den norske teksten. Tormod fortalte om denne prosessen i intervjuet:

Når jeg leser er det vanlig at jeg prøver å se meningen og oversette, men det er ikke så lett, for jeg må forstå hva det egentlig betyr på norsk. Hva det egentlig betyr på det norske språket, og da må jeg ha en språkkonsulent som jeg kan spørre om jeg har oppfattet norsken riktig, og hvis hun svarer ja, da er det lettere å oversette til tegnspråk. Det er viktig for oss å ha en tegnspråkkonsulent uansett.⁵⁶⁹

En annen informant, Nora, fortalte og hvordan hun benyttet seg av å tenke handling i teksten i oversettelsesprosessen og ikke ord i tradisjonell forstand. Nora jobbet altså på en annen måte enn Tormod når hun oversatte sitt manus. Under følger et utdrag av intervjuet med Nora:

Forsker: Når du får et manus på norsk, så skal du gjøre det om til tegnspråk. Og slik jeg forstår det, er tegnspråk ikke et skriftlig språk, men et praktisk språk. Hvordan gjør du den prosessen selv?

Nora: Vi har jo ikke noe skriftlig språk foreløpig. Vi holder på å lage noe nå, men jeg skjønner det ikke selv. Jeg klarer ikke å lese det. Det ser ut som indisk, masse rart. Man prøver det, men vi får bare se hvordan det fungerer.

Forsker: Ja.

Nora: Men det blir på en måte en slags, - alle har sin individuelle oversettelsesmåte. Noen skriver ned, noen tar handlingen, altså stikkord av handlingen.

Forsker: Hva gjør du?

Nora: Jeg bruker handlingen. Knytter teksten til handling, altså betydningen. Jeg tenker ikke ord, men jeg tenker tegn og betydning.⁵⁷⁰

Noen skuespillere skrev også ned en "tegnspråktekst" på et eget ark i tillegg, men kun i de dialogene de selv deltok i. Rasmus, en av skuespillerne ved DNNT, fortalte i intervjuet om hvordan han oversatte sitt manuskript med "tegnspråktekst". For å få denne prosessen beskrevet så nøyte som mulig ba jeg Rasmus om å beskrive prosessen skriftlig for meg på mail, fordi han behersker både norsk og tegnspråk like godt, siden han ikke ble døv før i ungdomsalder. Under følger et utdrag fra Rasmus sin mail den 05.04.02.:

⁵⁶⁸ Dette snakket alle informantene i DNNT om, våren 2000.

⁵⁶⁹ Intervju av Tormod, skuespiller ved DNNT, våren 2000.

⁵⁷⁰ Intervju av Nora, skuespiller ved DNNT, våren 2000.

Jeg leser min replikk på norsk og oversetter den til tegnspråk via et selvkonstruert skriftspråk. Tegnspråk har mange begreper som det ikke finnes noen relevante skrevne uttrykk for, og da har jeg laget mine egne. Og så er det en del tegn som du har ord for og som kommer innimellom de begrepene. Det finnes ingen felles brukt oversettelsesmetode, alle som brukes er individuelle. Systemet brukes kanskje mest der det er behov for direkte oversettelse, som teater, videoopptak og tegnspråknyhetene. Man tar da utgangspunkt i tegnspråkgrammatikk, og oversetter meningsinnholdet i den norske teksten slik at den kommer fram på en best mulig måte.⁵⁷¹

For å kunne forstå denne prosessen som hørende ikke-tegnspråkbruker, sendte Rasmus med noen eksempler som tydelig viser hvordan han utførte oversettelsen:

Eksempel 1:

Norsk: Hun har fordel av å kunne matte.

Oversatt: Hun -pek- kan matte, -pek- -spå- -pek-.

Forklaring:

Her finnes et eget tegnspråkbegrep for "fordel av" ("spå-") som er en knyttet hånd som den andre hånden "tar" mens munnen uttrykker "spå". "Spå" i oversettelsen blir dermed et begrep det ikke finnes relevant skrevet uttrykk for, og som dermed blir mitt eget. De norske ordene "hun", "matte" og "kan/kunne" finnes det egne tegn for, og oversettelsen er grei.

Eksempel 2:

Norsk: Han kjøpte en sjokolade i går.

Oversatt: I går han -pek- kjøpe sjokolade.

Forklaring:

Her ser du tydelig at tiden behandles annerledes i tegnspråk. Man plasseres først i tid og rom, deretter kommer det som skjedde på dette tidspunktet. De norske ordene "i går", "han", "kjøpe" og "sjokolade" finnes det egne tegn for.⁵⁷²

Rasmus sine nøyaktige beskrivelser av oversettelsesarbeidet behøver ingen forklaringer da de står meget godt på egne ben. Et interessant moment i dette oversettelsesarbeidet for meg som hørende teaterforsker er det faktum at tegnspråk ikke er et skriftspråk. Det fører til at et skriftlig manuskript i tradisjonell forstand ikke kan brukes som utgangspunkt for en eventuell fremtidig tegnspråkdramatikk.

⁵⁷¹ Utdrag fra mail fra Rasmus den 05.04.02.

⁵⁷² Utdrag fra mail fra Rasmus den 05.04.02.

Alle informantene snakket om ønsket om å også utvikle dramatikk innen egen kultur i tillegg til å iscenesette norske verk. En av informantene hadde sågar arbeidet med saken:

Forsker: Ja. Men det finnes ingen døve dramatikere i Norge, ettersom jeg forstår?

Tormod: Nei./.../ Jeg har begynt å lage manus, så målet er jo å vise det fram. Men jeg kan ikke svare på det, jeg har bare begynt å jobbe med fire forskjellige manus, så det tar jo tid. Men nå har jeg fått jobb her, som skuespiller, så det gir meg jeg lærer mye hvordan ting fungerer, jeg utvikler meg/.../⁵⁷³

Det norske tegnspråkmiljøet er i utvikling og tiden fremover vil vise om prøveprosjektet DNNT var starten på en ny form for profesjonelt teater i Norge, med egen dramatikk og eget scenespråk.

6.4. Kategorisering av teatererfaringer i Det Norske Tegnspråkteater

I Det Norske Tegnspråkteater fikk skuespillerne teatererfaringer gjennom en aktiv deltakelse i de estetiske skapelsesprosessene. Gjennom eksempler fra feltet vil jeg i dette kapittelet synliggjøre informantenes konkrete teatererfaringer. Under arbeidet med rådata fra DNNT samlet jeg dataene også fra dette feltarbeidet i visse tematiske grupperinger. Derfor vil jeg nå beskrive feltet tematisk. I navngivingen av temaene arbeidet jeg på samme måte som jeg gjorde med dataene fra Alfheimteateret. Navnene på temaene stammer derfor innholdsmessig fra feltet, men jeg bruker altså begreper fra teorien for å kategorisere de fenomenene jeg så i feltet.⁵⁷⁴ De temaene som i dette kapittelet blir presentert som seks underkapitler er: "Kroppslig tilstedeværelse", "Utvikling av følelsesstrukturer", "Å intellektualisere kunsten", "Det helhetlige aspektet", "Interaksjon som selvutvikling" og "Kommunikasjon og tegnspråk".

6.4.1. Kroppslig tilstedeværelse

I observasjonene og intervjuene fra informantene i DNNT, finnes det et materiale som viser ulike måter informantene tilegnet seg sine teatererfaringer på.

⁵⁷³ Intervju med Tormod, skuespiller ved DNNT, våren 2000.

⁵⁷⁴ Analysekategoriene fra kapittel 5 dannet altså et utgangspunkt for hva jeg opplevde var relevant teori å bruke på feltet.

I scenen der Engstrand og Regine spiller mot hverandre på sofaen er det nesten finurlig å se hvordan de fysisk setter spillet gjennom instruktørens scenearrangementer. Dette gjør de før de innholdsmessig vurderer analyser av rollen de besitter. Fysisk går de til verks, med kraftige bevegelser og kontante dialoger gjennom tegn, mimikk og ulik bevegelse.⁵⁷⁵

Observasjonsnotatet viser hvordan to skuespillere jobbet fysisk med spillet. I den kreative skapelsesprosessen var kroppslige erfaringer grunnleggende for noen skuespillere, slik vi så at de var for "Engstrand" og "Regine".⁵⁷⁶ Enkelte skuespillere ved DNTT jobbet fysisk og ekspressivt med teksten før de analyserte og diskuterte. Neste eksempel viser også dette:

Når Tormod jobber på scenen nå i dag er den fysiske utstrålingen og energien sterk. Lyden av bevegelsene, intensiteten i spillet og blikket gir et kroppslig image til Tormod som skuespiller.⁵⁷⁷

Tormods ekspressive form ga spillet hans en spesiell valør av personlig gestaltning av rollen. For instruktøren ble utgangspunktet i det fysiske hos noen av aktørene tydelig allerede tidlig i prøveprosessen. Han sammenliknet døve med hørende skuespillere og uttrykket at han opplevde at det var en enorm forskjell på døve og hørende skuespillere i måten å agere på. Han hevdet at:

Tegnspråket er mimisk ut fra hvilken intensjon som ligger i teksten. Hørende skuespillere er analfabeter på det mimiske og kroppslige uttrykket. Døve skuespillere har et teatralt uttrykk, også før de dramatiserer tekst, bevegelse, intensjon - altså kun gjennom språk.⁵⁷⁸

At det er forskjell på døve og hørende skuespillere er i følge instruktøren forståelig, men det er også selvfølgelig store individuelle forskjeller innad i begge gruppene.

Celine entrer scenen i dag - hun skal spille sint og fortvilet. Instruktøren gir henne regi, men hun spør etter scenearrangementer og fysiske uttrykk, ikke etter indre motivasjon og rollehistoriske fakta slik jeg har sett at Nora gjør. De jobber forskjellig.⁵⁷⁹

⁵⁷⁵ Observasjonsnotat, 1. arrangementsprøve, april 2000, Ål Kulturhus.

⁵⁷⁶ Jeg velger å bruke rollefigurnavnene knyttet til observasjoner, for hvis informantens fiktive navn knyttes til rollen, vil informantene miste sin anonymitet.

⁵⁷⁷ Utdrag fra feltnotater DNTT 29.03.00.

⁵⁷⁸ Ørnulf, sitat fra prøve, våren 2000, DNTT på Ål. Utdrag fra feltnotater DNTT 13.03.00.

⁵⁷⁹ Utdrag fra feltnotater DNTT, Å1, 28.03.00.

Jeg observerte at noen av skuespillerne ved DNNT var mer ekspressive og kroppslige, mens andre var mer emosjonelle og analytiske i sitt spill enn andre. Dette varierte fra person til person, men også gjennom prøveprosessens utvikling.

Dette er fjerde gang vi ser scenen på sofaen mellom Engstrand og Regine. Det er en uke siden vi begynte med scenepøverne. Nå er både Engstrand og Regine mer avslappet – dette gjelder alle skuespillerne, de har liksom spilt seg varme denne uken. I dag jobber de med scenen ut fra arrangementene som ble lagt i forrige uke. Regine og Engstrand jobber mye mer analytisk nå – med rollehistorien, med relasjonene i familien og med plottet i *Gjengangere*. Denne prøven er det mye diskusjon og lite konkret spill⁵⁸⁰

Teatererfaringene ”Engstrand” og ”Regine” erfarte så ut til å ha et kroppslig ”førstefokus”. En teatererfaring er noe man gjennom tanke, handling og følelser kan erfare på en helhetlig måte. Men helhetlig betyr ikke samtidig, men sammensatt. I DNNT skjedde dette hos noen av informantene ved at de tre komponentene utfordret og utfylte hverandre etter hvert som tiden gikk. Veien inn til noen av skuespillerne hadde sin primære inngang gjennom kroppen og handlingen for så å ta veien innom følelsene og tankene. Skuespillerne som spilte ”Engstrand” og ”Regine” utelot ikke å analysere og fylle rollen med emosjonelt tankegods selv om de begynte det sceniske arbeidet mer fysisk enn emosjonelt og analytisk. Det var snakk om en prosess i endring og en forflytning av fokus underveis i produksjonsprosessen.

6.4.2. Utvikling av følelsesstrukturer

Noen av skuespillerne gikk inn i spillet og rollen ved først å uttrykke følelsene i rollen snarere enn å gå inn i handlingen og scenearrangementene, slik vi så ”Engstrand” og ”Regine” gjorde. Nora var en av disse. Hun hevdet selv at hun var en type skuespiller som kunne beskrives som:

Nora: Ikke spesielt fysisk, men følelsesmessig, ja. Intellektuell, ja, litt, kanskje

Forsker: Hvis du skulle prøve å forklare hva det å spille teater gir deg som menneske, hvordan ville du forklart det?

Nora: Ååå. Frihet. Analysere andres følelser.⁵⁸¹

⁵⁸⁰ Observasjonsnotat, 2.prøveuke, 2000, Å1 Kulturhus.

⁵⁸¹ Intervju av Nora, døv skuespiller ved DNNT, våren 2000, Å1.

Når Nora gikk inn i scenene, spurte hun ofte instruktøren om den emosjonelle intensjonen til rollen, om hvilke emosjonelle relasjoner rollen hadde til de andre rollene på scenen og hva dette ville si for spillet. Hennes egen uttalelse som å være først og fremst følelsesmessig og dernest analytisk, finner jeg derfor rimelig i forhold til mine observasjonsnotater om henne.

Nora gir seg ikke i samtalen med instruktøren, hun går inn med hele seg i rollen – men er ennå avhengig av manus. Hun bruker mindre tid enn de andre til å lese og pugge tekst. Samtidig bruker hun mer tid på rollehistorien, intrigen og relasjonene.⁵⁸²

Vi ser hvordan Nora jobber på en annen måte enn slik vi så både ”Engstrand”, ”Regine”, Celine og Tormod jobbet. Videre kan vi se at:

Nora og Lauritz er i spill og samtale på scenen. De spiller inni spisestuen og Lauritz kommer inn – han går mot Nora. /.../ De snakker sammen, men ”møtes” ikke. Nora vil gjerne inn i de emosjonelle stemningene, mens Lauritz hele tiden intellektualiserer intrigen. Instruktøren går inn og mekler dem i mellom for å få begges fokus avklart og samstemt.⁵⁸³

Nora sa at hun gjenkjente følelser hos seg selv og dermed overførte disse følelsene til rollen som hun spilte. Hun så ut til å utvikle sine følelsesstrukturer gjennom scenisk arbeid. Nora fortalte om forbindelsen mellom sine egne private erfaringer og rollen. Opplevelsen av å delta i det sceniske samspillet gikk gjennom Noras emosjoner snarere enn gjennom for eksempel handlinger eller intellektet. For Lauritz stemte ikke dette. Han var opptatt av analysen og det tankemessige arbeidet. De ulike innfallsportene som Nora og Lauritz hadde skapte problemer som instruktøren måtte løse. Nora brukte sitt eget følelsesliv og aktiverte eget følelsesregister i oppbygging av rollen og fiksjonen på scenen. Nora sa i intervjuet om rollefigurens følelser at: ”Jeg kjenner dem igjen, jeg har de jo selv også. Det gir en god følelse, det gi trygghet og frihet./.../Kanskje blir jeg gal?”⁵⁸⁴

Nora opplevde at det ble en slags syntese mellom rollen og hennes eget liv og fleipet selv med hva dette gjorde med henne. At hun noen ganger kanskje gikk for langt inn i spillet, med hele seg.

⁵⁸² Observasjonsnotat, 4.prøveuke, 2000, ÅI Kulturhus.

⁵⁸³ Observasjonsnotat, 4.prøveuke, 2000, ÅI Kulturhus.

⁵⁸⁴ Intervju av Nora, døv skuespiller ved DNTT, våren 2000, ÅI.

Noras teatererfaringer i DNTT så ut til i stor grad å være knyttet til den følelsesmessige delen av henne som skuespiller. Men selv om hun hadde sitt største fokus på det emosjonelle i spillet, både reflekterte og satte Nora handlinger til rollen. Dette kan relateres til tanken om den helhetlige teatererfaringen.

6.4.3. Å intellektualisere kunsten

Vi så at i det sceniske spillet at det var en kløft mellom Nora og Lauritz sin primære innfallsport. I intervjuet sa Lauritz at:

Lauritz: Hvorfor jeg spiller teater? Å ja! Fordi jeg liker å analysere mennesker, er de snille, er de slemme, hva er det som ligger bak. Jeg liker å ta til meg ting, hvordan mennesker er.

Forsker: Så analysen er viktig for deg?

Lauritz: Ja.⁵⁸⁵

Lauritz jobbet seg inn i rollen og inn i spillet primært gjennom intellektet. Han sa at: "Jeg liker å se på teksten og snakke med dem andre om hva Ibsen kan han ment når han skrev. Vi snakker om hvordan vi kan spille det på scenen."⁵⁸⁶ Lauritz beskrev i intervjuet teaterarbeidet han gikk igjennom ved tre delprosesser: 1. analyse av teksten, 2. diskusjon om dramatikerens intensjoner og 3. samtale om teaterets virkemidler og filosofering over samspillet funksjon. Lauritz var ikke den eneste av informantene som arbeidet på denne måten, men kanskje den eneste som hadde et så utfalt forhold til sin måte å jobbe på. De andre skuespillerne jobbet, slik vi har vært inne på, ikke primært intellektuelt, men analyserte etter hvert som prøveprosessen skred frem.

Det er dermed rekkefølgen i den estetiske skapelsesprosessen som er ulik fra informant til informant. Prosessens helhet var ikke vesensforskjellig informantene imellom - men ulik i kronologi hos de ulike informantene. Vi har nå sett noen tendenser til at Celine, Tormod, Nora og Lauritz hadde sin egen måte å gå inn i det sceniske arbeidet på.

⁵⁸⁵ Intervju av Lauritz, døv skuespiller ved DNTT, våren 2000, Ål.

⁵⁸⁶ Intervju av Lauritz, døv skuespiller ved DNTT, våren 2000, Ål.

For Celine og Tormod var det kroppslige og handlingsrettede deres fokus i starten på prøveprosessen. Etter hvert gikk Celine og Tormod mer emosjonelt og analytisk til verks. Nora på sin side begynte med et emosjonelt fokus og ble dernest mer analytisk og handlingsrettet, slik hun også selv uttalte i intervjuet. Lauritz sitt intellektuelle fokus derimot hadde han ikke bare i begynnelsen av prøveprosessen. For ham var det analytiske også viktig når publikum kom for å se forestillingen:

Min mening er at stykket blir som en fortelling for dem. Vi gir dem en fortelling. Men samtidig skal jo publikum også tenke over det, 'hvorfor er det sånn?', noe å reflektere over, og så lager de på en måte noe selv også. Vi gir dem noe, viser dem noe/...⁵⁸⁷

Vi ser at Lauritz vil bidra med noe publikum kunne reflektere over. For ham skulle ikke DNNT bare underholde, men også gi noe mer til målgruppen. Med hensyn til det intellektuelle fokuset i prosessen var Lauritz på linje med instruktøren, han sa at i regisituasjonen:

Når du snakker med Fru Alving, Manders, må du huske hvilket forhold du har hatt til henne gjennom flere år. Ditt blikk på henne skal inneholde tanker fra en svunnen tid og begjær - innesteng begjær. Deres relasjon må ligge i tankene når dere har dialogen.⁵⁸⁸

Instruktøren Ørnulf hadde mange former for samtaler med sine skuespillere på scenen når han ga regi. Disse samtalenes bar ofte preg av den analytiske i formen. Instruktøren fikk altså frem det intellektuelle fokuset når han appellerte til skuespillernes intellekt i visse faser av forestillingsproduksjonen. Det intellektuelle fokuset vi her har sett hos blant annet Ørnulf og Lauritz er interessant med hensyn til at deres teatererfaringer dermed i stor grad gikk gjennom det intellektuelle aspektet i teateret.

6.4.4. Det helhetlige aspektet

Vi har nå gjennom det kroppslige, følelsesmessige og intellektuelle fokus sett at informantene i prøveprosessen erfarte med ulike sider av seg som mennesker. I DNNT ble det tydelig at aktørene selv var aktive i prosessen med å skape sin egen erfaring. En erfaring er noe man aktivt erverver seg gjennom handling.

⁵⁸⁷ Intervju av Lauritz, døv skuespiller ved DNNT, våren 2000, Å1.

⁵⁸⁸ Utdrag fra observasjonsnotater, 4 prøveuke, Å1, april 2000.

Informantene skapte sitt forhold til teatermediet og de fant dermed sin vei til rollen. Det prosessuelle jeg har vektlagt i dette kapitlet har vist hvordan informantene i teaterarbeidet hele tiden var på vei, de erfarte gjennom ulike deler av seg og var i den estetiske skapelsesprosess.

Jeg sitter i salen og følger med scene for scene. Plutselig entrer en skuespiller scenen. Spillet begynner å leve. Kontakten mellom scene og sal er opprettet og intensiteten i dialogene stiger. Tegnspråket er "talende" og vi trenger ingen tolk, for det hele spilles så helhetlig at vi lever oss inn i konfliktene og de fiktive livene på scenen, uten å forstå ordene. Dette er teatralt, fortellende og absolutt tilstedeværende.⁵⁸⁹

Observasjonsnotatet fra 29. mars viser kommunikasjonen mellom utøverne og publikum der de alle var tilstedeværende og der erfaringen virket fullendt. Min estetiske erfaring var, slik Dewey omtaler den, helhetlig, og slik jeg opplevde situasjonen var den også det for utøverne. Både følelsesregisteret, det kroppslige spillet og den analytiske måten å tilegne seg rollene på ga oss en estetisk erfaring. Et annet eksempel på samme type helhetlige erfaring er observasjonen av Engstrand:

I dag kunne jeg observere enkelte glimt av Engstrands spill som var fullstendige. Han gikk "over" gulvets nivå og var helt i det. Jeg kunne se hvordan han slapp sine analyser og gikk rett inn i fiksjonen - fullstendig, med hele seg.⁵⁹⁰

Men mitt blikk på situasjonene og mine kategoriseringer av de estetiske erfaringene jeg var vitne til, er grunnlaget jeg har for å hevde at informantene ved DNNT ved enkelte anledninger hadde estetiske erfaringer. Nora sa at i teateret kunne hun: ”/.../ å uttrykke meg fritt /.../ å spille ut alle følelser.”⁵⁹¹ Informantene snakket om at teateret hadde en spesiell draging på dem, og at den kunstneriske prosessen frem mot forestilling var spennende. Tormod sa i den forbindelse at: ”/.../ å være på rett hylle i livet/.../ å endelig gjøre det jeg har lyst til.”⁵⁹²

⁵⁸⁹ Utdrag fra observasjonsnotatet DNNT 29.03.00.

⁵⁹⁰ Utdrag fra feltnotater, tanker etter prøve på kvelden, DNNT 28.03.00.

⁵⁹¹ Nora, sitat fra intervju, våren 2000, DNNT på Ål.

⁵⁹² Tormod, sitat fra intervju, våren 2000, DNNT på Ål.

Informantene omtalte den estetiske dimensjonen ved teatererfaringen, men uten å vite hva de skulle kalle den. Jeg har derfor på bakgrunn av observasjoner og intervjuer med informantene valgt å presentere informantenes teatererfaringer gjennom et kroppslig, et følelsesmessig og et intellektuelt fokus. Vi har nå sett at disse fokusene i feltet fremsto både som separate og som samlet og helhetlige.

6.4.5. Interaksjon og selvutvikling

Tormod fortalte i intervjuet at selvfølelse og selvutvikling gjennom samspill var en vesentlig del av hans teatererfaringer. Han sa at:

././ i mitt liv som skuespiller, det gir meg følelsen av at jeg kan spille alt mulig av det jeg har lyst til å spille, pluss at jeg også liker å vise fram, jeg liker å vise alt, jeg liker å stå på en scene mens publikum ser på meg. Jeg føler at da er jeg i mitt rette element././⁵⁹³

Tormod viste i intervjuet både til den følelsen av å virkelig ha funnet sin hylle i livet og den opplevelsen av å bli sett, anerkjent og akseptert for det en gjør og dermed også for den en føler at en er. Slike erfaringer ga Tormod tro på seg selv både som privatperson og profesjonsutøver. Dette fordi følelsen av egenverd ble stor på en arena der "alle" så ham og ga ham en intuitiv tilbakemelding på det. Tormod kom stadig tilbake til dette punktet under intervjuet:

For eksempel når jeg spiller på den og den måten, så har jeg jo egentlig lyst til å gjøre det et annet sted ././ Det er noe med at i teatret kan du uttrykke og gjøre en del ting du ikke får gjort ellers i livet.⁵⁹⁴

I dette sitatet fortalte Tormod nettopp om koblingen mellom privatsfæren og jobbsfæren. Han påpekte hvordan det man erfarer gjennom teateret gjør noe med deg som menneske. Teaterarenaen gir deg på mange måter en frihet du ikke uten videre kan kjenne på i andre deler av livet. Rasmus hadde samme innstillingen som Tormod på dette punktet. Han hevdet også at det var en kobling mellom hverdagslivet og kunsten, og at disse to sfærene utfylte hverandre i hans liv. Rasmus sa at:

⁵⁹³ Tormod, sitat fra intervju, våren 2000, DNNT på Ål.

⁵⁹⁴ Tormod, sitat fra intervju, våren 2000, DNNT på Ål.

Etter hvert som jeg blir mer kjent og mer vant til teaterverden, har det som fulltidsbeskjeftigelse og leser masse bøker om det, så går det mer opp for meg at jeg har en flott mulighet til å speile virkeligheten og samtidig kanskje forstørre noe av den, sette ting på spissen og få folk til å forstå, tenke gjennom ting, få folk til å undre seg over livets mange mysterier.⁵⁹⁵

Dette med ”å speile virkeligheten” som Rasmus omtalte i intervjuet, og dette med ”å gjøre en del ting du ikke får gjort i livet ellers”, som Tormod sa, handler om sammenhengen eller såkalte kontinuiteten. Teateret var en del av livene til informantene og livene en del av teateret. Celine uttalte at man gjennom teateret som medium utviklet seg personlig:

/.../ Ja, du utvikler deg, for jeg begynner å kjenne meg selv inni meg, finner ut hva jeg kan og hva jeg ikke kan. Før trodde jeg at jeg kunne det, og så kunne jeg det ikke. Så det er mye som er overraskende motsatt./.../som hvordan det tette samarbeidet er, hvordan det fungerer.⁵⁹⁶

Selv om det i gruppen var ”et tett samarbeid”, så jobbet skuespillerne også hver for seg i prosessen for å gå ordentlig opp i rollen og arbeidet sitt. Vi ser at dette skjedde tydelig i tredje prøveuke:

I dag skal vi ”trække” igjennom hele første akt for første gang. Det er en tett stemning i rommet. Alle er konsentrerte og fokuserer på å huske alle regikommentarene de har fått de siste ukene. Samhørigheten i gruppen er borte – de ser ut til å stå i hver sin glassklokke.⁵⁹⁷

Vi ser i observasjonsnotatet at skuespillerne var forberedte og konsentrerte, men kanskje mer opptatt av seg selv og sin egen rolle enn av medspillerene. De var i sin egen ”glassklokke”, avsondret fra omgivelsene, og fokuserte på hva de kunne bidra med og hva de kunne få ut av spillet. Dette skjedde ved enkelte anledninger, men ofte arbeidet skuespillerne tett sammen i ulike interaksjonsprosesser. Gjennom forestillingproduksjonen kunne jeg se hvordan det var en interaksjon mellom rollen og skuespilleren, og skuespillerne imellom. Disse interaksjonene bidro til at skuespillerne gjennomgikk en selvutvikling, slik Celine fortalte. Selvutviklingen foregikk også i møtet mellom hverdagen og kunsten, slik Rasmus og Tormod var inne på.

⁵⁹⁵ Rasmus, sitat fra intervju, våren 2000, DNTT på Ål.

⁵⁹⁶ Celine, sitat fra intervju, våren 2000, DNTT på Ål.

⁵⁹⁷ Utdrag fra feltnotater, DNTT, 3 prøveduke, Ål, 2000.

6.4.6. Minoritetskultur og identitetsprosesser

I samtale med de døve skuespillere i DNNT sto døves forståelse av egen kultur sentralt. Spesielt påfallende var dette fokuset for en hørende forsker. Mange informanter var innom begrepet minoritetskultur, i betydning språklig minoritetskultur, både direkte og indirekte i intervjuene, slik vi ser Rasmus var:

Jeg tror at for døvesamfunnet vil det primært være tegnspråk som gjør at man skiller seg fra den hørende verden/.../ Minoritetskultur tror jeg vil være dekkende. I forhold til at en kultur på en måte er en gruppe med egen tro, eget språk, egen atferd, mange forskjellige kriterier./.../ ⁵⁹⁸

Rasmus uttalte videre i den forbindelse at:

Jeg ser liksom på hele samfunnet som en stor sirkel, og så er døvesamfunnet i en liten sirkel i den store sirkelen. Altså, jeg tror ikke døve kunne klippes ut og levd et helt annet sted. ⁵⁹⁹

Rasmus var svært oppdatert på døves forståelse av seg selv og i intervjuet viste han en interessant synsvinkel på døves syn på egen kultur, han sa at:

Det er noen som føler seg mer som norske enn som døve, og da bruker man gjerne liten d om de som føler seg mest norsk eller mest annerledes, og så bruker man stor D om de som primært definerer seg som døve/.../ Hvis man ser på seg selv som Døve, kulturelt døve, - da er man kjempeglad for tegnspråketeateret og veldig glad for alle tegn som kommer på TV, og er ofte i Døveforeningen og driver med ting der. Men hvis man er døve medisinsk vil man ha masse tekst på TV og vil ha tekniske hjelpemidler og /.../ vil være integrert i storsamfunnet. ⁶⁰⁰

Rasmus' uttalelse om norske døve, kulturelt døve og medisinsk døve er et interessant utgangspunkt for å forstå informantene. Ved DNNT opplevde altså Rasmus, og flere med ham, det som viktig å arbeide for sin minoritetskultur også når de erfarte teatererfaringer, både som ledd i egen identitetsprosess og som ledd i døvekulturens befestning og utvikling. Minoritetskultur som tema i intervjuene og observasjonene opptrer altså i to former slik jeg tolker dataene: som individuell - og kollektiv identitetsutvikling. Disse to identitetsprosessene foregår på to ulike nivå, på mikro- og makronivå.

⁵⁹⁸ Rasmus, sitat fra intervju, våren 2000, DNNT på Ål.

⁵⁹⁹ Rasmus, sitat fra intervju, våren 2000, DNNT på Ål.

⁶⁰⁰ Rasmus, sitat fra intervju, våren 2000, DNNT på Ål.

På mikronivå inngår DNTT som en del av skuespillerens egen personlige identitetsutvikling som døv. På makronivå fungerer opprettelsen av DNTT som en befestning av døvekulturen i Norge, altså som en del av identitetsutviklingen til døvekulturen. Enkelte informanter opplevde at de kun forholdt seg til det nederste nivået og de ser dermed på seg selv som døve norske statsborgere, mens andre uttrykte at for dem var både mikro- og makronivået viktig. De så primært på seg selv som minoritetskulturelt døve og dermed et medlem av døvekulturen.⁶⁰¹ De orienterte seg mot Norges Døveforbund og deres minoritetspolitikk. Det er viktig å presisere at noen av informantene endret seg underveis i prosessen. For eksempel kunne de ved noen anledninger oppleve at de først og fremst var minoritetskulturelt døve og i andre anledninger oppleve at de først og fremst var tegnspråklige kunstnere eller norske kunstnere.⁶⁰² Gjennom intervjuutdrag vil dette tre tydelig frem. Det vil med andre ord forkomme at en informant sier ulike og til tider motstridende ting. Mye tydet på at det blant informantene forekom en type "situasjonell identitet", der den sosiale identiteten var relativ og situasjonsbestemt.⁶⁰³ Dette vil jeg komme nærmere inn på i drøftingskapittelet.

Tormod så for eksempel så på seg selv som døv, men primært som nordmenn.

Forsker: Men hvordan oppleves det å være døv i et hørende samfunn?

Tormod: Nei, det er ikke så spesielt. /.../ Nei, hva skal jeg si. Jeg er vant til det fordi jeg har hørende familie. /.../ Ja, noen bruker tegnspråk og noen snakker. Men jeg er veldig fornøyd med familien. Heldigvis tar vi hensyn til hverandre, og det er jeg glad for /.../, men fordi jeg føler meg norsk, jeg bruker litt tegn og litt tale.⁶⁰⁴

Tormod ville integreres i det norske samfunn, men likevel beholde sin døve identitet og nære sosiale nettverk i døvemiljøet. I intervjuet uttalte Tormod at for ham var tegnspråk et kommunikasjonsmiddel som kun hadde en funksjon i form av å skape kontakt døve imellom, og mellom døve og hørende via tolk. Tormod følte seg ikke annerledes enn andre nordmenn. Han sa at:

⁶⁰¹ Det Rasmus i intervjuet kaller kulturelt døv/Døve beskriver jeg i avhandlingen som minoritetskulturelt døv fordi jeg mener at denne begrepet er mer dekkende.

⁶⁰² Jeg informerer om dette før rådata legges frem for å unngå forvirring. Dette fordi leseren bør være obs på dette fenomenet da de samme informantnavnene vil være representert på flere døveidentitetsidealtyper.

⁶⁰³ Hylland, Eriksen, Thomas, *Små steder, stor spørsmål*, Oslo 1993, side 366.

⁶⁰⁴ Tormod, sitat fra intervju, våren 2000, DNTT på Ål.

Og at noen har dette med døve-identiteten sterkt i seg, mens andre ikke tenker så mye på det, der er det litt forskjell, - veldig individuelt. Ja. Altså, jeg vet jo at jeg er døv, men jeg vet at jeg også er som alle andre.⁶⁰⁵

Samtalene med Tormod bar preg av ønske om åpenhet mellom døve og hørende, ønske om en liberal døvekultur og om likeverd i samfunnet. Med liberal døvekultur mener jeg et døvemiljø, en døveforening og et døveforbund som er åpent, i endring og lytter til tiden den lever i. Et miljø som er mer inkluderende for alle enn ekskluderende. Celine fortalte at hun ønsket at DNNT skulle inkluderes i det norske teatermiljøet:

Celine: Jeg savner på en måte større forhold/.../ I Oslo er det mye mer ulike miljøer, der får vi flere inntrykk/.../ Oslo er en storby; du treffer mange og får nye idéer, her møter vi de samme hele tiden.

Forsker: Kunne du tenke deg at Tegnspråkteatret var lokalisert i Oslo?

Celine: Ja, det hadde absolutt vært bedre.⁶⁰⁶

Celine og Tormod ville at DNNT skulle lokaliseres i Oslo. De hevdet at Norges Døveforbund, som ønsket teateret på Ål, er lukket, ekskluderende og lite i takt med tiden. De mente vi i dag lever i et flerkulturelt samfunn, som er blandet av etniske grupperinger, minoritets- og subkulturer. Døve bør inngå i denne flerkulturelle syntesen uttrykket de. Flere informanter oppfattet detsom både viktig og riktig å se på DNNT nettopp som et flerkulturelt teater. Rasmus sa i intervjuet at:

Vi er ikke annerledes enn innvandrerne i Norge. Vi snakker kun et annet språk enn norsk, har andre adferdsregler og en annen type kultur fordi vi gjennom døveskolene og døveforeningene sammen har utviklet en form - en måte å være sammen på.⁶⁰⁷

Dette hevdet flere informanter. Tormod mente at døvekulturen som minoritetskultur også måtte forholde seg til det norske storsamfunnet:

Vi må også lære noe fra hørendes verden. Hvordan tenker de, hva slags måter jobber de på? Vi kan ikke være helt egosentriske, vi må åpne opp og få inn impulser utenfra /.../ Vi føler vi er veldig skjult på en måte, det er så mange som ikke vet om oss. Vi må åpne og vise oss fram, sånn at folk vet om oss.⁶⁰⁸

⁶⁰⁵ Tormod, sitat fra intervju, våren 2000, DNNT på Ål.

⁶⁰⁶ Celine, sitat fra intervju, våren 2000, DNNT på Ål.

⁶⁰⁷ Rasmus, sitat fra intervju, våren 2000, DNNT på Ål.

⁶⁰⁸ Tormod, sitat fra intervju, våren 2000, DNNT på Ål.

Tormod, som så på seg selv til tider så på seg selv som "døv norsk skuespiller", var av den formening at DNNT sine forestillinger var for alle – ikke bare for døve. Men han oppfordret gjerne det potensielle døve publikummet til å komme på forestillingene, fordi han mente at teatererfaringen man kunne få i DNNT var viktig for alle mennesker. I mange år har ikke døve kunnet oppleve annet enn tolkede teaterforestillinger spilt av og for hørende. Tormod sa: "Og det er ting de (les: døve) får oppleve nå. Det er viktig for meg. At vi får oppleve det samme som hørende opplever."⁶⁰⁹

En forestilling skapt av og for døve blir noen ganske annet enn det døve tradisjonelt har fått servert ved norske scener. Det gir døve de "samme" kulturelle mulighetene som hørende har hatt i en årrekke. Historisk sett ser det ut til at vi går mot en likestilling mellom hørende og døve, mente Tormod. I en likestilt situasjon er alle fullverdige medlemmer i det norske samfunn – med samme rettigheter og muligheter, hevdet han. Noen informanter følte de var i en likestilt situasjon i dag, mens andre opplevde at dette var en situasjon de strebet mot.

For Celine, Tormod og Rasmus som til tider kunne klassifiseres som "norske døve skuespillere", var det ikke viktig at instruktøren nødvendigvis var döv, men at instruktøren var den beste de kunne få tak i og vedkommende fungerte på produksjonen. Tormod sa at:

Men jeg er ikke så opptatt med dette at 'Jeg er döv, jeg vil kjempe for døvheten!' Jeg er ikke så opptatt av det, det er ikke så viktig. Jeg vet det er noen døve som er det, og det er greit, jeg respekterer det, men min personlige mening er at jeg ikke synes det er viktig.⁶¹⁰

Repertoaret ønsket de derimot skulle gi det døve publikummet noe, enten gjennom form eller innhold. Dramatisert døvekulturhistorie ønsket flere informanter seg, blant annet Rasmus:

./.../ jeg tror døveteateret har som oppgave både å vise ./.../ døves kultur, og å hente elementer fra de hørendes kultur og spille det for døve.⁶¹¹ ./.../ ville jeg prøvd å sette opp et manus som en döv selv hadde laget./.../ Eller noe som var produsert med utgangspunkt i de døves kultur. Ikke fordi det er det eneste vi skal spille, men fordi det hadde vært spennende å få gitt uttrykk for noe som var typisk for døve.⁶¹²

⁶⁰⁹ Tormod, sitat fra intervju, våren 2000, DNNT på Ål.

⁶¹⁰ Tormod, sitat fra intervju, våren 2000, DNNT på Ål.

⁶¹¹ Rasmus, sitat fra intervju, våren 2000, DNNT på Ål.

⁶¹² Rasmus, sitat fra intervju, våren 2000, DNNT på Ål.

Rasmus sin beskrivelse av at han gjerne vil ”/.../ få gitt uttrykk for noe som var typisk for døve” representerer den ”norske døve skuespilleren” sitt syn på repertoaret i DNTT. Døvekulturen er viktig, men ”/.../ det er ikke det eneste vi skal spille”, som Rasmus sa. Denne typen skuespiller er døv, men også norsk.

Oppsummerende kan vi si om idealtypen den ”norske døve skuespilleren” at han altså var opptatt av at DNTT fungerer som ledd i en selvstendig døv identitetsprosess, han vil integreres i det norske samfunn og ser tegnspråk kun som et kommunikasjonsmiddel.

Nora og Adrian derimot var spesielt opptatt av den minoritetskulturelle tilhørigheten. De var av den oppfatning at skuespillerne i DNTT først og fremst var døve, dernest norske statsborger eller kunstnere.⁶¹³ Nora fortalte at hun hadde erfaring i å arbeide som døv instruktør, og mente at døve instruktører:

/.../ vet hva døve liker å se på og hva de er vant til å se på, og jeg kan vår verden, jeg kan vår måte, vår talemåte, i forhold til det som står i manus. Hva som bør forandres, hvordan det bør forandres. Så det er forskjellen i forhold til en hørende instruktør.⁶¹⁴

Nora og Adrian mente at DNTT skulle være et segregert tilbud kun for døve/tegspråkbrukere. De ville ha døv/tegspråkbrukende instruktør, døv/tegspråkbrukende teatersjef og døve/tegspråkbrukende skuespillerkolleger fordi alle da ville være en del av den samme kulturen.⁶¹⁵ Nora sa i intervjuet at:

Pluss at skuespillernes framføringsmåte på tegnspråk jeg kan se om det stemmer eller ikke, og jeg kan arrestere det med en gang. /.../ Skuespillerne må stole på seg selv med en hørende instruktør, og være selvkritiske, gjør jeg det bra nok? De må heve seg over den kritikken om å skjerpe seg selv fordi den hørende instruktøren kan ikke se om det er noe som ikke stemmer.⁶¹⁶

For Nora og Adrian var tegnspråket ikke bare et kommunikasjonsmiddel, men også et mål i seg selv. Tegnspråket var et sterkt tegn på døves kultur, deres tilhørighet og menneskeverd. Adrian omtalte kampen for språket i sterke ordelag og vektla prosessen bak språkets befestning i den norske samfunn:

⁶¹³ Tegnspråkbrukere vil jeg av og til forkorte med TSB.

⁶¹⁴ Nora, sitat fra intervju, våren 2000, DNTT på Ål.

⁶¹⁵ Adrian var hørende, men selv tegnspråkbruker. Han definerte seg dermed inn under døvekulturen.

⁶¹⁶ Nora, sitat fra intervju, våren 2000, DNTT på Ål.

Adrian: /.../altså mer språkkamp. En ser jo at selv om tegnspråk de siste årene er blitt akseptert som et eget språk, er dette ikke en kamp som er ferdig. Språkkamp må man drive hele tiden.

Forsker: Ja, for det var ikke et offisielt språk før?

Adrian: Ja, om man kan si at det er offisielt. Et kriterium for det, er at det kommer inn i for eksempel læreplaner for eksemel. Og det gjorde det jo for noen år siden. Da kom det inn som eget fag i skolen og med krav om at all opplæring for døve skal foregå på tegnspråk. Men det er jo enda ingen språkløse som sier at tegnspråk er et offentlig språk./.../

Forsker: Nei, det er det ikke, for det er det jo nynorsk og bokmål som er.

Adrian: Ja, og samisk.

Forsker: Men er det et mål for Døveforbundet?

Adrian: Ja, det er det.⁶¹⁷

For ”den kulturelt døve”/minoritetskulturelle informant var hele døvekulturen en kamp om selvstendighet og likestilling i samfunnet.⁶¹⁸ Denne kampen sammenliknet Adrian og flere andre ofte med kampen samene har hatt ovenfor den norske stat. For Adrian og Nora var opplevelsen av likeverd og opplevelsen av å bidra kunstnerisk i døvekulturen viktig. De så på seg selv som en undertrykt gruppe i Norge og var skeptiske til blant annet kultur- og kirkedepartementets inntrenging i prosjektteateret deres. Adrian sa åpenhjertelig i intervjuet at:

Ja, jeg var skeptisk til at du skulle forske på gruppen.⁶¹⁹ Fordi vi har en årelang historie hvor kultur- og kirkedepartementet og Riksteateret har prøvd å ta styringen og bestemme hva døveteater skal være. Å ha teateret på Ål nærme skolen og miljøet er veldig viktig. Vi vil bestemme selv.⁶²⁰

Adrian og Nora ønsket primært et teater styrt etter Norges Døveforbunds prinsipper, der man skulle ha døve i alle posisjoner i teaterets styre. Den kulturelt døve informanten ville ha et konservativt døveforbund som satte rammer og skapte trygge vilkår for døve i arbeids- og samfunnsnivå. Oppsummerende kan vi dermed si om idealtypen den ”kulturelt døve”/minoritetskulturelle informant at han altså var opptatt av at DNNT fungerer som ledd både i en kollektiv og en selvstendig døv identitetsprosess. Han vil segregeres i det norske samfunn og ser tegnspråk både som et kommunikasjonsmiddel og et mål i seg selv.

617 Adrian, sitat fra intervju, våren 2000, DNNT på Ål.

618 Innad i døvemiljøet omtaler man noen som ”kulturelt døve.” Disse er altså opptatt av sin minoritetskulturelle tilhørighet.

619 Du = Rikke Gürgens, Adrian henviser til min søknad om å få gjøre feltundersøkelse ved DNNT.

620 Adrian, sitat fra intervju, våren 2000, DNNT på Ål.

Det betyr mye, akkurat det med tegnspråk. Også fordi tegnspråk har nyanser og verdier i seg selv som eget språk som gjør det verdifullt også som et fint scenisk språk.⁶²¹

Rasmus og flere informanter var opptatt av de språklige aspektene ved teateret. Språket handlet blant annet om å kunne gi døve de samme mulighetene som hørende. I sitatet under ser vi hvordan Rasmus beskriver forholdet mellom døvekulturen og den hørende kulturen i intervjuet:

Når det gjelder alt fra kunstens oppgave til ren underholdning /.../ så vil døve få enda en plattform å stå på, altså noe man har i døvesamfunnet som kultur, en ting mindre å savne fra den hørende verden på en måte.⁶²²

Teater på tegnspråk ga et likeverdig teatertilbud for døve, mente Rasmus. Tegnspråk er for noen døve viktig i seg selv, fordi det befester døvekulturen. For den kulturelt døve informanten var tegnspråk identitet. Mens noen informanter, som ikke så på seg selv som kulturelt døve, var mer opptatt av språket i seg selv, men ikke som et ledd i en identitetsprosess. De ønsket derimot å utvikle språket gjennom blant annet scenekunsten, slik vi så at Rasmus mente at tegnspråket var ”/.../verdifullt også som et fint scenisk språk.”⁶²³

I valg av repertoar argumenterte den språksentrerte informanten for dramatikk med språklige utfordringer. *Gjengangere* av Ibsen er et godt eksempel på slike språklige utfordringer for skuespillerne. Oversettelse av Ibsen som dramatiker var noe alle informantene i DNTT påpekte som vanskelig og spesielt utfordrende. Nora sa at:

Jeg må si at jeg har aldri spilt Ibsen før, veldig lite, så jeg synes det er veldig spennende. Endelig Ibsen! Jeg har bare spilt veldig små Ibsen-saker tidligere. Dette er jo kjempestort og en veldig stor utfordring. Endelig, liksom. Det er noe annet, på en måte.⁶²⁴

Med hensyn til hvilken målgruppe den språkopptatte informanten ønsket seg, kan man generelt sett si at det ikke betydde noe om publikummet var døve eller hørende. Rasmus sa i den forbindelse at:

⁶²¹ Rasmus, sitat fra intervju, våren 2000, DNTT på Ål.

⁶²² Rasmus, sitat fra intervju, våren 2000, DNTT på Ål.

⁶²³ Rasmus, sitat fra intervju, våren 2000, DNTT på Ål.

⁶²⁴ Nora, sitat fra intervju, våren 2000, DNTT på Ål.

Primært døve som har tegnspråk som sitt eget språk. Gjerne norsk også, men som føler sterk tilknytning til tegnspråk. Og hvis flere er interessert, også de hørende, men på de døves premisser, så er de velkomne til å komme og se.⁶²⁵

Det essensielle var altså at publikum var tegnspråkbrukere eller "tegnspråkentusiaster". Oppsummerende kan vi si at "den tegnspråklige skuespilleren" så tegnspråket som et viktig ledd i sitt teaterarbeid, han ønsket å integreres i det norske samfunn, men på sine egne premisser der tegnspråket spiller en stor rolle. "Den tegnspråklige skuespilleren" mente at instruktør og kolleger i teateret dermed ikke trengte å være døve så lenge de var tegnspråkbrukere. Det var en tegnspråkkultur det var snakk om, ikke en døvekultur, hevdet blant annet Rasmus. Han ønsket at DNNT skulle være annerledes rent språklig og det skulle spilles for de med "/.../ sterk tilknytning til tegnspråk".⁶²⁶ Rasmus sa at: "At det blir noe eget, noe nytt på en måte. Noe annerledes."⁶²⁷

Å være skuespiller og kunstner på linje med andre likesinnede var et tema informantene pratet om. Tormod sa at:

Egentlig er det min drøm – i begynnelsen er Døveteatret første skrittet, men jeg vil prøve å søke meg inn på hørende teater. Jeg har lyst til det./.../ jeg vil bli skuespiller.⁶²⁸

Dette uttalte Tormod ganske sterkt i intervjuet selv om han også, slik vi har sett, opplevde seg som "døv norsk skuespiller" i andre sammenhenger. Ved DNNT var det flere skuespillere som først og fremst oppfattet seg selv som kunstnere, dernest som døve eller norske statsborgere. Men fokuset endret seg, og opplevelsen av å være döv og norsk var ambivalent for flere, slik Tormod gir uttrykk for i intervjuet.

For meg er det viktig at døve også får lov til å ha teaterkultur. Det er jo veldig lite, de hørende får så mye, de døve er ikke oppvokst med det og vet veldig lite om teater. Nå begynner flere og flere blant de døve å interessere seg for skuespill og teater, så nå når vi setter i gang, kan det blomstre mer opp. Det er jo ingen begrensninger for oss sånn, vi kan jo spille teater vi også.⁶²⁹

⁶²⁵ Rasmus, sitat fra intervju, våren 2000, DNNT på Ål.

⁶²⁶ Rasmus, sitat fra intervju, våren 2000, DNNT på Ål.

⁶²⁷ Rasmus, sitat fra intervju, våren 2000, DNNT på Ål.

⁶²⁸ Tormod, sitat fra intervju, våren 2000, DNNT på Ål.

⁶²⁹ Celine, sitat fra intervju, våren 2000, DNNT på Ål.

Celine fortalte altså i intervjuet at døve også måtte få lov å ha en teaterkultur. Denne teaterkulturen skulle være fullstendig likestilt med den eksisterende teaterkulturen i Norge. Felles for informantene med sterkt kunstfokus, var deres ønske om å integreres i samfunnet på linje med andre kunstnere og på en slik måte at de bevarte sin kunstneriske integritet. Sitatet fra intervjuet med Celine er et godt eksempel på dette ønsket om å kunne skape kunst.

”Vi vil spille *Gjengangere* fordi det er vanskelig, og det viser at vi kan.”⁶³⁰ Dette uttalte Lauritz i intervjuet. Når det gjaldt repertoarvalg, var argumentasjonen hos ham knyttet til ønsket om høy kunstnerisk kvalitet og bruk av manuskript der kunsten som form og innhold ble ivaretatt.⁶³¹ Lauritz ønsket seg en tilhørighet til kunstverden der de ulike teatrene representerte en sammensatt kunstverden, løsrevet fra resten av verden.

Jeg synes det er viktig at vi setter i gang et profesjonelt teater fordi vi kan vise hva vi kan, og kan få et samarbeid med andre. At vi på en måte kutter ut vår identitet og alt annet, synes jeg er mindre viktig. Det blir ikke det primære, det primære blir på en måte samarbeidet mellom ulike teatre, ikke sant?⁶³²

Tormod hadde ikke bare en formening om eget ståsted som kunstner, han kontrasterte også seg selv og sitt ståsted opp mot noen han mente ”overfokuserte” på identitet. I denne uttalelsen har Tormod på seg et annet ”sett briller” å se verden gjennom enn vi har sett tidligere i kapittelet. Denne uttalelsen bærer preg av å oppleve seg selv som ”den norske kunstner” på linje med andre kunstnere her i landet. Oppsummerende kan vi si om idealtypen den ”den norske kunstneren” at han altså var opptatt av at DNTT fungerer som ledd i en selvstendig identitetsprosess som skuespiller/kunstner, han vil integreres i det norske teatermiljøet og ser tegnspråk både som et kommunikasjonsmiddel og som kunstnerisk teatralt uttrykk, som et scenespråk.

Vi har i dette kapittelet sett at informantene ved DNTT fortalte om hvordan de knyttet opplevelsen av identitet til prosessene rundt tilegnelsen av teatererfaringer i teateret. Disse identitetsprosessene oppdaget jeg i datamaterialet fra DNTT da jeg blant annet kodet hele materialet i NVivo. Det dukket da opp et mønster som etter hvert ga mening.

⁶³⁰ Lauritz, sitat fra intervju, våren 2000, DNTT på Ål.

⁶³¹ Informantene som fremhever kunsten, ønsker seg manuskript som tradisjonelt sett finnes i ”elitekulturen”, for eksempel av dramatikere som Shakespeare, Ibsen, Holberg m.m.

⁶³² Tormod, sitat fra intervju, våren 2000, DNTT på Ål.

Det var en bevegelse i informantens syn på seg selv gjennom feltperioden. Vi har sett at de ulike informantene skiftet mening og fokus gjennom prøveperioden. For eksempel så Tormod på seg selv som en "typisk döv skuespiller" i enkelte sammenhenger, men mer som en "norsk kunstner" i andre sammenhenger. Han hadde en situasjonell identitet, så det ut til. Det samme så vi med hos Rasmus, som tydelig argumenterte for døvekulturen i visse situasjoner, men som i andre situasjoner sa at det var snakk om en tegnspråkkultur for alle, ikke kun en døvekultur for de døve.

Informantenes identitet og tilknytning til DNTT kan ikke på noen måte kan betraktes som en stabil faktor man med enkle ordelag kan kategorisere og feste til papir med ord. Av den grunn bærer dette kapitlet preg av en idealtypisk fremstilling av ulike typer skuespillere fremstilt gjennom flere identitetskategorier. Dette for å rendyrke særtrekk ved informantene som oppsto i ulike faser. På den måten trer det typiske i ulike posisjoner frem. Men informantene var ikke en av skuespillertypene gjennom hele feltperioden, for de endret seg i ulike situasjoner. Derfor har jeg tilstrebet å nyansere skuespillertypene underveis gjennom informanteksempler og beskrivelser fra feltet.

7.0 Betydningen av teatererfaringer

I dette drøftingskapittelet vil de teoretiske analysekategoriene fra kapittel fem og de empiriske kategoriene fra kapittel seks møtes. Feltets møte med teorien har som hensikt å problematisere og drøfte informantenes teatererfaringer. De to settene analysekategorier er:

<i>Teoretiske analysekategorier:</i>	
1.	"Fraværet av det ytre, pragmatiske hensikter og mål"
2.	"Sammenheng mellom hverdagslivet og de estetiske skapelsesprosessene"
3.	"Fullstendig, bevisst og konsentrert"
4.	"Interaksjon, deltakelse og kommunikasjon"
5.	"Tilstedeværelse i øyeblikket"
6.	"Samspill mellom kropp, tanke og handling"
7.	"Samspill mellom aktør og publikum"
8.	"Samspill mellom utvikling av følelser og den estetiske skapelsesprosess"
9.	"Samspill mellom estetiske erfaringer og identitetsskapende prosesser"

<i>Empiriske analysekategorier:</i>	
<i>Alfheimteateret:</i>	<i>Det Norske Tegnspråketeateret:</i>
Interaksjon, deltakelse og kommunikasjon	Kroppslig tilstedeværelse
Magisk tilstedeværelse	Utvikling av følelsesstrukturer
Sosial identitet og gruppetilhørighet	Å intellektualisere kunsten
Selvfølelse og anerkjennelse	Det helhetlige aspekt
Teater som alternativ kommunikasjonskanal	Interaksjon og selvutvikling
Kunstnerisk-, administrativ- og sosial integrering	Minoritetskultur og identitetsprosesser

I møtet mellom de to settene analysekategorier har det utkrySTALLISERT seg enkelte temaer jeg finner interessante å utdype i dette drøftingskapittelet. Disse temaene er de mest sentrale funnene i feltet, men de representerer kun et utdrag av de ulike kategoriene. De utvalgte temaene er: "Døve skuespilleres identitet, tilhørighet og språk", "Utviklingshemmedes skuespilleres identitet, tilhørighet og språk", "Selvfølelse" og "Teateret - som interaksjon med eller som avsondring fra hverdagen".

Delkapitlene i drøftingen konsentrerer seg henholdsvis om Alfheimteateret og DNNT og da om de forskjellige aspektene ved de utvalgte drøftingstemaene. Innen temaet, "Identitet, tilhørighet og språk", har jeg valgt å skille klart mellom de to feltene fordi funnene tilsa det. Funnene var her svært ulike og kan derfor ikke samstilles i ett kapittel, slik jeg ser det. I delkapitlene om temaet, "selvfølelse", har jeg derimot valgt å drøfte både DNNT og Alfheimteateret innen samme kapittel fordi funnene her er mer enhetlige.⁶³³

Det siste delkapittelet, 7.4. *Teateret - interaksjon med eller avsondring fra hverdagslivet*, fungerer som en oppsummering av drøftingskapittelet. Der retter jeg fokus mot feltets forhold til konsekvensene av kunstens autonomi, og vi ser dermed tydelig sporene tilbake til kapittel 5.0. *Eстетisk horisont*, og de enkelte av de teoretiske analysekategoriene, spesielt kategori 1, 2 og 9.

Selvfølelsesbegrepet og begrepene identitet og tilhørighet er knyttet sammen *teoretisk sett*, men i *empirien* viste altså funnene seg i de to feltene kun å henge sammen i forhold til begrepet selvfølelse - ikke i forhold til begrepene identitet, tilhørighet og språk.

Begrepene *identitet, tilhørighet* og *språk* har jeg valgt som *ett* tema, fordi de innbyrdes henger logisk sammen i datamaterialet. De er alle konstruert på bakgrunn av "å høre til et sted".

Innledningsvis ønsker jeg først kort å avklare hva jeg legger i begrepene identitet, tilhørighet, språk og selvfølelse. Jeg viser samtidig til kapittel 4, der man finner en utdyping av begrepene.

Begrepet *selvfølelse* eller self-esteem handler om en "..." personlig verdighet og det å føle seg verdifull", altså om individuelle prosesser.⁶³⁴ Dette knyttes både til vår mestringsevne og til sosiale og kulturelle prosesser som vi mennesker lever i.⁶³⁵ Høy selvfølelse defineres ofte på bakgrunn av at man har en "good enough feeling" og dermed føler en form for selvrespekt uten å nødvendigvis føle seg overlegen i forhold til andre mennesker.⁶³⁶

⁶³³ I delkapitlene 7.1.- 7.3. møter de teoretiske analysekategoriene 2-9 alle de empiriske kategoriene.

⁶³⁴ Ramsdal, Gro, *Selvrespekt, narsissisme og psykisk helse*, Innlegg på psykiatrikonferanse, upublisert, Harstad 2003, side 4.

⁶³⁵ Rosenberg, M, *Society and the adolescent self-image*, Princeton 1965, side 30-31.

⁶³⁶ Loc.cit.

Selvfølelsen kan da teoretisk sett knyttes til oppbygging av identitet, fordi god selvfølelse ofte vil kunne føre til utvikling av en trygg identitet. Vi ser altså at begrepene fra de utvalgte temaene for dette kapitlet er basert på, henger innbyrdes sammen, selv om de likevel kan skilles fra hverandre fordi de dekker forskjellige nisjer og i ulik grad referer til gruppe- og individnivå.

Generelt sett handler *identitetsprosesser* om hvordan vi ser både på oss selv og på mennesker rundt oss. Men det handler også om hvordan vi forestiller oss at andre opplever oss, fordi vi speiler oss i andres oppfatning av oss.⁶³⁷ Identitetsbegrepet er altså preget av samspill mellom mennesker i et samfunn. *Identitet og tilhørighet* er to begreper som henger sammen, fordi identitetsprosesser som mennesker gjennomgår er tosidige. Alle mennesker markerer et selv, noe som er eget og subjektivt, men samtidig vil mennesker gjerne være del av et fellesskap. De vil altså ha en tilhørighet til noe. Om dette skriver Paulgaard at:

Erfaring av forskjell og ulikhet er viktig for å se seg selv og sin egenart personlig, sosialt og kulturelt. På samme måten skapes kollektiv identitet ved at en gruppe definerer seg forskjellig fra andre grupper. Når slike kollektive identiteter framstår som enhetlige, vil gjerne interne forskjeller i gruppen underkommuniseres, fordi kontrasten til det som oppleves som enda mer forskjellig framheves.⁶³⁸

Identitetsprosesser innebærer altså både et individs identitet, altså egenart personlig, sosialt og kulturelt, og et behov for tilhørighet. Tilhørigheten til en gruppe skapes ved at man samles om noe og at man underkommunerer interne forskjeller, i følge Paulgaard. Man kan skille begrepene identitet og tilhørighet, grovt sett, ved å klassifisere identitet som mer individuelle prosesser og tilhørighet mer som gruppeorienterte prosesser.

Begrepet *språk* brukes i avhandlingen som et bredt begrep som omhandler et system av symboler som er meningsgivende innen en språklig og kulturell kontekst.⁶³⁹ Disse symbolene kan være tegn, tale, skift eller lignende. Språket er en del av en sosial sammenheng der kommunikasjon er et overordnet begrep som også favner om samhandlingen som ikke er basert på felles forståelse av tegn.

⁶³⁷ Durkheim, E, *The elementary Forms of the religious life*, London 1982. Kidd, Warren, *Culture and identity*, Hampshire 2002, side 22.

⁶³⁸ Paulgaard, Gry, "Sted og tilhørighet", Heggen, Kåre, Myklebust, Jon Olav, Øia, Tormod, (red), *Ungdom i spennet mellom det lokale og det globale*, Oslo 2001, side 20.

⁶³⁹ Se kapittel 4.

Kommunikasjonen foregår i en kulturell kontekst som deltakerne har en tilhørighet til, og som de dermed føler seg fortrolige med fordi de gjenkjenner og forstår den interne måten å kommunisere på. Vi har sett at det i datamaterialet fra DNTT og Alfheimteateret var det en klar sammenheng mellom teatererfaringene informantene erfarte og kommunikasjon.⁶⁴⁰ For døve og utviklingshemmede skuespillere utartet dette seg på ulik måte, fordi deres bruk av språk og evne til å kommunisere er svært forskjellig. Men det var ett likhetspunkt mellom de to feltene; opplevelsen av å kunne få kommunisere på sitt eget språk – på egne premisser.

7.1. Døve skuespilleres identitet, tilhørighet og språk

I dette kapittelet har jeg på bakgrunn av min GT analyse av dataene, valgt å drøfte feltet i følgende åtte underkapitler: "Sammenhengen mellom identitet og tilhørighet i DNTT", "Likeverd og forholdet til den andre", "Bindestreksidentitet og/eller situasjonell identitet", "Klassifiseringsaktens stengte dører", Minoritets-, subkultur og empowerment, "Kommunisere på egne premisser", "Tegnspråket danner tanken" og "Tegnspråk som mål eller middel i den kunstneriske prosessen".

7.1.1. Sammenhengen mellom identitet og tilhørighet i DNTT

Gjennom analysen av intervjuene og observasjonene av de døve skuespillerne ved DNTT, ble det tydelig at både identitet og minoritetskultur var nøkkelord eller kategorier i Grounded Theory- forstand.

Vi har sett i kapittel 6 at det var en sammenheng mellom identitet og minoritetskultur i mitt datamateriale og at man kunne knytte disse temaene opp mot informantenes teatererfaringer. Den individuelle identitetsdannelsen til informantene var i dataene knyttet opp til minoritetskulturen, som omhandlet den kollektive identitetsdannelsen i døvekulturen der DNTT var en vesentlig del.⁶⁴¹

⁶⁴⁰ Se kapittel 6.2.5. og 6.4.6.

⁶⁴¹ Se kapittel 6.4.6.

For informantene smeltet disse to kategoriene sammen. Man kan si at dette var forventet fordi den kollektive og individuelle identiteten naturlig nok henger sammen.⁶⁴² Det interessante var ikke denne sammenhengen generelt sett, men at sammenhengen var så sterkt knyttet opp mot døvemiljøet. I gjennomgangen av datamaterialet var altså alle dimensjonene i intervjuene som omhandlet *identitet* knyttet opp mot emner som vi også kan kategorisere som *minoritetskulturelle* emner.⁶⁴³ Vi kan derfor samle disse to kategoriene under samlebegrepet *tilhørighetsproblematikk* i minoritetskulturen.⁶⁴⁴ En av de døve skuespillerne, Celine, sa i intervjuet:

./.../ at det er viktig for døve å ha et eget kunstnerisk uttrykk, fordi det å spille teater for døve ikke er noe vanskeligere enn for hørende. Det er det samme, det er bare en annen type teater./.../ det er det med subkulturen./.../⁶⁴⁵

Sitatet er et godt eksempel på hvordan både den kollektive og personlige identitetsdannelsen kom til syne hos noen av informantene. Celine var opptatt av at døve skulle ha "et eget kunstnerisk uttrykk". Hun uttalte om DNTT at " ./.../det er det samme, det er bare et annet type teater." Hun presiserte altså at hennes tilhørighet til teateret som arena for kunstneriske uttrykk handlet om at DNTT var et "vanlig teater". Men samtidig opplevde Celine at DNTT var et annerledes teater, en del av en subkultur/minoritetskultur. En kultur som Celine følte en tilhørighet til. På spørsmål om hva det betydde for Celine å være med i DNTT svarte hun at:

Tilknytningen til teatret, det liker jeg. Og fantasien, hvordan man gjør det, impulser. Ved de hørende teatrene er det jo vanskelig p på grunn av kommunikasjon, men her synes jeg det er veldig spennende./.../ Og hvordan forholdet til det tette samarbeidet er, hvordan det fungerer. ./.../ Jeg kjenner noe fra andre miljøer som jeg jobbet i før, der det var avstand. Men i teatret er det som å ha fritid hele tiden, det er som å være hjemme i forhold til før. Der var det litt mer avstand. Ja. Tettere bånd mellom menneskene./.../⁶⁴⁶

⁶⁴² Kidd, Warren, *Culture and identity*, Hampshire 2002.

⁶⁴³ Minoritetskultur i betydningen språklig minoritet. Se kapittel 1.5.5.

⁶⁴⁴ Se kapittel 2.2.1. Terminologien jeg her bruker er hentet fra grounded theory. Dimensjoner fra intervjuene er direkte sitater, disse dimensjonene samlet jeg i analysen av datene i, kvaliteter/undertemaer, som igjen ble samlet i kategorier. Kategoriene samlet jeg til større mer omfattende begreper.

⁶⁴⁵ Utdrag fra intervjuet med den døve skuespilleren; Celine, Å1 april 2000.

⁶⁴⁶ Utdrag fra intervjuet med den døve skuespilleren; Celine, Å1 april 2000.

Noe av det interessante i forhold til tilhørighet i dette utsagnet, er hvordan Celine både omtaler teaterinstitusjonen som arbeidsplass, det å ha et eget teater for døve og det å ha funnet "sin hylle i livet". Vi kan drøfte dette utsagnet gjennom begrepet tilhørighet og hevde at Celine har tre tilhørighetspunkter som omtales i intervjuet. For det første kjente Celine en tilhørighet til teateret som arbeidsplass som en "hvilken som helst" skuespiller ved et teater kan kjenne det. For det andre følte hun en oppriktig glede ved å ha en tilhørighet til et spesielt teater - et tegnspråketeater. Og for det tredje følte hun tilhørighet til kunstformen teater. For Celine hang den kollektive identitetsdannelsen i døvekulturen og i teaterkulturen sammen med den individuelle identitetsdannelsen. Vi har nå sett hvordan tilhørighet som hovedbegrep kom til syne i noen av intervjuene gjennom Celine som representant. Nå går vi videre til kvaliteter av begrepet tilhørighet, i første omgang til "likeverd og forholdet til den andre".

7.1.2. Likeverd og forholdet til den andre

For meg er det viktig at døve også får lov å ha en teaterkultur. De har jo veldig lite, de hørende har så mye, de døve er ikke oppvokst med teater og vet veldig lite om teater.⁶⁴⁷

Under feltarbeidet ble det etter hvert tydelig for meg hvordan flere av informantene plasserte seg selv opp mot de hørende i samfunnet gjennom en klassisk dikotomitenkning. Celine og flere med henne snakket om oss og dem og om hvordan "de andre" hadde det i forhold til oss. Vi ser hvordan Celine var opptatt av det å føle seg likeverdig med de hørende uten å måtte være lik dem. Hun ville ha et eget type teater som var likeverdig med de eksisterende teatrene for hørende, uten at døveteateret dermed skulle være likt. Denne opplevelsen av likeverd kan knyttes opp mot identitets- og minoritetskulturaspektet. Dette fordi likeverdet er satt opp i forhold til noen – til denne opplevelsen av at det er "noen andre. Noen andre som er utenfor minoritetskulturen "vår". I denne sammenheng, er dette de hørende i samfunnet. Rasmus beskrev dette i intervjuet på følgende måte: "Vi døve har en annen kultur, vi har en måte å være sammen på, det er turtakingsregler i samtale og måter å henvende seg til folk på som er annerledes enn for hørende."⁶⁴⁸

⁶⁴⁷ Utdrag fra intervjuet med den døve skuespilleren; Celine, Ål april 2000.

⁶⁴⁸ Utdrag fra intervjuet med den døve skuespilleren; Rasmus, Ål april 2000.

Forståelsen av "de andre" var til stede i alle intervjuene og kan forstås på flere måter. Ofte blir "den andre" tolket innenfor en etnisk ramme, slik vi kan lese at Gran definerer begrepet i *Det etniske på modernitetens scene*: "De etniske er alltid de Andre og ofte minoritetsgrupper; selv er vi ikke etniske. Det er forutsetningen for å betrakte andre som det."⁶⁴⁹

Posisjonen som Gran her fremstiller blir vanskelig å forene med døves forståelse av "den andre". Dette fordi det her er døve som definerer "den andre", på tross av at det er døve selv som er minoriteten i samfunnet. Derfor må vi finne en annen vinkel å tolke informantenes standpunkt fra i forhold til behovet for å definere "den andre".⁶⁵⁰

Den Andre skapes som en stereotypi, et forenklet fremmedbilde/.../ Det er ikke sentralt i denne sammenheng om konstruksjonen er riktig eller gal i forhold til de andres selvforståelse. Poenget er snarere av en hermeneutisk karakter: Konstruksjonen av den Andre skjer ut fra hva som er historisk, ideologisk og sosialt ønskelig fra konstruktørens side. I tillegg må konstruktøren befinne seg i en (makt) posisjon som gir ham følelsen av å ha rett til å konstruere.⁶⁵¹

Her kommer Gran inn på aspekter som lett kan forenes med døves posisjon i Norge og som gjør informantenes synsvinkler på "den andre" forståelige. Celine påpeker sitt forhold til "den andre"/"de hørende", med blant annet å si at: "Noen døve føler at de hørende er de som har teatret".⁶⁵² Med dette utsagnet viser hun direkte til at "/.../den andre skapes som en stereotypi, et forenklet fremmedbilde/.../" slik Gran beskriver det.⁶⁵³ Celine går selv ut av situasjonen og generaliserer i sin uttalelse ved å hevde at "noen døve føler at". Hun tar altså ikke direkte stilling til problematikken i akkurat dette utsagnet, men hun henviser til en diskurs som foregår i døvemiljøet.⁶⁵⁴ Denne dikotomi-pregede diskursen er enkelte av de døve skuespillerne i DNTT en del av når de konstruerer sitt bilde av den andre. Dette bildet henger sammen med døves historie, og denne historien gjør det sosialt ønskelig for noen døve å plassere de hørende som de andre. Nora fortalte om sitt forhold til den hørende kulturen som hun oppfatter som den andre.

⁶⁴⁹ Gran, Anne-Britt, *Det etniske på modernitetens scene*, Universitet i Oslo, Oslo 2000, side 44.

⁶⁵⁰ Begrepet "den Andre" er ikke et statisk og allerede definert begrep, men bør heller betraktes kontekstuell. Gran: Op.cit.

⁶⁵¹ Gran: Op.cit., side 47.

⁶⁵² Utdrag fra intervjuet med; Celine, Åi april 2000.

⁶⁵³ Gran: Op.cit., side 47.

⁶⁵⁴ Med diskurs i denne sammenhengen mener jeg en type debatt som foregår i en kultur, en offentlig debatt som er preget av visse typer standpunkt og perspektiv og som "alle" innen kulturen kjenner til.

I døvemiljøet får jeg puste, der får jeg slappe av, der får jeg snakke normalt. Mens ute i det hørende samfunnet, der de andre er, føler jeg meg nesten kvalt, jeg føler meg ikke fri./.../ Du har et bevisst forhold til språk og kultur./.../⁶⁵⁵

Det er interessant at Nora omtaler den hørende kulturen som ”der ute”, altså noe eksternt og løsrevet fra hennes nære verden. Dette fenomenet beskriver døveforsker Hilde Haualand i *I endringens tegn – diskurser i døvebevegelsen*.⁶⁵⁶ Her kommer det frem hvordan ulike døve informanter opplever forholdet mellom døve og hørende og begrepene normalitet/avvik, likhet/ulikhet og oss/de andre fremstår da som sentrale dikotomier, slik vi også ser at de er for informantene i DNTT. Haualand skriver at:

Informantene kan gjøre diskursene og de sosiale verdenene til sine, og deres liv tar form blant de figurerte og posisjonerte identitetene og verdenene de har til rådighet i sitt eget liv.⁶⁵⁷

Forholdet mellom ”oss” og ”de andre” er konstruerte dikotomier i døvesamfunnet, slik Haualand analyserer det. Både informantene til Haualand og informantene denne avhandlingen omhandler påvirkes altså av ”/.../diskursene og de sosiale verdenene/.../ de har til rådighet i sitt liv”.⁶⁵⁸ Forholdet mellom døve og hørende er altså ikke kun en ”privatsak”, informantene påvirkes selvsagt av den døvekulturen de er en del av. ”En slik forhandling om identitet kan betraktes som en kamp mellom ulike syn på /.../ kategoriseringer som er relevante; som en /.../ kamp om verdensbilder.”⁶⁵⁹

Lauritz er derimot inne på et annet aspekt med hensyn til likeverd og forholdet til ”den andre”. Han sa at:

Vi (les:døve) kommuniserer uten problemer, mens vi får for lite informasjon og vet for lite om resten av samfunnet. La oss si at hørende har flotte hus og flotte biler, mens vi døve ofte har enkle biler. Hvorfor er det sånn? Jo, fordi de har informasjon; de vet mye om økonomi, vi vet lite, ikke sant?

⁶⁵⁵ Utdrag fra intervjuet med den døve skuespilleren; Nora, Å1 april 2000.

⁶⁵⁶ Haualand, Hilde Maria, *I endringens tegn- diskurser i døvebevegelsen*, Oslo 2001.

⁶⁵⁷ Ibid., side 145.

⁶⁵⁸ Loc.cit.

⁶⁵⁹ Hylland Eriksen, Thomas, *Små steder – store spørsmål*, Oslo 1993, side 367.

Her problematiserer Lauritz det faktum at det ikke er en likeverdsituasjon mellom hørende og døve i Norge, noe som delvis skyldes problemer med informasjonsstrømmen. Dette bekrefter døveforsker og sosialantropolog Hilde Haualand i *Døves tilgang til og bruk av informasjon*.⁶⁶⁰

Slik jeg forstår informantene, føler de at etter en lang periode med undertrykkelse av døve i Norge ønsker de nå å kreve en definert rolle i kulturlivet istedenfor å la seg "definere" av majoriteten. Vi vet at DNTT ble startet opp som et prosjekt etter en lang kulturpolitisk kamp mot majoriteten i kultur-Norge.⁶⁶¹ Om denne kampen og denne nye situasjonen sa Lauritz i intervjuet at:

For endelig har vi fått en større åpning til samfunnet, vi står sterkere innen utdanning og får større muligheter. I teaterproduksjon har vi lite få muligheter fordi vi har ikke kommet inn på skoler, men når vi først har fått det, så tror jeg vi kommer til å utvikle oss raskt.⁶⁶²

Lauritz fremmer her et syn på at døve som gruppe er på vei opp og ut av en uønsket situasjon og over i en ny og ønsket situasjon. Hørende har gått fra å representere en "fiende" til å nå ha blitt en slags "verdige konkurrent" man makter å ta opp kampen med. Historien til døve statsborgere, generelt sett, har vi tidligere vært inne på og denne viser i klare trekk hvordan undertrykkelse og mangel på likeverd har vært påfallende i forhold til denne minoriteten.⁶⁶³ Informantene selv sammenlikner seg med samene i denne forbindelse. Rasmus uttalte at: "Vi er jo en minoritet og vi har mange subkulturer - vi har samene/..."⁶⁶⁴ Mens Adrian uttalte at: "Det er klart at hele språkhistorien er slik, og se på samenes forunderskningsprosess - det er jo klare paralleller til døvesamfunnet der/..."⁶⁶⁵

⁶⁶⁰ Haualand, Hilde, *Døves tilgang til og bruk av informasjon*, Oslo 2000.

⁶⁶¹ Opprettelsen av DNTT omtales i kapittel 3.2.

⁶⁶² Utdrag fra intervjuet med den døve skuespilleren; Lauritz, Ål april 2000.

⁶⁶³ Se kapittel 3.0.

⁶⁶⁴ Utdrag fra intervjuet med den døve skuespilleren; Rasmus, Ål april 2000.

⁶⁶⁵ Utdrag fra intervjuet med den døve skuespilleren; Adrian, Ål april 2000.

Samene i Norge har eget språk, egen kultur og nå også et eget teater i Kautokeino, Beivvås teateret. Dette er en fast teaterinstitusjon med midler fra stasbudsjettet som samene har fått etter lang kulturpolitisk kamp.⁶⁶⁶ Denne sammenlikningen mellom døve og samer er legitim og forståelig med tanke på at døve er en språklig minoritet i Norge.⁶⁶⁷ Selv om døve ikke er ”/.../ en etnisk kategori”, slik Hylland Eriksen definerer minoritet i, *Små steder, store spørsmål*, så er døve som gruppe likevel en form for minoritet, språklig sett.⁶⁶⁸ Innenfor dette minoritetsperspektivet forklares ulikhetene man finner mellom nordmenn og døve som kulturforskjeller snarere enn medisinske forskjeller med tanke på den manglende hørselssansen til døve. Selvsagt vil mange ikke være enige i denne forklaringsmodellen der døve og samer blir sammenliknet.

Rasmus og Adrians vektlegging av det kulturelle snarere enn det medisinske, kan teoretisk sett belyses av Eiliv Solum. Hun gjør som vi vet rede for tre ulike måter å bestemme normalitet på; den moralske, den medisinske og den statistiske.⁶⁶⁹

Vi kan på bakgrunn av Solum se at døve kan betraktes både som normale og unormale - alt etter hvordan man velger å definere begrepene. I kapittel 4.3. *Normer og normalisering i samfunnet*, så vi at døve i Norge lever i en verden der de fleste er hørende. Der er døve unormale medisinsk sett, fordi de har en skade som gjør at hørselen ikke fungerer. Ut fra Solums medisinske normalitetsbestemmelse vil derfor døve mennesker være unormale fordi ”/.../all sykелighet ble oppfattet som unormalt eller avvikende”.⁶⁷⁰ Døve mennesker i vårt samfunn er i fåtall og er derfor statistisk sett unormale i følge den statistiske normalitetsbestemmelsen.⁶⁷¹ Men ”/.../ den moralske normalitetsbestemmelsen er knyttet til kulturelle verdioppfatninger, tradisjoner og rituelle vanedannelser/.../”⁶⁷² Også her i den moralske normalitetsbestemmelsen faller døve utenfor normaliteten. Om dette sa Celine at: ”Blant de hørende er det vi som er unormale.”⁶⁷³

⁶⁶⁶ Se nettstedet: <http://www.beivvas.com/down.html>, hentet info den 20.12.02.

⁶⁶⁷ Se kapittel 1.5.5.

⁶⁶⁸ Hylland-Eriksen: Op.cit., side 333.

⁶⁶⁹ Se kapittel 4.3.

⁶⁷⁰ Solum: Op.cit., side 52.

⁶⁷¹ 4000 mennesker er registrert i døve registeret i Norge, Romøren, Tor Inge, (red), *Usynlighetskappen*, Gjøvik 2000.

⁶⁷² Solum: Op.cit., side 57.

⁶⁷³ Utdrag fra intervjuet med den døve skuespilleren; Celine, Ål april 2000.

Celine kommenterte på at i Norge representerer hørende majoriteten og de ikke-hørende eksisterer som en minoritet. Videre sa hun "Men her på teateret får vi bruke vårt eget språk, her er det vi som bestemmer og spiller det vi synes er spennende."⁶⁷⁴

Vi har tidligere vært inne på at ved å konstruere minoritets- og subkulturer kan man flytte grenser for hvem som definerer normalitet. En slik konstruksjon av en subkultur eksisterer altså i døvemiljøet gjennom Det Norske Tegnspråkteater. Vi vet nå at for mange av informantene fra DNTT var opplevelsen av at døve er en minoritet i Norge basert på kultur- og språkforskjeller. En strategi for å rendyrke sin egen kultur var å opprette et eget teater der tegnspråk og døvekultur blir den rådende kulturen. Tormod sa i den forbindelse at: "Vi kan selv om vi er døve - det er ingen forskjell på oss og andre, vi hører bare ikke."⁶⁷⁵ Informantene fikk altså gjennom DNTT på ulike måter en mulighet for en opplevelse av likeverd gjennom å få estetiske erfaringer. "Det er ingen grunn til at vi ikke skal kunne spille teater, studere....andre bare tror det, men vi kan vise at vi kan."⁶⁷⁶

Celine og Tormod var opptatt av likeverd gjennom sitt virke i DNTT. Likeverdsaspektet og forholdet til "den andre" som jeg i dette kapittelet har vært inne på, er ett av aspektene ved teatererfaringene for noen av informantene. Slik vi så i kapittel 6 uttalte Adrian seg om at dette gjaldt både for publikum og skuespillere i DNTT. Dette fordi aktørene og tilskuerne begge kunne være del av den "estetiske erfaringen" i en Deweysk kommunikasjon mellom scene og sal. I noen tilfeller ble begge parter, på denne måten en del av den samme erfaringen. Dette ga mulighet for en opplevelse av likeverd med hørende, for skuespillere og publikum i DNTT, gjennom samme språk og kultur. Det er viktig å presisere at det å få mulighet til en opplevelse av likeverd, ikke betyr at alle skuespillerne og tilskuerne fikk det ved hver eneste forestilling. Men det betyr at likeverdsaspektet var en av mange mulige opplevelser som teatererfaringene kunne føre til.

I feltet så jeg at det blant informantene utkrystalliserte seg to motsatte strategier for å oppnå likeverdsfølelsen i forhold til de hørende på. Begge strategiene forholdt seg til dikotomien oss og "de andre", og strategiene fikk et konkret utslag i *valg av repertoar*.

⁶⁷⁴ Utdrag fra intervjuet med den døve skuespilleren; Celine, Ål april 2000.

⁶⁷⁵ Utdrag fra intervjuet med den døve skuespilleren; Tormod, Ål april 2000.

⁶⁷⁶ Utdrag fra intervjuet med den døve skuespilleren; Tormod, Ål april 2000.

Den første strategien ble tydelig i samtale med prosjektlederen for DNNT når han svarte på spørsmål om hvorfor DNNT hadde valgt å sette opp *Gjengangere*:

Ja, det gjør vi på en måte for å tilfredsstille/.../ og imponere, men mest for å tilfredsstille noen. Da må man ofte gå veier utenom det som er akseptert og som er bra./.../ Ja, altså i prosjektperioden er det det. For vi har tenkt at vi skal ha et spenn av ting. Nå har vi hatt et utenlandsk, forholdsvis nytt stykke, vi har hatt Karius og Baktus som er en norsk klassiker for barn, vi har *Gjengangere* som i hvert fall er en klassiker, for voksne, og som er ganske sterkt./.../ ⁶⁷⁷

Denne første strategien gikk ut på å bli likeverdig med hørende ved å prøve å gjøre klassisk tradert repertoar, det vil si å følge den bestående teaterkulturens agenda og utvikle et "tekstbasert teater", men på eget språk. Slik jeg tolker denne strategien, som både prosjektlederen og flere av skuespillerne i ensemblet sto for, handlet den om å komme inn i "det gode selskap". Å få aksept fra det traderte teater-Norge og å kunne få bli en del av et elitepreget og profesjonalisert teaterliv som er avsondret fra hverdagslivet og fra amatørerne i feltet. Denne strategien kan belyses teoretisk gjennom en spesiell form for forståelse av konsekvensene av kunstens autonomi. Det vil si en forståelse av at kunstens autonomi best ivaretaes inne på kunstinstitusjonene av de profesjonelle kunstnerne. Dette synet stammer som vi vet fra utviklingen av det moderne samfunnet og er basert på estetikk som en egen erkjennelseffære. ⁶⁷⁸

Når prosjektlederen uttalte at hans mål i første fase av prosjektet blant annet var å ".../imponere, men mest for å tilfredsstille noen/.../", forstår man at han hadde et mål om at DNNT skulle bli akseptert innenfor noen spesifikke rammer. ⁶⁷⁹ Han sa videre at ".../Da må man ofte gå veier utenom det som er akseptert og som er bra". Her ser man en "ønsket "stige" fra det amatørfeltet som prosjektlederen og skuespillerne har befunnet seg på innenfor døvemiljøet, og opp mot nye høyder. ⁶⁸⁰ Han var ambisiøs i sine uttalelser på vegne av DNNT og ønsket en aksept fra bevilgende myndigheter, kulturfeltet generelt og teaterfeltets spesielt. Når man da ser at den neste prosjektlederen i 2002 valgte å få sceneinstruktør Bentein Baardson til å sette opp den greske tragedien, *Antigone*, er mønsteret nokså klart.

⁶⁷⁷ Utdrag fra intervjuet med prosjektleder for DNNT, Adrian, Oslo april 2000.

⁶⁷⁸ Se teorikapittel 5.2.

⁶⁷⁹ Utdrag fra intervju med prosjektlederen Adrian, Ål, april 2000.

⁶⁸⁰ Utdrag fra intervju med prosjektlederen Adrian, Ål, april 2000.

DNTT ønsket sterkt å bli akseptert av det bestående teatermiljøet som en egen profesjonell teaterinstitusjon. Et middel for å oppnå dette, var å spille store verk. Et annet var å bruke en anerkjent instruktør på høyt kunstnerisk nivå. Baardson har gjort store prosjekter de siste 10-15 årene som har fått bred spalteplass i mediene og som har høstet stor internasjonal anerkjennelse.⁶⁸¹

Den andre strategien på for å bli likeverdig med hørende teatre går motsatt vei av den vi nå har belyst. Prosjektlederen uttalte seg også om denne strategien:

Og så er det planene videre. Vi skal ha kirkespill for å dra med den gruppen./.../ Og for år 2001 har vi en plan om å lage et stykke som ikke er skrevet enda, altså der du bygger opp fra bunnen av og tenker litt på tegnspråkets premisser. Altså der du ikke vil få et ferdigskrevet manus. /.../ Og så vil jeg se på nyere norsk dramatik, oversette et til tegnspråk, i den perioden. Vi skal kanskje se litt på andre genrer som kabaret, revy.⁶⁸²

Denne andre strategien gikk ut på å satse på en egen stil, eget repertoar og egen agenda. Vi ser av de foregående sitatene at DNTT som institusjon har prøvd å gjøre begge deler.⁶⁸³ Skuespillerne var delte i sine oppfatninger om hvilken strategi de selv syntes man skulle velge. Begge strategiene var dermed representert i ensemblet.

Strategier for å oppnå likeverd:

- | |
|--|
| <ol style="list-style-type: none">1. Likeverdet kan opprettes gjennom eget repertoar i eget språk2. Likeverdet opprettes gjennom likt repertoar som andre teatre, men på eget språk |
|--|

Vi kan på bakgrunn av feltdata oppsummere med å hevde at informantene gjennom sine teatererfaringer i DNTT, via ulike strategier, fikk en mulighet for opplevelse av likeverd i forholdet til den andre.

⁶⁸¹ Om Bentein Baardson som instruktør se, Gürgens, Rikke, *Regiroller og teaterorganisering*, Oslo 1997.

⁶⁸² Utdrag fra intervjuet med, Adrian, prosjektleder for DNTT, Adrian, Oslo april 2000.

⁶⁸³ De har spilt tradisjonelle verk som "Gjengangere", "Jeppe på Bjerget" og "Antigone" og har planer om andre mer alternative oppsetninger i årene som kommer, i følge prosjektleder Adrian.

7.1.3. Bindeströksidentitet og situasjonell identitet

Vi kan vi også forstå Celines sitat, som vi brukte i kapittelet om likeverd, som en identitetsprosess.

For meg er det viktig at døve også får lov å ha en teaterkultur. De har jo veldig lite, de hørende har så mye, de døve er ikke oppvokst med teater og vet veldig lite om teater.⁶⁸⁴

Gjennom tanken om forholdet mellom oss og dem synliggjøres det ulike identitetsprosesser i informantintervjuene, slik vi ser hos Celine. Slik vi tidligere har vært inne på hevder sosiologen Gry Paulgaard at identitet handler om et slags "både og"- perspektiv. Paulgaard skriver at for å være "... lik seg selv og andre, må man også være forskjellig fra andre."⁶⁸⁵

Det forrige sitatet hentet fra intervjuet med Celine kan forstås som en prosess der Celine definerer egen teaterkultur i forhold til den bestående, altså i forhold til det språklige majoritetssamfunnet som er annerledes enn det minoritetssamfunnet hun føler sin tilknytning til. Å skape et eget teater for døve skuespillere som primært skal spille for et døvt publikum handler på mange måter om en identitetsprosess. En prosess der man skal skape "noe eget" for noen som ikke har noe fra før. Man bygger opp noe fra starten av. Gjennom DNTT er Celine og de andre døve skuespillerne med på å skape en identitet og tilhørighet både for seg selv og for publikum. Prosessen foregår altså både på individ- og gruppenivå. DNTT blir for døve en tilhørighetsfaktor på gruppenivå som både gir et samhold innenfor gruppen og en avstand til de hørende. På samme måte som Paulgaard beskriver det; både lik og forskjellig fra. Avstanden til de hørende kan sammenliknes med kontrasten, man finner i forskningen, mellom nordnorsk identitet og sørnorsk identitet:

Når nordnorsk identitet og egenart har blitt beskrevet og definert som en annerledeshet i forhold til sentrale områder i sør, er det kontrasten mellom nord og sør som gjøres relevant. /.../ har hatt en viktig rolle i defineringen av nordnorsk kultur og egenart, og dermed også den kollektive nordnorske identiteten.⁶⁸⁶

⁶⁸⁴ Utdrag fra intervjuet med; Celine, Ål april 2000.

⁶⁸⁵ Paulgaard, Gry, "Sted og tilhørighet", Heggen, Kåre, Myklebust, Jon Olav, Øia, Tormod, (red), *Ungdom - i spenning mellom det lokale og det globale*, Oslo 2001, side 20.

⁶⁸⁶ Loc.cit.

For informantene er identitetsprosessen svært sammensatt og kan dermed ikke forstås kun gjennom dikotomien døve/hørende. Identitet-kontrasteringer mellom to såkalte motpoler kan bli for snevre og man må derfor betrakte feltet også ut fra andre momenter.⁶⁸⁷ I følge dataene ser det ut til at avstanden og samholdet ikke bare fungerer i forhold til gruppen ”døve” og ”hørende”, men også i forholdet mellom kunstnere og ikke kunstnere. Noen av de døve skuespillerne i DNTT ønsket ikke primært et samhold mellom døve, men mellom teaterkunstnere.⁶⁸⁸ De ønsket å være ”like” andre teaterkunstnere, i Paulgaards forstand, fordi de ønsket et samhold med denne yrkesgruppen. Samtidig ønsket de å være forskjellig fra de som var utenfor den kunstneriske sfære. Informantene var seg selv som døve skuespillere, men de ville også være en del av noe større – en slags teaterkultur. Når denne kollektive identiteten i form av en *teaterkultur* gror frem fører det til at ”/.../ interne forskjeller i gruppen underkommuniseres”.⁶⁸⁹ At noen av skuespillerne da er tegnspråkbrukere og andre ikke, blir ikke en viktig faktor for de som ønsker denne kollektive identiteten.

Mennesket sosialiseres inn i en kultur og denne prosessen er nødvendig for å opprettholde en orden i samfunnet, hevdet Durkheim.⁶⁹⁰ I følge Durkheim er grupperitualer en del av dette spillet og kulturakter er da et slags lim i samfunnet.⁶⁹¹ Informantene gjennomgikk grupperitualer når de etter hvert utviklet sin skuespilleridentitet, i observasjonsnotatet under ser vi dette:

Skuespillerne fortalte i dag om undervisningen de fikk ved Statens Teater Høgskole som kurs. De ville gjerne være en del av høgskolen, flere av dem fortalte at de hadde søkt tidligere, men ikke kommet inn fordi de er døve. Nå er de derimot en del av teatermiljøet fordi de er med i DNTT, men de vil gjerne være mer i Oslo for å komme på innsiden av teatermiljøet. Skuespillerne fortalte meg også at de følte de nå mer og mer som profesjonelle skuespillere.⁶⁹²

Disse grupperitualene foregikk både innad i DNTT og utad mot teaterverden gjennom skoleringsprogrammet informantene deltok i ved Statens Teaterhøgskole, slik eksempelet viser.

⁶⁸⁷ Paulgaard: Op.cit., side 20.

⁶⁸⁸ Dette kunne være i et nasjonalt perspektiv eller i et globalt perspektiv.

⁶⁸⁹ Paulgaard: Op.cit., side 20.

⁶⁹⁰ Kidd: Op.cit., side 59.

⁶⁹¹ Loc.cit.

⁶⁹² Observasjonsnotat, Ål, april 2000.

Sosialiseringprosessen foregikk fra informantene deltok på audition for å bli en del av DNNT, til de i prøveperioden holdt på med å utvikle sin egen identitet som skuespillere. Denne utviklingen og sosialiseringen foregikk over tid og som informantene ofte ga uttrykk for var de ikke på noe tidspunkt helt sikker på hvordan type skuespillere de var.⁶⁹³ På spørsmål om hvordan type skuespiller informantene betraktet seg som, var de alle usikre når de svarte. Nora, en av skuespillerne svarte at:

.../ Ikke spesielt fysisk, men følelsesmessig ja. Intellektuell ja, litt, kanskje.../ Ja, det blir nok følelsesmessig eller intellektuell, mest følelsesmessig, tror jeg.⁶⁹⁴

Identitet produseres og blir aldri helt slutført, for mennesket er dynamisk og identiteten kan derfor på mange måter betraktes som ”flytende”.⁶⁹⁵ Informantene var i endring som alle andre mennesker er i endring i den typen sammensatt samfunn som vi lever i. Som Richard Jenkins er sosial identitet et produkt av enighet og uenighet og er til gjenstand for forhandling.⁶⁹⁶

Hvor en befinner seg, rent geografisk, er en del av hvem en oppfatter seg selv som og hvem ønsker å identifisere seg med. Enkelte informanter ga klart uttrykk for at de ikke ønsket DNNT sin geografiske lokalisering til å være på Ål, men heller i Oslo, for da var de nærmere et kunstnerisk miljø. Et miljø noen av skuespillerne ønsket å identifisere seg med. Dette Oslo-synspunktet ble gjenstand for en debatt innad i DNNT.⁶⁹⁷ En av skuespillerne, Celine, sa om lokaliseringsspørsmålet i intervjuet at:

I Oslo er det mye mer ulike miljøer, der får vi flere inntrykk. .../Oslo er en storby; du treffer mange og får nye ideer, her møter vi de samme hele tiden. .../Ja, det hadde absolutt vært bedre. Det er flere muligheter for å samle kunnskap der. Her på Ål stagnerer vi litt.⁶⁹⁸

Celine presiserte i intervjuet at hun ønsket å være i sentrum der man kunne få inntrykk og nye ideer og hun opplevde at Ål dermed var en del av periferien.

⁶⁹³ Dette var et spørsmål jeg hadde i intervjuguiden og som alle informantene svarte på.

⁶⁹⁴ Utdrag fra intervjuet med Nora, Ål april 2000.

⁶⁹⁵ Dette hevdet Stuart Hall, beskrevet i, Kidd: Op.cit., 26.

⁶⁹⁶ Ibid., side 25.

⁶⁹⁷ Denne debatten problematiserte jeg i; Gürgens, Rikke, *Tegn i tiden – minoritetskultur eller ren kunst*, Norsk Kulturråd, Oslo 2001.

⁶⁹⁸ Utdrag fra intervjuet med Celine, Ål april 2000.

Slik jeg tolker henne mente hun at Ål rent kunstnerisk sett var perifer, dette fordi Ål er et kompetansesentrum for døve og døv kultur, det er ikke et kunstnerisk kompetansesenter.⁶⁹⁹ En annen av skuespillerne, Tormod, stod for samme linje som Celine og ønsket seg mer et samhold blant teaterkunstnere enn døve imellom. Tormod uttalte at:

Egentlig er det min drøm i begynnelsen er Døveteateret første skrittet, men jeg vil prøve å søke meg inn på hørende teater. Jeg har lyst til det. /.../ Nei, jeg vil bli skuespiller.⁷⁰⁰

Tormod hadde et ønske om et samhold med noe han betraktet som en slags "teaterverden". Dette ønsket var for ham kanskje noe sterkere enn det samholdet han allerede opplevde innad i døvekulturen. Men både for Tormod og for flere av de andre informantene har vi sett, også i kapittel 6 og 7, at dette samhold sønsket nok var mer et "både og" enn et "enten eller". Valget var ikke konsekvent og klart for informantene, slik jeg tolker dem. Mange ønsket seg en både og situasjon. Det kan derfor se ut til at informantene hadde en *situasjonell identitet* fordi den sosiale identiteten var tilsynelatende relativ og ble styrt av situasjonen informantene befant seg i.⁷⁰¹ Det vil si at informantene valgte, enten bevisst eller ubevisst, den rollen som var hensiktsmessig for dem i ulike situasjoner. Begrepet "situasjonellidentitet" stammer fra begrepet "situasjonell-etnisitet":

En viktig innsikt fra studiene i Nord-Rhodesias gruvebyer var at etnisitet og sosial identitet er relative og i noen grad situasjonsbestemt./.../ En slik forhandling om identitet kan betraktes som en kamp mellom ulike syn på hvilke etniske kategoriseringer som er relevante; som en konkurranse mellom ideologier eller endog en kamp mellom verdensbilder./.../Det situasjonelle aspektet ved etnisitet er blitt utforsket av flere antropologer.⁷⁰²

Det hensiktsmessige ved å være mest døv, mest norsk eller mest kunstner i ulike situasjoner så ut til å påvirke enkelte informanter. Dette identitetsaspektet i DNTT så ut til å handle om en slags konkurranse innad i individet, mellom ulike syn på det å være døv. Denne "interne krigen" i individet så ut til å henge sammen med de ulike diskursene i døvekulturen.

⁶⁹⁹ Celine og flere av de andre informantene var i intervjuene forsiktige med å lokaliseringsspørsmålet. Antagelig fordi dette var "en varm potet" under den perioden jeg var på feltarbeid på Ål. Det foregikk en korrespondanse mellom skuespillerne og Kultur- og kirke departementet der skuespillerne ytret en misnøye med at ledelsen ved DNTT sin innstilling til lokaliseringsspørsmålet. Mer om dette se Gürgens, Rikke, *Tegn i tiden – minoritetskultur eller ren kunst*, Norsk Kulturråd, Oslo 2001.

⁷⁰⁰ Utdrag fra intervjuet med Tormod, Ål april 2000.

⁷⁰¹ Hylland Eriksen: op.cit.

⁷⁰² Ibid., side 366.

Dette kan vi sammenlikne med det Hylland Eriksen beskriver som ”/.../ en konkurranse mellom ideologier/.../”.⁷⁰³ Informantene sto mellom det å se på seg selv som funksjonshemmet eller som en del av en språklig minoritet. I dataene fra DNNT var det ikke snakk om ”hvilke etniske kategoriseringer” som var relevante, men hvilken kategori døve skuespillerne passet inn i, i ulike kontekster. For eksempel når Tormod fremhevet viktigheten av å tilhøre et teatermiljø så gjorde han det ovenfor meg som teaterforsker, når kunsten stod som fokus i intervjuet. Sett i forhold til begrepet Hylland Eriksen fremmer ser det ut til at Tormods ståsted i synet på tegnspråketeater mer skyldtes konteksten og den situasjonelle identiteten, enn det skyldtes en ambivalens eller lite konsekventhet fra Tormods side.

Det kunne se ut til at informantene ikke bare hadde en *situasjonellidentitet*, men at de også utviklet noe man kan kalle en *”bindestreksidentitet”*. De var døve-skuespillere, ikke bare døve og ikke bare skuespillere. De hadde en type identitet som kan minne om den identiteten enkelte innvandrerbarn utvikler. Disse barna opplever seg for eksempel som norsk-pakistanere, ikke som nordmenn eller som pakistanere.⁷⁰⁴

Barn med bindestreksidentitet har sine psykologiske speil, som både er nordmenn og for eksempel indere. Ofte får disse barna spørsmål som: Er du førstegenerasjons nordmann eller andregenerasjons innvandrer? Føler du deg norsk eller indisk?⁷⁰⁵

Den tokulturelle skribenten Loveleen Kumar beskriver ”bindestreksidentiteten” i *Djulaha! Om å forstå annerledeshet*. Kumar definerer begrepet bindestreksidentitet på denne måten: ”Personer som har en bindestreksidentitet, har referanserammer fra begge kulturer./.../ i utgangspunktet har hvert menneske mange bindestreker i sin identitet/.../”⁷⁰⁶ De døve informantene hadde også mange bindestreker i sine identiteter og de ulike identitetene til informantene var påvirket av bl.a. familiebakgrunn, fødeby, stedet de gikk på skole og utdanningsnivå. Blant mine informanter var det et stort spenn i disse variablene, men av hensyn til informantene anonymitet kan jeg kun komme med to anonyme eksempler:

⁷⁰³ Loc.cit.

⁷⁰⁴ Kumar, Loveleen, *Djulaha! Om å forstå annerledeshet*, Oslo 2001.

⁷⁰⁵ Ibid., side 84.

⁷⁰⁶ Loc.cit.

Bindestreksidentitet:

Informant I:

Ikke født i Norge
Oppvokst i Norge
Født døv i døv familie
Bindestreksidentitet: døv-skuespiller

Informant II:

Født i en del av Norge
Oppvokst i en annen del av Norge
Født døv i hørende familie
Jobbet i utlandet
Bindestreksidentitet: døv-norsk-skuespiller

På bakgrunn av intervjuene og observasjonene med/av informantene i DNTT mener jeg å kunne å hevde at informantene gjennom sine teatererfaringer fikk mulighet til å utvikle sin egen identitet. En identitet som både kan kategoriseres som bindestreksidentitet og situasjonellidentitet. Denne identiteten utviklet seg i spennet mellom det å være "lik" og "forskjellig" fra andre.⁷⁰⁷ Identiteten ble, slik jeg tolker informantene, påvirket av forholdet til: den døve kulturen, den norske kulturen og teaterkulturen/kunstsfæren.

7.1.4. Klassifiseringsaktens stengte dører

Vi har nå vært inne på opplevelsen av forholdet til "den andre", likeverdsaspektet og viktigheten av egne identitetsfaktorer for døve skuespillere. Når de døve skuespillerne betraktet "de hørende teatrene" som fremmede og dette spesifikke teatermiljøet som en sfære de følte seg utstengt fra, så hevdet mange av informantene at dette kun hang sammen med språk og kommunikasjonsvansker. Tormod var én av representantene for dette synet og fortalte i intervjuet om en episode der han hadde søkt på Statens Teaterhøgskole:

Altså jeg søkte og fikk avslag fordi jeg var døv og fordi jeg ikke har mulighet til å få jobb i et hørende teater pga stemmebruk og sang og dans. Derfor fikk jeg avslag. /.../Og det er det verste jeg har hørt. Tenk å si det! Det er synd at de vet så lite. Jeg kan ikke kritisere det heller; jeg forstår at de vet så lite, og jeg ønsker å informere om hva det å være døv egentlig betyr.⁷⁰⁸

Tormod uttalte at den eneste grunnen til avslaget var hans manglende hørselssans. Det var denne mangelen som førte til at han i den hørende kommisjonenes øyne ikke kunne beherske sang, dans og stemmebruk.⁷⁰⁹

⁷⁰⁷ Slik den teoretiske analysekategori nr 9 viser til og den empiriske kategorien nr 6 viser til (fra DNTT).

⁷⁰⁸ Utdrag fra intervjuet med Tormod, Å1 april 2000.

⁷⁰⁹ Hvorvidt det også var andre, mer teaterfaglige grunner, til at han ikke kom inn, vet jeg ikke. Det er heller ikke interessant i denne sammenheng da fokus ligger på barrierer mellom det døve og hørende samfunnet.

Dette avslaget representerte for Tormod en uvitenhet i kommisjonen. Denne uvitenheten ønsket han til livs og i ensemblet var han ikke alene om det.⁷¹⁰ Nora sa at:

Når jeg spiller og har hørende publikum, opplever jeg å høre at "Å, det er så fantastisk med tegnspråk og det uttrykker så mye" men det blir feil.⁷¹¹

Det hørende samfunnet måtte gjennom en slags "folkeopplysning" som skulle skapes av døve selv basert på en research i den hørende verden, hevdet Nora og Tormod.

Vi må også lære noe fra hørendes verden. Hvordan tenker de, hva slags måte jobber de på? Vi kan ikke være helt egosentriske, vi må åpne opp og få inn impulser utenfra sånn at vi i fremtiden kan utvikle oss lettere. Og i tillegg, hvis vi kjenner bedre til hørende instruktører og hvordan det skjer der, så vil de også på en måte vite mer om oss og kunne sende informasjon videre. Sånn at folk kan kjenne oss og vite om oss og støtte oss med å få utviklet vårt teater./.../⁷¹²

Denne "folkeopplysningen" skulle tydeliggjøre at forskjellen mellom døve og hørende kun er basert på at døve konverserer gjennom en annen type språk enn norsk. Av den grunn mente Tormod, og mange informanter med ham, at døve ikke har andre vansker i det norske samfunnet enn såkalt språklige kommunikasjonsvansker – på linje med f.eks. innvandrere og samer. Om dette "folkeopplysningsprosjektet" uttalte Tormod at:

Det er også viktig for oss. Vi føler vi er veldig skjult på en måte, det er så mange som ikke vet om oss. Vi må åpne og vise oss fram, sånn at folk vet om oss. Den eneste forskjellen er at vi bruker tegnspråk, vi bruker hendene når vi snakker, liksom.⁷¹³

Av sitatene er det tydelig å se hvordan Tormod holdt fast i det språklige aspektet ved utestegningen fra den "hørende teaterverden". Men det finnes også andre måter å betrakte utestegningen på. Fordi informantene gjentatte ganger sammenlikner seg med samer kan det være interessant å se på forskning som er gjort i samiske områder i Norge. I følge Harald Eidheims studie av relasjoner mellom samer og nordmenn på Finnmarkskysten skapes avstanden mellom to grupper gjennom *dikotomisering* og *komplementarisering*.⁷¹⁴

⁷¹⁰ Utdrag fra intervjuet med Nora, Å1 april 2000.

⁷¹¹ Utdrag fra intervjuet med Nora, Å1 april 2000.

⁷¹² Utdrag fra intervjuet med den døve skuespilleren; Tormod, Å1 april 2000.

⁷¹³ Utdrag fra intervjuet med den døve skuespilleren; Tormod, Å1 april 2000.

⁷¹⁴ Hylland Eriksen: Op.cit., side 367.

Ved dikotomisering fremstår de etniske relasjonene som gjensidige negasjoner/.../ kommer blant annet til uttrykk hvor den andre gruppen tillegges kulturell underlegenhet, mens komplementarisering kommer til uttrykk blant annet i skolevesenet, hvor både norsk og sameisk læres side om side.⁷¹⁵

Tormods opplevelse av at forskjellen mellom hørende og døve *kun* handler om språk er dermed en komplementariseringstanke, i henhold til Eidheims begrepsbruk, der både hørende og døve har et særpreg språklig sett. Dikotomiseringsstrategien derimot har tradisjonelt sett gått fra hørende til døve når døve har blitt diskriminert i det norske samfunn og blitt tillagt en kulturell underlegenhet, slik vi så det beskrevet i kapittel 3.0. *Kulturpolitikk og historikk*.

I *La distinction* hevdet Pierre Bourdieu at de estetiske preferansene våre er klasserelaterte. Videre påpekte han at disse preferansene er styrt av individets utdannelsesnivå og sosiale herkomst.⁷¹⁶ Det er sannsynlig at Statens Teaterhøgskole og/eller andre instanser som stopper døves tilgang til teaterfeltet i Norge, er styrt av deres eget utdannelsesnivå og sosiale herkomst. Bourdieu hevdet i den forbindelse at:

/.../ ulike prinsipper for klassifiseringer, ulike prinsipper for anskuelse og for inndelinger, og ulik smak. De skaper forskjeller mellom det som er bra og det som er dårlig/.../ men vurderingene er ikke de samme. Slik har det seg at en væremåte eller gjenstand kan bedømmes på ulike måter - som fornem av en, som pretensjøs eller prangende av en annen, som vulgær av en tredje.⁷¹⁷

Det er altså, i følge Bourdieu, grunn til å tro at "teatereliten" i Norge har et annet syn på døve og deres teaterutøvelse enn det døve skuespillere selv har. På bakgrunn av informantenes erfaringer med teatereliten ser eliten sannsynligvis på døve skuespillere i dag som amatører fordi de ikke er skolerte, og døve er dermed deler av et type sosialt miljø eliten ikke kjenner til.⁷¹⁸ Et miljø som ikke dekkes av samme normer, type etikette og kulturelle preferanser som det traderte teatermiljøet opplever at de selv står for. Døvemiljøet blir dermed en usikker faktor som ligger utenfor "oss kunstnere". "Vi" er derimot de profesjonelle som er innenfor det etablerte teatermiljøet.

⁷¹⁵ Loc.cit.

⁷¹⁶ Bourdieu: Op.cit., side 37.

⁷¹⁷ Loc.cit.

⁷¹⁸ Teatereliten, i betydning, de som besitter stillinger i den bestående teaterkulturens profesjonelle institusjoner. Amatører, i betydning, de uten utdanning fra Statens Teaterhøgskole eller lignende utdannelser.

Språkvanskene representantene fra det traderte teatermiljøet møter i kommunikasjon med de døve amatørerne, slik Tormod beskrev det, er nok bare en marginal del av det "jernteppet" som står mellom de inne på eliteinstitusjonene og de utenfor. Vi vet at gjennom måten mennesker utøver sine kunstneriske uttrykk på definerer de samtidig sin sosiale klasse og sine kulturelle preferanser, i følge Bourdieu. ".../det innebærer at en benytter seg av sin kunnskapsarv og kulturelle kompetanse."⁷¹⁹ Mennesker utfører da "selvklassifiserende klassifiseringsakter" som er med på å skape stengsler for de som ønsker å gå inn i en "annen klasse" enn den de opprinnelig hører hjemme i. Mine informanter opplevde det jeg vil hevde var "klassifiseringsakter" når de forsøkte å trenge inn i den traderte teaterverden. Men så lenge døve skuespillere skaper sin egen teaterinstitusjon unngår de konfrontasjon med det hørende teatermiljøet. Dette fordi tegnspråketeateret av det traderte teatermiljøet da mest trolig blir sett på som et subkulturelt teater eller som et teater av en gruppe funksjonshemmede. Altså ikke som en likestilt teaterinstitusjon som dermed vil kunne virke truende på den bestående teaterkulturen, med hensyn til konkurranse om presseoppmerksomhet, økonomi og publikumstilstrømning. Det kunstneriske nivået på forestillingene som vises i offentligheten vil nok være bestemmende for hvilken kategori tegnspråketeateret blir definert inn under av det hørende teatermiljøet.

Gjennom sine teatererfaringer fant enkelte informanter "nøkler" til klassifiseringsaktens "stengte dører". Disse "nøklerne" brakte informantene nærmere en likeverdig situasjon med hørende skuespillere. Gjennom kunsten ble altså barrierer brutt, ikke kun språklige, men også sosiale klasseinndelte barrierer. "Nøklerne" som kom frem i intervjuene og observasjonene var:

1. Folkeopplysningsnøkkelen

– ikke leve skjult, men vise hørende at tegnspråketeater og døve skuespillere kun bruker et annet språk enn norsk

2. Repertoar- og instruktørnøklerne

- både for å vinne aksept i det traderte teatermiljøet
- og for å skape en egen teaterkulturell plattform innen tegnspråketeater basert på døvekultur

⁷¹⁹ Bourdieu: Op.cit., side 46.

Døvekulturell identitet er et stikkord som går igjen når en arbeider med identitetsproblematikk ovenfor døve skuespillere. Døvekulturen er dermed den subkulturelle eller minoritetskulturelle gruppen som mange av informantene følte seg hjemme i. I de to neste underkapitlene skal jeg derfor gjøre rede for døv minoritets- og subkultur.

7.1.5. Minoritets-, subkultur og empowerment

Døvekulturen kan betraktes som en subkultur i Norge fordi døvekulturen er ”/.../ en undergrunnskultur konsentrert om visse aktiviteter, verdier, territorielle rom, og annet, som på synlig vis differensierer den fra mer hegemoniske kulturformer.”⁷²⁰

Døvekulturen er ”nisjekultur” innen den tradisjonelle norske kulturen. Døve nordmenn har sin etniske og religiøse opprinnelse fra Norge og er dermed en del av det norske tradisjonelle samfunn. Subkultur som begrep er altså etablert i grenselandet mellom samfunnet og individet, slik vi så i kapittel 1.2.8.

Flere av informantene betraktet døvekulturen som en subkultur og ga uttrykk for at denne subkulturen var en viktig del av deres teatererfaringer. Men Rasmus, en av informantene, hadde sin egen definisjon på døvekulturens tilknytning i Norge:

Jeg ser liksom på hele samfunnet som en stor sirkel, og så er døvesamfunnet i en liten sirkel i den store sirkelen. Altså, jeg tror ikke døve kunne klippes ut og levd et helt annet sted.⁷²¹

Rasmus snakket i intervjuet om ”døvesamfunnet” og for ham var dette samfunnet altså en liten sirkel inni det norske samfunnet. Altså hadde døvekulturen for Rasmus en naturlig tilknytning til det norske samfunnet. Det er i følge denne synsvinkelen dermed noe spesifikt norsk ved den ”norske døvekulturen” som ikke nødvendigvis vil være likt i eksempel en ”engelsk døvekultur”. Men samtidig har to døve noe til felles uansett hvilket land de kommer fra fordi de begge bruker tegnspråk og er dermed en del av noe som er særegent ved alle døvekulturer. Dette påpekte Rasmus i intervjuet:

⁷²⁰ Korsnes, Olav, Andersen, Heine, Brante, Thomas, (red), *Sosiologisk leksikon*, Oslo 1997, side 317 - 318.

⁷²¹ Utdrag fra intervjuet med Rasmus, Ål april 2000.

Forsker: /.../men hvis en döv nordmann treffer en döv tysker, så vil de likevel ha noe til felles som ikke Da blir dette med kultur, minoritetskultur, veldig komplisert?

Rasmus: Da er de ikke primært norske eller tyske, men primært døve. At det er først.

Forsker: For veldig mange døve er det det?

Rasmus: Ja.⁷²²

Men døvekulturen kan også betraktes som en minoritetskultur, slik jeg var inne på i kapittel 1.2.8., fordi døve er en språklig minoritet i Norge. Dette hevdet flere informanter når de bl.a. sammenliknet seg med samer eller innvandrere. En av skuespillerne, Lauritz, uttalte at:

Vi er jo en minoritet og vi har mange subkulturer - vi har samene, vi har pakistansk kultur, indisk kultur – og vi døve er jo også en minoritetskultur. Også har du de funksjonshemmede. /.../ Og alle har på en måte sin uttrykksform.⁷²³

Den tokulturelle norsk-indiske Kumar beskriver i, *Djulaha! Om å forstå annerledeshet*, hvordan en kan på forskjellige måter definere minoriteter.⁷²⁴

Det finnes mange minoriteter i Norge. Smiths venner, Jehovas vitner, pinsevenner, katolikker/.../ Samene er en etnisk minoritet i Norge. Innvandrere er en annen type minoritet, som i motsetning til samene og religiøse minoriteter av etnisk norsk bakgrunn består av mange ulike kulturer og religioner som har kommet til Norge.⁷²⁵

I følge minoritetskulturdefinisjonen til Kumar vil man kunne hevde at døve er en minoritet som har sin opprinnelse i Norge. Altså kan døve betraktes som en norsk minoritet som er en del av det naturlige norske samfunnet med dets variasjoner. Men døve er som vi vet verken etniske eller religiøse minoriteter: ”/.../etnisk minoritet kan defineres som en gruppe som er politisk ikke-dominerende, og som eksisterer som etnisk kategori.”⁷²⁶

Døve er ikke minoriteter i henhold til Hylland Eriksen. Men man kan likevel velge å definere ”døvekultur” som en type språklig minoritetskultur.⁷²⁷ I følge mine informanter er døve språklige og kulturelle minoriteter i Norge.

⁷²² Utdrag fra intervjuet med den døve skuespilleren; Rasmus, Å1 april 2000.

⁷²³ Utdrag fra intervjuet med den døve skuespilleren; Lauritz, Å1 april 2000.

⁷²⁴ Kumar: Op.cit.

⁷²⁵ Ibid., side 49.

⁷²⁶ Hylland-Eriksen: Op.cit., side 333.

⁷²⁷ Fishman: Op.cit.

Vi må derfor føye til *språklig minoritet* til Kumars definisjon dersom den skal bli nyttig i sammenheng med å forstå mine døve informanters syn på seg selv.

Kumars reviderte minoritetsdefinisjon:⁷²⁸

- Norsksetnisk minoritet
- Utenlandsketnisk minoritet
- Religiøs minoritet
- Språklig minoritet

For å gå inn å drøfte DNTT i lys av den døve subkulturen/minoritetskulturen er det nødvendig å se den fra en synsvinkel. Men hvilken synsvinkel du velger påvirker naturlig nok resultatet ditt i analysen av teateret og informantene. Det er en forskjell mellom diskursen i samfunnet om en gruppe og opplevelsen av å være i en gruppe. Altså forskjellen mellom *de døve* og *oss døve*, eller mellom ”døvediskursen” og ”døvekulturen”, for å bruke Thomas Ziehes begreper.⁷²⁹ Dette ser vi tydelig i de to følgende eksemplene:

Eksempel 1:

Å ha en hørende forsker var det jeg som var skeptisk til – ja. Jeg er hørende, men jeg var redd at du skulle skrive ”nedlatende” og ikke forstå dem.⁷³⁰

Dette sa den *hørende* prosjektlederen som selv hadde en sterk forståelse av døves ”svake” kulturpolitiske stilling i Norge. Den *døve* skuespilleren Nora sa derimot at:

Eksempel 2:

Flott at du skriver om oss. Det er spennende med dette nyopprettede teateret og at du dokumenterer det faglig.⁷³¹

Det er en forskjell i holdningene til forskningen jeg skulle utføre i feltet mellom Adrian og Nora. Dette skyldes delvis deres ulike posisjon i forhold til døvekulturen. De betraktet døve som ”oss” eller ”dem”, antagelig fordi Adrian er hørende og Nora døv.

⁷²⁸ Man kan ha en minoritetstilknytning som er knyttet til flere av punktene i Kumars reviderte minoritetsdefinisjon.

⁷²⁹ Ziehe, Thomas, *Ambivalenser og mangfoldighet: en artikkelsamling om ungdom, skole, æstetik og kultur*, Århus 1989.

⁷³⁰ Utdrag fra intervjuet med prosjektlederen; Adrian, Ål april 2000.

⁷³¹ Utdrag fra intervjuet med skuespilleren; Nora, Ål april 2000.

Pedagogen Thomas Ziehe skiller altså klart mellom begrepene, diskurs og kultur i sin forskning på ungdom, fordi de er produsert fra to ulike vinkler.⁷³² I *Ambivalenser og mangfoldighet* påpeker han at to vinklene påvirker hverandre, men at de er ikke identiske, hevder Ziehe:

Skal jeg si de "de unge" eller skal jeg si "vi"?/.../At konstatere denne afstand mellom den offentlige diskurs og de unges hverdag er imidlertid ikke den samme som at påstå at diskursen dermed er irrelevant for ungdom.⁷³³

Ziehe beskriver denne forskjellen på en måte som gjør den lett overførbart til situasjonen jeg som hørende forsker står i når jeg som skal beskrive den døve teaterkulturen som informantene er en del av. I følge Ziehe handler ungdomsdiskursen om hvordan samfunnet beskriver ungdom, utenfra, mens ungdomskulturen handler hvordan ungdom selv definerer hvorledes de oppfatter sine rammer og indre systemer i de ulike ungdomskulturene som eksisterer. Ziehe hevder samtidig at det kan være et misforhold mellom *diskursen om* og *kulturen blant* ungdom selv:

Det symbolske innhold i ungdoms-diskursen vokser i takt med, at diskursen løsriver sig fra de unges virkelige situation. Ungdoms-diskursen bliver i en vis forstand ladet op til at representere ændringer i de livsformer, de kulturelle orienteringsforsøg og de værdier, som kan forbindes med at være ung. Ungdomsdiskursen kommer på den måde til at fungere som et symbolsk medium for interessen i en samfundsmæssig og kulturell tidsdiagnose.⁷³⁴

På samme måte kan vi tenke oss at diskursen om andre subkulturer/ minoritetskulturer, som for eksempel døvekulturen, etter hvert handler mer om "..." interessen i en samfundsmæssig og kulturell tidsdiagnose" enn om selve subkulturens/ minoritetskulturens innhold sett innenfra.⁷³⁵ Gjennom feltarbeidet ved DNTT har målet vært, som Ziehe beskriver det, å forsøke å betrakte betydningen av teateraktivitetene gjennom informantenes øyne. Når jeg nå beskriver den døve subkulturen/ minoritetskulturen, er det i et forsøk på å få informantenes ulike ståsted frem gjennom sine synspunkter på sine teatererfaringer. En av informantene, Lauritz, presiserte at for ham personlig var det en forskjell mellom døve som en minoritet og andre minoriteter. Han sa at:

⁷³² Ziehe, Op.cit.

⁷³³ Ibid., side 27.

⁷³⁴ Loc.cit.

⁷³⁵ Loc.cit.

Men jeg vil si at forskjellen mellom døve som minoritetskultur og andre minoritetskulturer er at døve aldri kan bli fullverdige medlemmer av en gruppe, fordi det er umulig å høre en samtale. Men hvis du er fra Pakistan og tilhører en minoritetsgruppe, kan du lære deg norsk også gå inn i gruppen. Jeg mente ikke å fordømme pakistanere, men...⁷³⁶

Denne vinklingen på døv minoritetskultur er interessant fordi den påpeker så sterkt at døve har en varig skade som fører til en alternativ språklig tilknytning i det norske samfunnet. Lauritz sitt utsagn knytter ikke direkte an til den tradisjonelle medisinske definisjonen på døve.⁷³⁷ Men den viser til en sammenheng mellom den medisinske og språklig/kulturelle forståelsen av døve.

Det Norske Tegnspråkteateret er en del av den kunstneriske siden av døvekulturen i Norge. Døvekulturen i Norge er basert på felles kommunikasjon gjennom bruk av tegnspråk. I samtale med informantene om hva deres teatererfaringer betydde for dem, har vi sett at mange informanter brakte den døve subkulturen/ minoritetskulturen på banen. For mange av informantene ga teatererfaringene dem muligheten til å skape teater ”/.../helt på egne premisser”.⁷³⁸

Døve defineres som en gruppe funksjonshemmede av samfunnet gjennom stortingsmeldinger og handlingsplaner fra regjeringen, slik vi så i kapittel 3.1. Når da Rasmus snakker om ”teater på egne premisser”, kan vi se det lys av begrepet ”Deaf Empowerment”.⁷³⁹

Empowerment er ikke et begrep reservert for funksjonshemmede. Det er en betegnelse som anvendes i forhold til ulike ”avmektige” grupper, som et mål for å komme ut av en avmektig posisjon, samtidig som det beskriver et virkemiddel for å oppnå sosial endring.⁷⁴⁰

⁷³⁶ Utdrag fra intervjuet med Rasmus, Ål april 2000.

⁷³⁷ I samtale med en lege på et kvalitativt forskerkurs i Tromsø våren 2001 oppdaget jeg hvor sterk den medisinske forståelsen av døve er forankret hos blant annet leger. Legen jeg var i samtale med forsto simpelthen ikke at mitt forskningsprosjekt i det hele tatt var et prosjekt man kunne og burde bruke tid på. Døve var for henne kun funksjonshemmede. Å bruke et kulturelt perspektiv på døve og utviklingshemmede var for henne helt totalt utenkelig og meningsløst.

⁷³⁸ Utdrag fra intervjuet med Rasmus, Ål april 2000.

⁷³⁹ Jankowski, Katherine, *Deaf empowerment – emergence, struggle & rhetoric*, Washington 1997. Clifford, Sara, Herrmann, Anna, *Making a Leap, Theatre of Empowerment*, London 1999.

⁷⁴⁰ Askheim, Ole Petter, ”Myndiggjøringsbegrepet i forhold til arbeidet med psykisk utviklingshemmede”, *Embla* 7/00, Oslo 2000, side 47.

Empowerment forstås altså som myndiggjøring, maktmobilisering, styrking eller selvoppreising.⁷⁴¹ Sosiologisk sett er empowermentbegrepet en innfallsport til forståelsen av døve skuespilleres rolle i samfunnet. Rasmus sin uttalelse om å lage et teater der døve selv bestemmer og legger premissene kan betraktes gjennom empowermentbegrepet. Skuespillerne er da selv med på å påvirke formen på og arenaen for egne kunstneriske uttrykk, slik Rasmus fortalte. Dette kan vi også kalle brukerstyring eller brukervedvirkning. Sosiologen Ole Petter Askheim presiserer at denne måten å tenke på, med brukeren i sentrum, har oppstått som et resultat av ulike idéstrømninger og samfunnsmodeller.

I den internasjonale faglitteraturen fremstilles empowerment som det grunnleggende begrepet i 1990-årenes omsorgspolitik./.../Strømningen har også nådd landet vårt gjennom overskrifter som brukerperspektiv, brukerrettigheter, brukervedvirkning og brukerstyring.⁷⁴²

Askheim advarer i artikkelen, "Myndiggjøringsbegrepet i forhold til arbeidet med psykisk utviklingshemmede", mot å ensidig skulle hylle empowermentbevegelsen som noe positivt og konstruktivt for brukerne. Faren er da overhengende for at man forskyver alt ansvar fra hjelpeapparat til bruker, slik at kun de ressurssterke brukerne tjener på empowermentmodellen.⁷⁴³ Dersom empowermentbegrepet skal være basis for en funksjonell og etisk forsvarlig modell for hjelp til avmektige grupper, slik døve opplever at de har vært, er det av betydning

å utvikle kommunikative, relasjonelle ferdigheter hos de som yter tjenester./.../ Det må innebære økt oppmerksomhet på metodeutvikling, å kunne kommunisere med og å kunne tolke kommunikasjonen fra de som har et komplisert kommunikasjonsmønster./.../ finne måter/ metoder for å fremme informerte valg og få brukerne til å forstå konsekvensene av beslutningene de gjør.⁷⁴⁴

Sett i relasjon til Det Norske Tegnspråketeateret blir empowermentmodellen både et slags kulturpolitisk virkemiddel og kulturpolitisk mål. Et av de kulturpolitiske *målene* med Det Norske Tegnspråketeateret er en myndiggjøring av døve.

⁷⁴¹ Clifford, Sara, Herrmann, Anna, *Making a Leap, Theatre of Empowerment*, London 1999.

⁷⁴² Askheim: Op.cit., side 47.

⁷⁴³ At modellen sågar er økonomisk fordelaktig for styresmaktene, ved at for eksempel kommunene unnlater å gripe inn for å hjelpe, før bruker selv har gitt beskjed, er noe Askheim tydeliggjør som en reell fare gjennom sin begrepsanalyse.

⁷⁴⁴ Askheim: Op.cit., side 53.

Dette gjøres ved å opprette identiske kulturinstitusjoner som man har i de hørende samfunn. Det Norske Tegnspråketeateret blir dermed det kulturpolitiske *middelet*.

I Det Norske Tegnspråketeateret er det de døve/ brukerne som legger premissene for valg av scenespråk, valg av dramatik og valg av spillestil. Døvesamfunnet har selv jobbet frem en skisse for Kultur- og kirke departementet over tegnspråketeaterets form, statutter og rammer.⁷⁴⁵ Innenfor empowermentmodellen, har de døve gjennom DNNT blitt myndiggjort som en selvstendig subkulturell/minoritetskulturell gruppe i det norske samfunnet. Mange av informantene snakket om det særegne, det spesielle og det typiske for døve. En av informantene nevnte at det typiske ved den døve subkulturen/ minoritetskulturen var:

Døve har en egen kultur som springer ut fra bruken av tegnspråk. /.../ for døve blir det primært språk, men også fordi døve har bodd på internat gjennom århundrer er det på en måte blitt egne adferdsregler knyttet akkurat til det. For eksempel at man skal prate med noen, da går man bort og tar lett på noen, man slår ikke i ryggen eller i bordet/.../ men man kan også ta kontakt på en uhøflig måte. Hvis to døve står og prater og man kommer inn og prater med den ene døve, det er veldig uhøflig.⁷⁴⁶

Altså inneholder den døve subkulturen/minoritetskulturen både språk- og adferdsregler. Gjennom disse to momentene skapte informantene i DNNT et særegent kunstnerisk uttrykk som gjenspeilet hele spekteret av ulike måter å være døv på.

Spillet, som vi ser i dag uten tolk, fremstår som døvekultur, mer enn teaterkultur. Måten skuespillerne spiller sammen på er sterkt preget av hvordan døve "snakker" sammen. Ageringen og språket danner sammen en teatral form som er spesiell – i alle fall for meg som er hørende.⁷⁴⁷

Å skape teaterkunst basert på døv kultur kan, som vi tidligere har vært inne på, gjøres på flere ulike måter. Rasmus kommenterte på at man burde ta tak i noe: /.../ som var produsert med utgangspunkt i de døves kultur /.../ fordi det hadde vært spennende å få gitt uttrykk for noe som var typisk for døve."⁷⁴⁸

⁷⁴⁵ På tross av DNNT er et samarbeidsprosjekt mellom døvemiljøet og teatermiljøet, har døvemiljøet i stor grad blitt hørt i forhold til sin opprinnelige søknad fra 1995 til Kulturdepartementet. Styringsgruppens referansegruppe fra døvemiljøet sikres døvemiljøets påvirkning på prosjektet gjennom hele prosjektperioden.

⁷⁴⁶ Utdrag fra intervjuet med Rasmus, Å1 april 2000.

⁷⁴⁷ Observasjonsnotat, Å1, april 2000.

⁷⁴⁸ Utdrag fra intervjuet med Rasmus, Å1 april 2000.

Dette ”/.../ noe som var typisk for døve”, som Rasmus var inne på i intervjuet, er ikke endimensjonalt, men viser til et mangfold av ulike måter å være døv på.⁷⁴⁹

For selv om døve har mye til felles i sine livserfaringer, noe som er typisk ved det å være døv, så er mye også forskjellig. Selv det å være ”døv skuespiller” er heller ikke én form for identitet som alle informantene kunne enes om.⁷⁵⁰ De ulike formene for skuespilleridentiteter som en døv skuespiller i DNTT kunne tenkes å ha, ble grundig belyst i kapittel 6 gjennom idealtypikonstruksjon.⁷⁵¹ Disse ulike idealtypene fanger opp kompleksiteten jeg fant innen identitetene til informantene ved DNTT.⁷⁵²

En fare ved å omtale ”det typisk døve” som enkelte informanter av og til gjorde, er at man skaper en stereotypi over det å være døv. Man kan da overse ulikhetene innad i kulturen og underminere de individuelle forskjellene blir dermed lett underminert, slik Paulgaard var inne på når hun beskrev at:”/.../interne forskjeller i gruppen underkommuniseres/.../”⁷⁵³ Marjorie Mayo beskriver også denne faren i *Cultures, communities, identities*.⁷⁵⁴ Hennes betraktninger er dekkende for farene ved den stereotypiske måten å betrakte den døve subkulturen/ minoritetskulturen på:

Focusing upon difference, though, raises further questions in turn; how to recognise differences of gender, ethnicity, region or class without categorising identities in essentialist, unidimensional terms – disregarding the differences amongst the women, for example, or amongst ethnic communities, in terms of class, age and social factors – and without undermining the possibilities of mutual support and solidarity across such differences.⁷⁵⁵

I følge Mayo bør man både ta høyde for ”/.../ the differences amongst/.../” de menneskene man forsker på, samtidig som man må være forsiktig med å ” /.../undermining the possibilities of mutual support and solidarity across such differences”.⁷⁵⁶

⁷⁴⁹ Utdrag fra intervjuet med Rasmus, Å1 april 2000.

⁷⁵⁰ I min streben etter å finne ut av hvilken betydning de estetiske erfaringene hadde for det usedvanlige mennesket og hvilken mulighet det har til å høste disse erfaringene, oppdaget jeg fort at man måtte nyansere, individualisere og kontekstualisere for å kunne begripe kompleksiteten i disse problemstillingene.

⁷⁵¹ Se kapittel 6.4.6. Minoritetskultur og identitetsprosesser.

⁷⁵² Idealtypene jeg skapte på bakgrunn av feltet var: den døve norske statsborger, den kulturelt døve, den tegnspråklige kunstneren, den norske kunstneren og den globale kunstneren.

⁷⁵³ Paugaard: Op.cit., side 20.

⁷⁵⁴ Mayo, Marjorie, *Cultures, communities, identities*, cultural Strategies for participation and Empowerment, New York 2000.

⁷⁵⁵ Ibid., side 139.

⁷⁵⁶ Loc.cit.

Som hørende forsker på døve og utviklingshemmede skuespillere, er dette et essensielt poeng med tanke på forskningen innad i de to feltene mine.⁷⁵⁷ Av den grunn ser jeg viktigheten av å i dette kapitlet å presisere at den døve subkulturen/ minoritetskulturen, slik den fremstår innad i kulturen, er forskjelligartet og mangfoldig selv om det finnes visse likhetstrekk. Det er sammenhengen mellom identitet og minoritetskultur for informantene som utgjør disse likhetstrekkene. Dette kan delvis forklares med at hver enkelt informants individuelle "identitetsnarrativer" kan knyttes opp mot en overordnet minoritetsdiskurs og døvediskurs som eksisterer ute i offentlighetens rom.⁷⁵⁸ Med det mener jeg at informantenes fortellinger om og forståelse av seg selv som døve skuespillere henger sammen med hvordan både døvesamfunnet og storsamfunnet i dag betrakter døve spesielt og minoriteter generelt. Dermed blir både minoritetsdiskursen og døvediskursen, og døvekulturen og minoritetskulturen en så stor del av enkeltmenneskets identitetsforankring og tilhørighet at den for informantene opptrer infiltrert i deres egen livsverden. Dette fenomenet påpeker også Paulgaard i sin studie av nordnorsk ungdom.⁷⁵⁹ Paulgaard er i den forbindelse inne på mytens betydning for identitetsdanningen. "Myter er forenklinger og forvrengninger av virkeligheten, men om de gjentaes ofte nok, kan de fungere som realiteter i kulturell forstand."⁷⁶⁰ Paulgaard henviser til sosialantropologen Britt Kramvig som advarer mot å la myten være "…/ekskluderende for de erfaringer som nye generasjoner gjør seg og de uttrykksformer som disse tar i bruk. (Kramvig 1999: 107)"⁷⁶¹

Med tanke på identitetsproblematikken, kan det i datamaterialet mitt se ut som om at subjektiviteten hos informantene ikke eksisterer uten en tilslutning til dette "noe", som er utenfor individet. Det vil si til mytene og forestillingene om døve, til døvekulturen og døvediskursen. De individuelle livsverdenene hos informantene eksisterer med sine subjektive variasjoner, men de eksisterer ikke alene som en upåvirkelig masse. De ulike informantene har forskjelligartet identitet og de knytter ulike faktorer opp mot dem i samtale. Men felles for dem alle er at de på ulike måter relaterer sin identitet opp mot den døve subkulturen/ minoritetskulturen.

⁷⁵⁷ Dette vil jeg både komme tilbake til både i neste kapittel, der jeg drøfter identiteten til de utviklingshemmede skuespillerne, og i konklusjonskapitlet, der begge feltene kommer i fokus.

⁷⁵⁸ Ziehe: Op.cit.

⁷⁵⁹ Paulgaard. Op.cit.

⁷⁶⁰ Paulgaard: Op.cit., side 35.

⁷⁶¹ Loc.cit.

Utgangspunktet for å belyse den døve subkulturen/ minoritetskulturen, var at informantene selv omtalte denne som en vesentlig del av de teatererfaringene de erfarte i DNNT. Informantene ga på ulik måte uttrykk for at de gjennom sine teatererfaringer fikk muligheten til å oppleve å skape et subkulturelt/minoritetskulturelt teatralt uttrykk på scenen.

Dette uttrykket kunne være av ulik karakter, stil og form. Det kunne sågar bli skapt på et forskjelligartet repertoar. Informantene fikk skape teater helt på egne premisser der det særegne ved teaterformen og det typiske for døve var mulig å sette i fokus ovenfor et døvt publikum. Slik jeg tolker informantene, ga teatererfaringene informantene mulighet til å skape et kunstnerisk mangfold som både var en del av den bestående døvekulturen og teaterkulturen, og som den var med på å nydanne den fremtidige døvekulturen og teaterkulturen. Vi kan derfor summere opp med at:

Teatererfaringene ga muligheter for døve skuespillere:

- å skape et subkulturelt/minoritetskulturelt teatralt uttrykk
- å bruke et forskjelligartet repertoar
- å skape teater helt på egne premisser der det særegne ved teateret og det typiske for døve står i fokus
- å spille for et døvt publikum.
- å skape et kunstnerisk mangfold
- å påvirke den bestående døvekulturen og teaterkulturen
- å nydanne den fremtidige døvekulturen og teaterkulturen

7.1.6. Tegnspråket danner tanken

Informantene ved DNTT fortalte om sine teatererfaringer og det var ikke én av de døve skuespillerne som ikke nevnte viktigheten av tegnspråk i den forbindelse. Noen aspekter ved sammenhengen mellom tegnspråk og teatererfaringene ordsatte informantene selv, andre aspekter derimot oppdaget jeg gjennom deltakende observasjon. Fortellingene om erfaringene ble for meg som forsker et interessant punkt sett fra et språklig perspektiv. Sitatet under drar oss inn i en tankeverden der språket er en vesentlig del, slik det også var for mine informanter:

Vår erfaringsverden må forenkles og generaliseres noe enormt før det er mulig å foreta en symbolsk vareopptelling av alle våre erfaringer med ting og relasjoner, og denne vareopptellingen er helt nødvendig før vi kan bringe ideer videre til andre. Språkets elementer, de symbolene som setter merkelapper på erfaring, må derfor forbindes med hele grupper eller avgrensede klasser av erfaring mer enn med de enkelte erfaringene selv. Først da blir kommunikasjon mulig, for den enkelte erfaring avsettes i en individuell bevissthet og er strengt tatt umulig å kommunisere.⁷⁶²

Sitatet er hentet fra *Tenkning og tale*, der den russiske språkforskeren Lev Vygotskji siterte Edward Sapir i forbindelse med et forsøk på å forklare sammenhengen mellom vår erfaring og fortellingen om erfaringen. Sapirs sitat er interessant i forbindelse med å forsøke å forstå mine informanternes fortellinger fra feltet sett fra et språklig perspektiv.

For de døve informantene var tegnspråket både en del av teatererfaringen og kommunikasjonen om teatererfaringen. Når informantene snakket med meg som forsker under intervjuene og ellers på feltarbeidet, oppdaget jeg at de ved flere anledninger lette etter ord, omformulerte seg og slet med å forklare med hva de egentlig mente. Jeg forsto dem dit hen at flere aspekter ved teatererfaringene var vanskelige å få taket på og ordsette på en fornuftig måte. I kommunikasjonen mellom oss måtte tegnspråkets elementer, eller som Sapir kaller det ”/.../de symbolene som setter merkelapper på erfaring”, derfor forbindes med hele grupper eller avgrensede klasser av erfaring mer enn med de enkelte erfaringene selv.”⁷⁶³ Informantene hadde av og til problemer med denne prosessen som Sapir beskriver, fordi deres personlige erfaringer kun var avsatt i hver enkelt informants individuelle bevissthet og den strengt tatt var umulig å kommunisere.

762 Sapir, E, *Language*, London 1971, side 12, Vygotskji, Lev, *Tenkning og tale*, Oslo 2001, side 28.

763 Loc.cit.

Å oppleve, å erfare og å gi mening til en opplevelse og /eller en erfaring er en innfløkt prosess. Tegnspråket var en vesentlig del av denne prosessen for mine informanter. Informantene kommuniserte seg i mellom gjennom tegnspråk både scenisk og hverdagslig. Det interessante med spesielt døve skuespillere var hvordan form og språk på mange måter rent teatralt møttes på en annen måte enn hos hørende skuespillere. Dette fordi tegnspråk er et språk der kroppen, bevegelsene og mimikken taes i bruk på en aktiv måte. Som Beronius hevder, språk:

*"/.../ är ett mänskligt fenomen och man bör rimligtvis anta att det sätt som det skaptast och skapas på är relaterat till mänskligt liv, dvs är såväl kroppsligt-fysisk, psykologiskt, socialt och kulturellt betingat.*⁷⁶⁴

Dermed er vi inne på dette fenomenet med at språket som brukes danner tanken og har sin basis i menneskets fullstendige vesen. I teatersammenheng er utsagnet til Beronius interessant når han hevder: "/.../att det sätt som det skaptast och skapas på är relaterat till mänskligt liv/.../".⁷⁶⁵ I DNNT skapte skuespillerne og regissøren hverdagslige situasjoner i Ibsens drakt ved å forsøke å iscenesette menneskelig liv på en troverdig måte. Gjennom en konkret regi der instruktøren demonstrerte mye, brukte gester og mimikk for å kommunisere med de døve skuespillerne, ble det sceniske uttrykket skuespillerne kommuniserte til publikum meget konkret. Det var lite av spillet som lå i stillhet, pauser og subtile dialoger. På grunn av både tegnspråkets vesen og instruktørens metodikk, ble det teatrale uttrykket svært fysisk, tydelig og kontrastfylt.

7.1.7. Tegnspråk som mål eller middel i den kunstneriske prosessen

Det språklige fokuset i Det Norske Tegnspråketeateret var som vi har sett sterkt. For mange av informantene lå tegnspråket til grunn for selve døvekulturen, og dermed også opprettelsen av DNNT. Det var innad i ensemblet, slik jeg ser det, en kontrast mellom de som betraktet tegnspråk som et mål og de som betraktet tegnspråket kun som et middel.

⁷⁶⁴ Beronius, Mats, *Genealogi och sociologi - Nietzsche, Foucault och den sociala analysen*, Stockholm 1991, side 33.

⁷⁶⁵ Loc.cit.

Prosjektlederen Adrian fortalte i intervjuet at for ham var den språklige delen av teateret viktig som en selvstendig verdi innad i Det Norske Tegnspråketeater. Intervjuutdraget under viser argumentasjonsrekken til prosjektlederen:

Forsker: /.../Har du tenkt noe i form av fysisk teater, type Grotowskji?

Adrian: Ja, der ligger det litt som er på tegnspråkets premisser/.../

Forsker: Ja, for det er i hvert fall det umiddelbare en teaterviter får assosiasjon til når det gjelder tegnspråketeater.

Adrian: Ja, klart det. Og det er derfor jeg ikke har begynt med det, for jeg vil jo at det skal assosieres med språk.

Forsker: Ja.

Adrian: Men det er veldig lett å tenke slik.

Forsker: Ja, det er liksom den første tanken man får.

Adrian: For det blir litt miming og

Forsker: Ja, man tenker visuelt og fysisk.

Adrian: Ja, men jeg ønsker ikke det.

Forsker: Hvorfor ikke?

Adrian: Nei, for det er liksom en gjengs oppfatning at her jobber vi med et språk som på en måte vil kunne formidle akkurat de samme følelsene og stemningene som alt annet språk.

Forsker: Men tror du at Grotowskji vil si at hans forestillinger ikke gjør det?

Adrian: Nei. (Ler). Ikke nødvendigvis. Men jeg tenker litt tradisjonelt, vil bruke språket/.../ Men dette er jo døves liv og historie. Det er jo viktig å bli lik hørende. Det er det jo for storsamfunnet også. Det er på en måte lettere å forholde seg til en gruppe som er lik seg selv enn en som er veldig spesiell.⁷⁶⁶

Adrian argumentere gjennom prinsipper som likeverd og aksept. Han tok tak i strategien om å en ikke-innfrielse av publikums forventning med tanke på spillestil og han var opptatt av tanken om å skape på egne premisser. Her ser vi hvordan det i datamaterielt var en klar kobling mellom språk og "identitet og tilhørighet". For Adrian var språket en særdeles viktig del av DNTT sin virksomhet, og språket hadde betydning utover teaterets virkefelt rent scenisk. Slik jeg tolker ham, ble språket også et slags kulturpolitisk mål som også kunne løsrives fra teateret som arena. Denne argumentasjonen kan betraktes innenfor den tidligere omtalte empowermentbevegelsenes strategier. Adrian mente at tegnspråket gjennom teateret hevet teaterets betydning over estetiske kvaliteter opp på et mer overordnet samfunnsmessig nivå som handlet om likeverd.

766 Utdrag fra intervjuet med Adrian, Å1 april 2000.

Theatre of Empowerment encourages young people to believe in themselves, developing self-esteem and self-confidence. This enables group members to communicate with the outside world, enabling dialogue and exchange take place.⁷⁶⁷

Gjennom DNNT så Adrian da for seg at en endring i balanseforholdet mellom hørende og døve i samfunnet og at teater på eget språk kunne gi døve ”/.../ self-esteem and self-confidence” basert på egen kultur.⁷⁶⁸ Men alle informantene var ikke enige med Adrian i at tegnspråket nærmest var å betrakte som et *mål* i seg selv. Tegnspråket som hverdagsspråk ble av Nora fremhevet som et viktig *medium* både i skapelsesprosessen frem mot forestillingen, og i formidlingen av forestillingen til det døve publikummet. Men mediet var kun en vei å gå, gjennom ikke et mål i seg selv. Hun poengterte Nora i intervjuet:

Når jeg spiller og har hørende publikum, opplever jeg å høre at 'Å, det er så fantastisk med tegnspråk og det uttrykker så mye' men det blir feil. Det handler om et stykke, og om man tolker en rolle bra. Det er jo det som er viktig for oss, ikke sant? /.../ Nei, det har ingenting med Tegnspråkteatret eller høre-teater å gjøre. Det har med teater å gjøre. Teater er teater. Ikke sant?⁷⁶⁹

Når Nora sa ”teater er teater – ikke sant?”, posisjonerte hun seg som en formidler av den sceniske og kunstneriske siden av DNNT. For henne var det teaterfaglige fokuset viktigere enn det språklige. I intervjuene beskrev andre informanter hvordan de betraktet viktigheten av tegnspråkteaterets estetiske dimensjon, som de knyttet til den formmessige delen av språket. Måten de beskrev den estetiske dimensjonen på, var svært ulik. Noen knyttet, i motsetning til Nora, den estetiske dimensjonen opp mot scenespråket som ble brukt på *Gjengangere*.

Det betyr mye, akkurat det med tegnspråk. Også fordi tegnspråk har nyanser og verdier i seg selv som eget språk som gjør det verdifullt også som et fint scenisk språk.⁷⁷⁰

For Nora var språket kun en vei å gå eller sagt med andre ord, et medium, for andre var språket i seg selv et mål og representerte egne estetiske verdier utenom de teaterfaglige. På tross av at disse to posisjonene kan virke som rene motsetninger, er de ikke det dersom man betrakter dem gjennom Witkin. Da fremstår disse posisjonene kun som deler av et hele.

⁷⁶⁷ Clifford, Sara, Herrmann, Anna, *Making a Leap, Theatre of Empowerment*, London 1999, side 17.

⁷⁶⁸ Loc.cit.

⁷⁶⁹ Utdrag fra intervjuet med Nora, Ål april 2000.

⁷⁷⁰ Utdrag fra intervjuet med Rasmus, Ål april 2000.

For Nora var språket altså kun et medium slik Witkin selv beskrev det. Men Witkin hevdet at den estetiske skapelsesprosessen til aktøren ikke bare går gjennom et medium. For Witkin er dette mediets iboende egenskaper i direkte kontakt med det estetiske uttrykket. Mediet er i en interaksjon med det estetiske uttrykket og dermed blir hele interaksjonen en estetisk skapelsesprosess, der estetisk uttrykk, medium, aktør og tilskuer blir involverte deler.⁷⁷¹ Fra et teaterscenario vil Witkins teorier se slik ut: Handlingen skuespilleren iverksetter er påvirket av skuespillerens medium (kropp, språk, stemme, tempo og samspillvne.) Følelsen skuespilleren vil uttrykke går gjennom skuespilleren som selv, fordi han er sitt eget medium. Dette i motsetning til for eksempel billedkunstneren som kan bruke lerret, maling og pensel som medium. Vi ser av dette at når enkelte døve skuespillere vektlegger tegnspråket som viktig i teaterarbeidet, bekreftes dette altså gjennom Witkins teori. Celine beskrev også den estetiske skapelsesprosessen i DNNT der språket ble en integrert del, i Witkins forstand. Intervjuutdraget under viser denne prosessen slik Celine så den:

Celine: Så jobber vi oss imellom med tegnspråk, og med hvordan vi skal markere på scenen, på gulvet der. Om jeg skal gå dit og prøve å unngå at alle står på samme sted på scenen, men at vi bruker hele scenen. /.../ Og når markeringen er klar, begynner hver enkelt å utvikle sin egen rolle og øver og øver. Vi deler den først opp, men på slutten går vi gjennom hele stykket. Og om igjen og om igjen før premieren.

Forsker: Ja. Det høres ut som en hvilken som helst profesjonell skuespillers prosess. Det eneste er kanskje at tekstarbeidet tar lengre tid fordi det er en oversettelsesprosess i tillegg?

Celine: Ja, det blir i tillegg.

Forsker: Ja. Hva av dette arbeidet liker du best? Hva synes du er morsomst som skuespiller i den prosessen?

Celine: Å spille på scenen og å være bevisst på at vi er døve, og at vi må ta hensyn til at publikum oppfatter hva vi sier./.../ Og det er greit at vi snur ryggen til, men da må vi ikke prate. For hvis vi prater med ryggen til, så sier jo publikum "Hva var det hun sa?" Da oppfatter de ingenting./.../ Så det må vi være bevisst på./.../ Og denne hørende kulturen; når vi har opplevd den i et stykke og det står liksom en tolk på hver side av scenen som prater men de står jo med ryggen til hverandre. Og sånt noe kan ikke vi gjøre./.../ Så jeg står liksom og later som om jeg er ferdig med å gjøre noe. Så går jeg og prater og så går jeg tilbake og fortsetter å gjøre noe.

Forsker: Ja. Så det innbefatter noen kunstneriske valg, det å skulle kommunisere med tegnspråk på scenen.

Celine: Ja.⁷⁷²

⁷⁷¹ Witkin: Op.cit.

⁷⁷² Utdrag av intervju med skuespilleren, Celine, våren 2000.

Av intervjuutdraget ser vi at Celine knytter spillestil, sceniske valg vedrørende plassering, kommunikasjon med publikum og aktørenes frihet til tegnspråket muligheter og begrensinger. Celine viser oss gjennom sin fortelling at språket og det sceniske uttrykket er deler av et hele – en estetisk skapelsesprosess. Hun viser oss at Witkins tekster og modeller kan brukes på å forstå sammenhengen mellom språk som både mål og middel i den estetiske skapelsesprosessen i DNNT.

Gjennom Witkin ser vi at, både informantene som vektla scenespråket som en egen estetisk verdi i teaterarbeidet og Nora som sto for en linje der språket kun var å betrakte som et middel, kan forenes gjennom å se deres standpunkt som deler av den estetiske skapelsesprosessen de gjennomgikk i DNNT. Jeg mener å ha belegg for å hevde at de ulike informantene la merke til forskjellige elementer i denne prosessen. Dermed ble de forskjelligartede valørene viktige for dem individuelt sett. Sett utenfra blir likevel språket i DNNT en integrert del i den estetiske skapelsesprosessen uavhengig av om aktørene selv opplevde språket som et mål eller som et middel.

For informantene ga de teatererfaringene dem mulighet til å få ulike typer språklige opplevelser innenfor en minoritetskulturell kontekst. Vi kan derfor oppsummere ved å si at aktørene i Det Norske Tegnspråkteateret fikk gjennom sine teatererfaringer mulighet til å oppleve tegnspråket både som et kulturpolitisk - og kunstnerisk mål, samt som et estetisk middel.

Opplevelsen av tegnspråk gjennom teatererfaringer ved:

- at tegnspråket både har kunstneriske og kulturpolitiske verdier i teateret
- at tegnspråk er et likeverdig språk til norsk
- anerkjennelse av språket i offentligheten
- at språket er en del av den estetiske skapelsesprosessen

7.2. Utviklingshemmede skuespilleres identitet, tilhørighet og språk

I kapittel 6 har vi sett at de utviklingshemmede skuespillerne utviklet sin identitet og tilhørighet basert på det kreative arbeidet de deltok i ved Alfheimteateret. I november 1999 skrev jeg en fabulerende tekst etter et feltbesøk som omhandlet nettopp dette temaet:

Å være den du er:

Å være seg selv, alene og sammen med andre. Som seg selv, ikke som den en helst vil være. Men den en er, med alle de mangler vi alle har, men som vi kanskje prøver å skjule? Å være akkurat den er det ikke mange som klarer eller tør å være. Men disse skuespillerne her, de er det. Rett fra hjertet, rett fra kroppen.

Dette opplever jeg sjelden. Det er noe rent ved det, som sildrende vann, rett fra kilden. Skuespillerne er akkurat store nok til å fylle seg selv. Ikke mer og ikke mindre.

Teatererfaringene som informantene fikk i Alfheimteateret, fikk de i en sosial kontekst. Denne sosiale konteksten var for informantene essensiell. Jeg ønsker nå å drøfte hvordan informantens teatererfaringer hadde betydning for deres identitet, tilhørighet og språk. Denne drøftningen foregår innenfor Alfheimteateret som sosial arena og teaterinstitusjon. På bakgrunn av min GT-analyse av dataene, har jeg valgt å drøfte feltet i følgende fem underkapitler: "Å skape seg sin plass i verden uten å kunne kreve den helt selv", "Å være en likeverdig borger", "Hjemme, men ikke alene", "Språklig kompetanse" og "Scenisk risiko – hvordan påvirker denne informanten".

7.2.1. Å skape seg sin plass i verden uten å kunne kreve den helt selv

Skuespillerne med en utviklingshemming ønsket å skape seg sin plass i verden, på samme måte som alle andre mennesker. På bakgrunn av mine data er det ingen grunn til å tro at mennesker med en utviklingshemming har et mindre behov for eller trang til å skape seg selv og sin plass i verden enn det normaltfungerende har. Men det er grunn til å tro at denne identitetsprosessen hos min informantgruppe er mindre kognitiv og mer emosjonell enn den er hos normaltfungerende.⁷⁷³

773 Jacobsen, Karl, "Ny viten om relasjonen mellom kognitive og emosjonelle prosesser", *Tidsskrift for Norsk Psykologforening*, nr 6, Oslo 1998.

Informantene fra Alfheimteateret var "seg selv" i verden. De skapte sin plass uten å kunne kreve den helt selv. Med det mener jeg, metaforiske sett, at informantene i Alfheimteateret ikke maktet å stå for seg selv ute i stormen i samfunnet, men mye tydet på at de klarte det når de søkte ly i Alfheimteateret og hos dem som var til stede for dem der.⁷⁷⁴ Som utviklingshemmet trenger man i flere hverdagssituasjoner bistand for å kunne forstå og tolke inntrykk og for å kunne vite hva en skal gjøre. For mange av mine informanter var det ikke mulig å stå helt alene. Som vi så i kapittel 6 og kapittel 7.1. var tilhørighet et begrep som sto sentralt i intervjuene fra DNNT. Også for de utviklingshemmede informantene i Alfheimteateret kunne man i datamaterialet se på tilhørighet som et mer overordnet begrep. Begrepet tilhørighet favnet om, slik det også gjorde for de døve informantene, både subkultur og identitet.

Jeg har bygget opp drøftingen av dataene fra Alfheimteateret på samme måte som jeg gjorde i drøftingen av dataene fra DNNT.⁷⁷⁵ Kategoriseringsarbeidet presentert i kapittel 6.2. danner grunnlaget for hvordan jeg har valgt å strukturere kapittel 7.3.

7.2.2. Å være en likeverdige borger

Likeverd er ikke likestilling eller å være lik, verken i den politiske debatten omkring menn og kvinners deltakelse i arbeidslivet eller i debatten omkring særegne grupper i samfunnet⁷⁷⁶, for eksempel innvandrere, døve, samer, homofile, muslimer eller mennesker med en utviklingshemming. Disse gruppene er ikke like eller likestilt med hensyn til evner og muligheter for å delta i et aktivt offentlig og privat norsk dagligliv. Men etisk sett, fra et humanistisk standpunkt, er de likeverdige med hverandre fordi alle mennesker er like mye verd uavhengig av deres evner og forutsetninger.⁷⁷⁷

⁷⁷⁴ Dette har vi sett i kapittel 6. Se også; NOU 22, *Fra bruker til borger*, Oslo 2001.

⁷⁷⁵ Strukturen er lik for de fot feltene, men innholdet i delkapitlene er svært forskjellige av den grunn måtte jeg skille de to feltene i to kapitler.

⁷⁷⁶ Lien, Marianne, Lidén, Hilde, Vike, Halvard, (red), *Likhetens paradokser – antropologiske undersøkelser moderne Norge*, Oslo 2001, side 16.

⁷⁷⁷ Etter norsk lov er alle mennesker likeverdige, og rasisme, diskriminering og urettmessig behandling kan i Norge være straffbart.

De skal i følge statlige føringer i Norge ha muligheten for å bli integrerte i samfunnet, og myndighetene har som mål at de skal bli betraktet som mennesker med like høy verdi for oss alle.⁷⁷⁸ Men blir de det? ”Jeg vet at folk synes jeg ser rar ut og snakker så de ikke skjønner meg. Derfor er det fint å spille teater – der kan jeg bruke kroppen.”⁷⁷⁹ Vi skal nå se at flere av informantene fortalte om situasjoner der de følte seg utenfor, følte seg dumme, ensomme og tilsidesatte både i arbeidslivet og i privatlivet. Disse fortellingene satte informantene i sammenheng med Alfheimteateret, fordi teateret for mange representerte en slags fristed. Den sosiale kontrollen i samfunnet kom til syne i intervjuene. Utdraget nedenfor er hentet fra et intervju av den utviklingshemmede skuespilleren Zeppelin. Sitatet synliggjør noen av de uformelle sanksjonene i hans liv.

- Forsker: Er det noe du opplever med det å jobbe med teater som du ikke opplever ellers i livet ditt?
- Zeppelin: Snakke med folk, det gjør jeg lite ellers. Utenom teatergruppen er jeg mest inne og snakker ikke med mange.⁷⁸⁰

Willy Martinussen kaller utfrysningsmekanismene Zeppelin opplevde for sosial kontroll. Gjennom Martinussens teoretiske begrep skal jeg i dette kapittelet drøfte informantenes opplevelser av å bli utfrost. Først vil jeg definere begrepet som deretter benyttes på feltet. Utfrysningen handler om, slik Martinussen ser det, en slags uformell og formell sosial kontroll. Denne kontrollen definerer han gjennom formelle og uformelle sanksjoner på følgende måte:

Den sosiale kontrollen kan være formell eller uformell. I små grupper og i dagliglivets situasjoner er det en overvekt av uformelle sanksjoner: rynking på nesen, mishagsyttringer, kjeftbruk, latterliggjøring, klapp på skulderen, oppmuntringer, anerkjennelse, kjærtegn osv. /.../ I organisasjoner og storsamfunn har vi mer av de formelle sanksjonene: utbetaling av lønn, tildeling av medaljer, seier i et valg, forfremmelser, degradering, bøter, fengsling, halshogging osv. 781

⁷⁷⁸ Disse statlige føringene for døve og utviklingshemmede beskrives i: Kyrkje-, utdannings- og forskningsdepartementet, *Handlingsplan for funksjonshemmede* 1998-2001 : oversikt over tiltak, Oslo 1999, Kultur- og kirke departementet, St.meld. nr. 61 (1991-92), Kultur i tiden og NOU 2001:22, *Fra Bruker til Borger*, Oslo 2001.

⁷⁷⁹ Utdrag av intervju med skuespilleren, Zeppelin, høsten 1999.

⁷⁸⁰ Utdrag av intervju med skuespilleren, Zeppelin, høsten 1999.

⁷⁸¹ Martinussen: Op.cit., side 83.

Zeppelin ble oversett både i sitt lokalmiljø og av sin familie. Han ble ikke tatt med i betraktning i sosiale sammenhenger. Å bli oversett er en form for sosial kontroll, det er en uformell sanksjon. Zeppelin signaliserte at det var viktig for ham å komme ut av isolasjonen som han i stor grad levde livet sitt i. Teatergruppen ble for ham en vei ut av "skallet". Gjennom teatergruppen kunne jeg observere at han fikk mer selvtillit, at han traff folk som aksepterte ham og som han definerte som venner. Måten vi blir behandlet på som mennesker påvirker vår oppfatning av oss selv, behandlingen blir altså etter hvert en del av vår identitet. At Zeppelin satte pris på aksepten han fikk i teateret, er å betrakte som en del av hans identitetsprosess. Han kunne gjennom aksepten etter hvert betrakte seg selv som et menneske med et menneskeverd, ikke bare som en raring som ingen ville ha noen befatning med. Selv sa han ved flere anledninger at folk så rart på ham på grunn av utseendet hans, måten han snakket på og måten han gikk på. Han følte at folk syntes han var rar. Dette kan tydeliggjøres gjennom Eiliv Solums beskrivelser av normalitet, der hun beskriver hvordan verden rundt oss ser på avvik og hvordan dette har innvirkning på vårt syn på oss selv.⁷⁸²

Synet på personligheten, særlig dannelsen og utviklingen av den, har betydning for vår oppfatningen av normalitet og avvik. Vi kan gjerne si at vår egen oppfatning av avvik og funksjonshemming blir en del av vår personlighet. Vår avviksoppfatning karakteriserer oss og dermed våre handlinger som samfunnsmennesker.⁷⁸³

Når Zeppelin traff folk som definerte han som avvikende, påvirket dette deres handlinger som samfunnsmennesker og som medmennesker ovenfor Zeppelin. For Zeppelin ble det derfor viktig å omgås folk som ikke hadde dette mønsteret, men som maktet å se forbi hans ytre, som ikke stigmatisere ham, men ga ham muligheten til være seg selv uten å skamme seg. Alfheimgruppen ble en slik arena. Teatergruppen var et offentlig finansiert kulturtilbud som anerkjente Zeppelin og andre utviklingshemmede som amatørskuespillere.

Alfheimteateret startet opp i samarbeid med fritidskontakten for utviklings-hemmede i kommunen. Alfheimgruppen har jeg drevet den siden 1991, men da opprettet vi gruppen for barn. Teatergruppen ble et kommunalt tilbud for barn og unge som ville være amatørskuespillere.⁷⁸⁴

782 Solum: Op.cit.

783 Solum: Op.cit., side 40.

784 Utdrag fra samtale med instruktøren for Alfheimteateret, høsten 1999.

De formelle sanksjonene fra myndighetenes side ved å starte opp, anerkjenne og økonomisk støtte teatergruppen, som instruktøren fortalte skjedde først i 1991, var en form for aksept fra samfunnets side. De utviklingshemmede skuespillerne fikk altså i Alfheimteateret.⁷⁸⁵

- *anerkjennelse som skuespillere, en profesjon de gjerne ville tilhøre*
- *økonomisk bistand til kulturtilbudet sitt*
- *spilte forestillinger som ble vist i offentligheten på linje med andre teatergrupper*

Gjennom støtte i Alfheimteateret, både av medskuespillere, regissører, kulturavdelingen i kommunen og publikum fikk Zeppelin et motgrep til de uformelle sanksjonene han opplevde i privatlivet sitt. Den positive sosiale støtten han fikk gjennom Alfheimteateret var viktig i Zeppelins liv, i følge intervjuet med ham. Men de uformelle sanksjonene han opplevde i livet sitt var likevel problematiske:

Det er gøy å lage ting og se at man får det til. Å vise det frem og få oppmerksomhet er fint. Far er ikke så interessert i det jeg driver med, det er trist/...⁷⁸⁶

Summen av den sosiale kontrollen for Zeppelin.⁷⁸⁷

Uformelle sanksjoner:

Ikke aksept fra familie og nærmiljø på hans interesse

Ikke sosialt nettverk

Ble utestengt og følte seg ensom og isolert

Positiv formell sosial kontroll:

Teatergruppen og skuespillerne ble anerkjent i samfunnet

Økonomisk bistand fra kommunen

Positiv uformell sosial kontroll:

Aksept fra de andre i gruppen

Etablering av vennskap innad i gruppen

⁷⁸⁵ Dette er beskrevet i kapittel 6.

⁷⁸⁶ Utdrag av intervju med skuespilleren, Zeppelin, høsten 1999.

⁷⁸⁷ Data som viser denne kontrollen er fremvist i kapittel 6.

På tross av at den formelle og uformelle sosiale kontrollen innad i Alfheimteateret var av positiv art for Zeppelin, ble helhetsopplevelsen i hans liv negativ. Zeppelin hadde følelsen av ikke å strekke til, ikke være god nok og ikke gjøre ting riktig. Zeppelin uttalte i intervjuet at faren ikke var stolt av ham fordi han var annerledes og fordi han snakket utydelig og beveget seg rart. For Zeppelin var signalene samfunnet sendte ut i form av positiv sosial kontroll viktige, men de uformelle sanksjonene på hjemmebane utenom teateret overskygget dem og påvirket hele hans livskvalitet. Han følte seg ikke som en likeverdig borger. Den sosiale kontrollen i Zeppelins liv står kun som ett eksempel fra gruppen jeg intervjuet. Det er viktig å presisere at informantene alle hadde hver sin historie som var knyttet opp til eget liv og familiesituasjon.

Alfheimteateret bidro slik at alle informantene fikk mulighet til å utvikle egen identitet som en likeverdig borger i samfunnet gjennom teateraktivitetene de deltok i. Informantene fikk gjennom Alfheimteateret teatererfaringer i en betydningsfull sosial kontekst. Den sosiale konteksten skapte grobunn for utvikling av en trygg idenitet, selv om denne konteksten i Zeppelins tilfelle ikke var nok, fordi han hadde for vanskelig forhold på hjemmebane. Maja og Julie fortalte om sine opplevelser av det å være med i Alfheimteateret: "Fordi jeg hadde kjempelyst til det. Jeg trives i gruppen både på grunn av det vi gjør der og de andre som er med.⁷⁸⁸ /.../Det er viktig at jeg kjenner de jeg spiller med."⁷⁸⁹

Opplevelsene til både Maja og Julie var preget av nettverkstanken, om at de som er rundt meg er noen jeg kjenner og som jeg er trygg på. Det skaper gode forhold for samarbeid. Denne nettverkstanken bekreftes også i observasjonsnotatene:

Skuespillerne er veldig glade når de treffer hverandre på øvelsene. De avtaler å treffes utenom teateret. Både Maja og Emma prøver å finne på noe å gjøre på ettermiddagstid, også med de ikke-utviklingshemmede skuespillerne.⁷⁹⁰

I observasjonsnotatene kan vi se at både Maja og Emma prøvde å bygge nettverk ved å initiere treff også utenom teaterøvelsene. Maja sa at: "Etter jeg begynte på Alfheim har jeg fått flere venner, vi er sammen ute og på besøk hos hverandre."⁷⁹¹

⁷⁸⁸ Intervju med Julie, skuespiller i Alfheimteateret, Tromsø høsten 1999.

⁷⁸⁹ Intervju med Maja, skuespiller i Alfheimteateret, Tromsø høsten 1999.

⁷⁹⁰ Observasjonsnotater fra Alfheimteateret november 1999.

Flere av informantene viste et behov for å utvide og opprettholde sine nettverk. Nettverk kan av ulike faggrupper og akademiske tradisjoner defineres forskjellig. Sosiologen P.M. Schiefloe definerer nettverk som:

Et sosialt nettverk kan en definere som et sett av relativt varige relasjoner mellom mennesker. Nettverk er definert ved to mengder: En mengde aktører og en mengde relasjoner mellom disse. /.../ Uttrykket nettverk henspiller på en mulig billedlig fremstilling av et sett relasjoner, der aktørene fremstilles som punkter og relasjonene som linjer.⁷⁹²

Nettverk kan betraktes på ulike nivå. I følge Gundersen og Moynahan kan man se på nettverk fra det intime nettverket, det effektive nettverket, det tilgjengelige nettverket og til det utvidede nettverket.⁷⁹³ Disse fire typene nettverk kan sees i forhold til det Live Fyrland beskriver i *Sosialt nettverk*, om hvordan Boissevains soneinndeling av nettverkene kan være et nyttig redskap for å forstå menneskers sosiale omgang.⁷⁹⁴

Sonebegrepet beskriver egos relasjoner og disse kontaktets relasjoner til andre i deres eget nettverk. Dette begrepet bruker han som en slags rangorden for å beskrive hvilke kontakter ego ikke har kontakt med, og hvem han derfor må gå gjennom for å få kontakt med dem han vil.⁷⁹⁵

Gundersen og Moynahan er opptatt av hvordan utviklingshemmedes nettverk kan være mangelfulle både på første ordens sone, gjennom de direkte bekjentskapene, og på andre ordens sone, gjennom de mer perifere bekjentskapene vi kan få gjennom å være del av et nettverk. Ved å være skuespiller i Alfheimteateret, fikk mange av informantene utvidet sine nettverk. Medaktørene i gruppen representerte en del av det effektive nettverket til informantene, og som så hos Maja og Emma, gikk noen av informantene aktivt inn for også å filtrere noen av medaktørene inn i privatlivet sitt, inn i det intime nettverket.

⁷⁹¹ Intervju med Maja, skuespiller i Alfheimteateret, Tromsø høsten 1999.

⁷⁹² Schiefloe, P.M., *Nærmiljø i bysamfunn. Om nærmiljø i byen*, Oslo 1985, side 122, Fyrland, Live, *Sosialt nettverk*, Otta 1994, side 24.

⁷⁹³ Gundersen, Knut, Moynahan, Luke, *Nettverk og sosiale ferdigheter*, Nærbø 1995.

⁷⁹⁴ Boissevain, J, Mitchell, C.I., (red), *Network analysis: Studies in human interaction*, Paris 1973, Fyrland, Live, *Sosialt nettverk*, Otta 1994.

⁷⁹⁵ Fyrland, Live, *Sosialt nettverk*, Otta 1994, side 54.

Dette skjedde i Alfheimteateret på samme måte som når folk flest treffer folk som de liker bedre enn andre og som de over tid utvikler et mer varig vennskap til. Slike vennskap og utvidelser av nettverk har betydning for et menneskets livskvalitet, hevder Live Fyrland.⁷⁹⁶ Livskvalitet henger altså sammen med betydningen av å føle seg likeverdig med mennesker omkring seg.

De som har hyppig kontakt med familie (utenfor eget hushold) og tilhørighet til venner og naboer, er i større grad tilfredse med tilværelsen, og opplever sjelden at de er ensomme, sammenliknet med de som sjelden har kontakt med familie og liten eller ingen tilhørighet til venner og naboer./.../ Den markerte forskjellen i livskvalitet mellom dem som har og ikke har venner, indikerer at vennskap er en type relasjoner som betyr mye for subjektiv opplevelse av livskvalitet.⁷⁹⁷

Å ha kontakt med mennesker rundt seg som er interessert i det samme som en selv og/eller bryr seg om oss er viktig for å oppnå en god livskvalitet for alle mennesker, også for utviklingshemmede. Det er interessant å se hvordan informantene klarte å få bedre livskvalitet ved å utvide nettverkene innenfor Alfheimteaterets rammer. Jeg ser det slik at det var noe ved aktivitetene i Alfheimteateret som gjorde nettverksbyggingen enklere for informantene. Én av faktorene ved aktivitetene i teateret var samspillkompetansen informantene opparbeidet seg gjennom teateraktivitetene. Vi ser av følgende observasjonsnotat hvordan informantene i Alfheimteateret jobbet i gode samspillsekvenser:

Speilingsøvelsene i dag er preget av lytting. Informantene jobber med å speile makkeren på en intens, tilstedeværende måte. Det er mye konsentrasjon i rommet og samarbeidet flyter uten ord og uten innblanding fra instruktørene – i lang tid. Her er utholdenhet.⁷⁹⁸

Interaksjonen som var til stede i spillet mellom informantene kunne minne om den typen interaksjon som Witkin beskriver det i *The intelligence of feeling*.⁷⁹⁹ Interaksjonen, som i denne speilingsøvelsen var preget av å skape, lytte, være tilstede og være konsentrert, viste et samspill mellom aktørenes indre og ytre verden, i følge Witkins terminologi. Aktørene tok i bruk sine inntrykk av den ytre verden ved å speile motspillernes mimikk. Det var en tredelt interaksjon til stede under øvelsen.

⁷⁹⁶ Fyrland: Op.cit.

⁷⁹⁷ Fyrland: Op.cit., side 113-114.

⁷⁹⁸ Observasjonsnotater fra Alfheimteateret oktober 1999.

⁷⁹⁹ Witkin: Op.cit.

Interaksjonen var:

- *Mellom aktørene og mediet*
- *Aktørene i mellom*
- *Mellom aktørene og instruktørene.*

Interaksjonene bidro til å øke samspillkompetansen til informantene. Denne kompetansen bunnet for det meste i at en utviklingshemmet skuespiller tar i bruk følelser i kreativt arbeid. Et observasjonsnotat viser hvordan aktørene var mer emosjonelle enn intellektuelle i sin opptreden på teatergruppens ukentlige øvelse:

Skuespillerne er umiddelbare og følelsesladde, de gir uttrykk for hva og hvordan de føler seg til enhver tid, uten å legge bånd på seg. Her er det stor forskjell mellom de utviklingshemmede og de ikke-utviklingshemmede. Gjennom øvelsene blir flere svært emosjonelle. I dag la Julie seg på gulvet etter en improvisasjon og forble inni sin egen verden. Det hjalp ikke å argumentere ovenfor henne for å få henne med igjen. Men den ene instruktørene appellerte til henne følelsesmessig og da reagerte Julie. Hun reiste seg opp og kom inn i gruppen igjen. Liknende episoder har skjedd flere ganger denne høsten.⁸⁰⁰

Informantenes nære forhold til egne følelser var påfallende, også i den kreative prosessen. Hos Witkin kan vi se hvordan møtet mellom aktørene i kunstnerisk arbeid kan gi form til ekspressive handlinger som gir aktørene muligheter til å utvikle sine følelsesstrukturer.⁸⁰¹

Jeg har nå vært på teaterøvelser i en måneds tid. Det er fremgang i måten skuespillerne slipper seg på og kommer med ideer inn i samspillet. Innlevelsen er sterkere enn før. Kanskje spesielt Emma og Maja lever seg mer inn i spillet rent følelsesmessig. De er mer i det nå enn de var før. Mindre stive og betraktende og mer løssluppen, ærlig og tilstede.⁸⁰²

Jeg så på Alfheimteateret at informantene utviklet sine følelser gjennom improvisasjoner og dramatiseringer, det ser vi blant annet av observasjonsnotatet over, der spesielt Emma og Majas utvikling omtales. Teatermediet gir altså form til det kreative uttrykket gjennom aktørenes impressive handlinger, slik vi kan lese at Witkin hevder.⁸⁰³ Det kan se ut til at dette utvikler informantenes følelsesstrukturer.

⁸⁰⁰ Observasjonsnotat fra Alfheimteateret, Tromsø, oktober 1999.

⁸⁰¹ Witkin: Op.cit., side 6.

⁸⁰² Feltnotat fra Alfheimteateret oktober 1999.

⁸⁰³ Witkin: Op.cit., side 6.

Gjennom feltarbeidet kunne jeg på hver prøvekveld se hvordan ulike typer teatral øvelser eller spill gjorde noe med aktørene og uttrykket. Selve formen på mediet påvirket måten aktørene spilte på. På bakgrunn av dataene fra Alfheimteateret, ser vi at utviklingen i følelsesstrukturene, som Witkin omtaler, er viktig for en utviklingshemmet skuespiller. En utviklingshemmet skuespiller tar i bruk følelsene i kreativt arbeid. Det kan se ut til at den manglende intellektuelle kompetansen kompenseres gjennom bruk av eget følelsesregister.

Zeppelin følger nøye med på hva partneren gjør og lærer seg etter hvert improvisasjonsøvelsen ved å studere partneren og de andre i rommet. Når instruktøren avbryter øvelsen, blir Zeppelin irritert fordi han var midt inni noe. Han klager etterpå både til instruktørene og til meg, og sier at han trenger mer tid for å komme ordentlig inn i øvelsene.⁸⁰⁴

Informantene oppfattet ofte dramatiseringer/øvelser/mime og lignende ved å bare være konsentrert tilstede og betrakte de andre aktørene og instruktørene, slik vi ser av observasjonsnotatet over. De utviklingshemmede skuespillerne var ikke i like stor grad avhengige av verbal instruksjon som det de normaltfungerede skuespillerne var. De sanset seg frem og brukte sin innlevelsesevne mer enn sin tankekapasitet i følge observasjonene.⁸⁰⁵ Som både Witkins forskning og felteksempler fra Alfheimteateret viser, har teatererfaringer mye med subjektets emosjoner å gjøre. Det samme fenomenet beskriver nevropsykolog Jacobsens forskning. Artikkelen *Ny viten om relasjonen mellom kognitive og emosjonelle prosesser* er i den forbindelse svært relevant for denne avhandlingen.⁸⁰⁶ Det er interessant hvordan Jacobsen redegjør for at de emosjonelle prosessene hos mennesker med dyp utviklingshemming er utviklet i forhold til de kognitive prosessene.

Nyere funn fra kognitiv nevropsykologi og nevrofysiologi sannsynliggjør at personer med store medfødte nevrologiske skader kan ha uttrykk for behov og kommunikasjon som for en stor del er nevrologisk basert på ikke-kortale områder i hjernen. Det er sannsynlig at nevralt prosesser knyttet til følelseslivet i sterkere grad er intakt enn prosesser knyttet til bevisste tanker og handlinger hos dypt psykisk utviklingshemmede personer. Det er flere holdepunkter for en slik antagelse.⁸⁰⁷

⁸⁰⁴ Observasjonsnotater fra Alfheimteateret september 1999.

⁸⁰⁵ De ikke-utviklingshemmede skuespillerne derimot analyserte seg frem til hva som skulle gjøres og brukte sin refleksjonsevne for å forstå de ulike teateraktivitetene. Det var altså en klar forskjell på hvordan de to ulike gruppene skuespillere i den integrerte teatergruppen forholdt seg til instruksjon, men av nye øvelser, spesielt.

⁸⁰⁶ Jacobsen, Karl, "Ny viten om relasjonen mellom kognitive og emosjonelle prosesser", *Tidsskrift for Norsk Psykologforening*, nr 6, 1998, side 534.

⁸⁰⁷ Loc.cit.

Læring som har med bevisste tanker å gjøre, medfører store vansker for mennesker med utviklingshemming, mens læring der emosjonelle uttrykk er det sentrale, utføres lett av testpersonene. Nyere nevropsykologisk forskning, som Jacobsen representerer, tilsier også at emosjonelle opplevelser og kognitive prosesser ikke nødvendigvis er knyttet til hverandre i hjernen. Strukturene i hjernen som omfatter de emosjonelle prosessene ligger i en godt beskyttet og innkapslet del av hjernen fordi de også har med de autonome livsoppholdelsesfunksjonene å gjøre. Noe av grunnen til dette kan være at:

De dypere liggende, evolusjonsmessig eldste områdene i hjernen slik som retikulærsubstansen og det limbiske system, som sentral i emosjonelle prosesser, utvikles tidligere i fosterlivet, og er mindre i utvikling etter fødsel enn korteks. Dette sannsynliggjør at en mangelfullt utviklet hjerne i langt sterkere grad vil ramme kognitive prosesser som er avhengig av korteks, enn emosjonelle prosesser som i stor grad er avhengige av dypere liggende strukturer i hjernen og i mindre grad avhengig av korteks.⁸⁰⁸

Jacobsen sier altså at utvikling av følelsesstrukturer, som Witkin beskriver i kreativt arbeid, vil være viktig for mennesker med utviklingshemming fordi de på tross av sin kognitive svikt opplever verden gjennom sine følelser. Det spesielle med den estetiske erfaringen Dewey beskriver, er at både tanker, følelser og handlinger er deler av erfaringen. Mennesker med svekkede kognitive evner vil, slik jeg har erfart det i Alfheimteateret, også ha mulighet til å oppleve denne type erfaring gjennom å primært knytte den til emosjoner og handlinger istedenfor logiske slutninger og bevisste handlinger. Den teoretiske forutsetningen til Dewey om at estetiske erfaringer må være bevisste er altså ikke overførbar til virkligheten vi ser i Alfheimteateret.⁸⁰⁹

Maja er i spillet. Hun resonerer seg ikke frem til det hun gjør, men føler seg frem. Hennes sceneutstråling er fascinerende. Kommunikasjonen med publikum i salen og Zeppelin på scenen er aktiv, hun appellerer til oss med sin måte å opptre scenisk på. Zeppelin og Maja skisserer et fiktivt landskap. Det er en givende opplevelse.⁸¹⁰

Teatererfaringene som informantene fikk i Alfheimteateret, var som vi har sett i kapittel 6 og nå i 7, knyttet til interaksjon i kreative prosesser.

⁸⁰⁸ Loc.cit.

⁸⁰⁹ Den teoretiske kategorien nr 3 og den empiriske kategorien nr 5 (fra AT) er altså ikke forenelige.

⁸¹⁰ Observasjonsnotat, Alfheimteateret, Tromsø, november 1999.

Disse interaksjonene ga muligheter for utvikling av aktørenes følelsesstrukturer og sosiale nettverk og var en motvekt til deler av samfunnets sosiale kontroll og dets negative uformelle sanksjoner. Informantene fikk mulighet til å utvikle en identitet som "skuespillere", noe som ga dem en slags posisjon, både på gruppenivå i form av tilhørighet, og på individnivå i form av anerkjennelse i offentligheten. Vi kan derfor si at aktørene ved Alfheimteateret ved noen anledninger gjennom sine teatererfaringer fikk mulighet til:

Å oppleve seg som likeverdig med andre i samfunnet på bakgrunn av:

Tilhørighet til Alfheimteateret
Anerkjennelse i offentligheten
Anskaffelse og/eller utvidelse av det sosiale nettverket
Deltakelse i en interaksjon i kreativ skapelse
Utvikling av følelsesstrukturer

7.2.3. Hjemme, men ikke alene

I hverdagen kan ensomheten bli stor for mange utviklingshemmede.⁸¹¹ Etter ansvarsreformen har mange kulturtilbud blitt lagt ned fordi omsorgsansvaret for utviklingshemmede nå ligger hos den enkelte kommunen.⁸¹² Nettverket som før fantes inne på institusjonene, har for mange mennesker ikke blitt erstattet med nye nettverk når disse ble tilbakeført fra sentralinstitusjonene til hjemkommunene. Noen få har heldigvis fremdeles et kulturtilbud eller lignende i kommunen som er tilpasset deres interesser og kommunikative evner.⁸¹³ Informantene ved Alfheimteateret har et slikt kulturtilbud med kunstneriske utfordringer. Men kulturtilbudet representerer også, slik vi har sett, et nettverk sosialt sett.

Å få venner, det kan være vanskelig andre steder utenom Alfheimteateret./.../ for meg er det viktig å ha bestevenner....kjæreste vil jeg ikke ha, det er venner som betyr noe.⁸¹⁴

⁸¹¹ NOU 22, *Fra bruker til borger*, Oslo 2001.

⁸¹² Reformen ble igangsatt i 1991 og slutført i 1996, HVPU= Avvikling av "Helsevern for psykisk utviklingshemmede". Sandvin, Johans Tveit, "Ideologi og virkelighet" i Gjørum (red), *Kunnskap og ettertanke*, Oslo 1993. Sekkelsten, Ådne, (red) *Et usedvanlig teater*, Norsk Amatørteaterråd, Horten 2000.

⁸¹³ Se NOU 22, *Fra bruker til borger*, Oslo 2001, og kapittel 3.2. Tidsånden smitter og utviklingshemmede jubler.

⁸¹⁴ Intervju med Pauline, skuespiller i Alfheimteateret, Tromsø høsten 1999.

Ellers utenom Alfheim er jeg mest inne og snakker ikke med mange./.../ Snakke med folk, det gjør jeg lite ellers.⁸¹⁵ Det hadde vært artig hvis det var mange med fordi da kunne jeg fått mange venner.⁸¹⁶

Informantene føler de seg hjemme på Alfheim. De er hjemme, men ikke "hjemme alene". Pauline, Zeppelin og Maja fortalte i intervjuene om opplevelsen av å være tilstede på et sted som er trygt og der man kjenner alle. Sitatene over handler nettopp om å føle seg hjemme. Sitatutdraget slutter med Majas kommentar om at "/.../ Det hadde vært artig hvis det var mange med /.../".⁸¹⁷ Dette tyder på at Maja var så trygg på gruppen sin at hun betraktet deltakerne der som ufarlige, og hun følte at hun kunne be flere inn i fellesskapet, som når man inviterer folk "hjem". Det er trygt og beroligende å selv ha kontrollen på arenaen og agendaen, slik flere informanter signaliserte at de hadde innen sin teatergruppe.

Vi har sett både i kapittel 6 og nå i kapittel 7 at skuespillerne med en utviklingshemming var på hjemmebane i Alfheimteateret både sosialt og kunstnerisk sett. Dette skyldes, slik jeg ser det, den vellykkede integreringen og den uformelle stemningen i teatergruppen. Integreringen i Alfheimteateret var, som vi så i kapittel 6, preget av både en administrativ -, sosial - og kunstnerisk integrering på individnivå.⁸¹⁸ Konsekvensene av integreringen i Alfheimteateret slo ut gjennom informantenes opplevelse av å føle seg "hjemme, men ikke hjemme alene".⁸¹⁹ De følte en støtte hos de ikke-utviklingshemmede, som var der både som medaktører og som hjelpere, samtidig som de følte seg hjemme sammen med andre som var like annerledes som de selv var. Dette stemmer overens med Selboes teori om funksjonelt sjølbilde og Tronvolls forskning på integreringsproblematikk.⁸²⁰ Selboe hevder at:

Vet du hvor du står, ser du også lettere hvilke veivalg du har når du møter utfordringene som en kompleks tilværelse byr på. /.../ Begrepet funksjonell sjølbilde vil si å ha et realistisk bilde av seg sjøl, og i tillegg vite hva en må gjøre når en opplever at en ikke strekker til, men har ønsker og behov som krever hjelp fra andre.⁸²¹

⁸¹⁵ Intervju med Zeppelin, skuespiller i Alfheimteateret, Tromsø høsten 1999.

⁸¹⁶ Intervju med Maja, skuespiller i Alfheimteateret, Tromsø høsten 1999.

⁸¹⁷ Intervju med Maja, skuespiller i Alfheimteateret, Tromsø høsten 1999.

⁸¹⁸ Se kapittel 6.2.6.

⁸¹⁹ Slik den empiriske analysekategori (fra AT) nr 6 viser til.

⁸²⁰ Se kapittel 4.2.2.

⁸²¹ Selboe: Op.cit., side 37-39.

Informantene ved Alfheimteateret jobbet i en integrert teatergruppe der de både fikk kjenne på egne begrensinger og mulighet til å bli trygge på det å få hjelp av folk rundt dem. Samtidig kunne de identifisere seg med de andre skuespillerne med utviklingshemming. Tronvoll har vært opptatt av at funksjonshemmede i sin identitetsutvikling også må få mulighet til å møte andre med en liknende funksjonshemning på en felles arena.

Slik jeg så det, fikk informantene ved Alfheimteateret både innfridd Selboes tanker om å utvikle et funksjonelt sjølbilde i samspill med andre i realistiske situasjoner i heterogene grupper og muligheten til å være sammen med andre som var i samme båt som dem selv, slik Tronvoll var opptatt av.

Et interessant aspekt ved Alfheimteateret er hvordan de kunstneriske og de sosiale interessene til informantene fløt over i hverandre. Dette så vi tydelig i kapittel 6.2.6. Informantene følte seg hjemme i teatergruppen rent sosialt, men fokuset i gruppen var helt klart kunstnerisk, i følge lederen for Alfheimteateret: "Vi jobber med teater – det er det som er viktig."⁸²²

Vi så i kapittel 6 at de sosiale og de estetiske teatererfaringene smeltet sammen for informantene. Skillet mellom hverdagen og kunsten ble visket ut, slik Raymond Williams har vært opptatt av i sin forskning.⁸²³ Slik jeg leser Williams, blir konsekvensen av vår iscenesettelse av hverdagen gjennom å bruke mer tid på for eksempel TV, internett og interaktive spill en flytende grense mellom fiksjon og dagligliv eller mellom kunst og hverdag. Dette synet representerer en sammensmelting av sosiologiske og drama-/teatervitenskapelige perspektiv på teaterfeltet. Williams betrakter samfunnet vi lever i gjennom å analysere og forstå teaterkunsten, for koblingen mellom fiksjonen og virkeligheten er nyttig, hevder han.

I learned something from analysing drama which seemed to me effective not only as a way of seeing certain aspects of society but as a way of getting through to some of the fundamental conventions which we group as a society itself.⁸²⁴

⁸²² Intervju i Tromsø av lederen for Alfheimgruppen, høsten 1999.

⁸²³ Se kapittel 5.3.

⁸²⁴ Williams, Raymond, *Drama in dramatised society*, Cambridge 1975, side 18.

I teaterfeltet for usedvanlige mennesker får Williams' tanker gjenklang i en praksis som er tydelig preget av denne sammensmeltningen mellom hverdagen og kunsten. For eksempel så jeg i feltet hvordan enkelte utviklingshemmede informanter i hverdagen skapte seg en identitet som skuespillere gjennom Alfheimteateret. Enkelte dramatiserte også sitt eget liv gjennom å fortolke seg selv inn en rolle, innenfor visse rammer eller en scenografi ut fra visse forutsetninger, en livshistorie eller et scenario.⁸²⁵ Dette ble spesielt tydelig hos én av informantene, Pauline, som gjennom en dramatisering av egne livserfaringer skapte seg en livshistorie som mer handlet om egne drømmer enn om virkeligheten. Pauline kan delvis forstås gjennom Williams' begrep "a dramatised society". Pauline så seg selv som en ganske annen enn den hun var for oss som traff henne. Hun iscenesatte et image som hun selv så ut til å tro på, et image og en drøm mange kanskje ville se på som urealistisk:

Jeg har en drøm om å reise til Amerika og bli skuespiller på et teater. Her på SFO er det bra, men jeg trivdes ikke på dagsenteret. SFO er starten på min karriere. Mamma ville jeg skulle ut i verden og tjene egne penger. På dagsenteret fikk jeg så lite lønn.⁸²⁶

I tråd med Williams, kan man se Paulines utsagn som en del av hennes iscenesatte identitet, der hun på bakgrunn av sin spesielle interesse i TV, film, video og teater lagde seg et bilde av seg selv innenfor en fiktiv ramme – men som likevel var en del av hennes virkelighet.

Williams skriver ikke primært om mennesker med utviklingshemming, men om alle typer mennesker i vår tid. Han kan likevel brukes på å delvis forklare hvorfor en del av mine informanter hadde slike flytende grenser mellom fiksjon og virkelighet. De fleste av informantene så mye på TV, video og film når de var hjemme, og som vi vet var de mye hjemme uten særlig omgang med andre mennesker. Pauline fortalte i intervjuet om sin hobby:

.../ Kino. Før var jeg årets kinogjenger, fordi jeg var på kino nesten hver dag. Nå gå jeg bare når det passer. Jeg har kabel-TV og trenger ikke å gå på kino så ofte lenger. Andre hobbyer jeg har er: TV, video/.../⁸²⁷

⁸²⁵ Williams: Op.cit., side 13.

⁸²⁶ Intervju med Pauline, Alfheimgruppen, høsten 1999.

⁸²⁷ Intervju med Pauline, Alfheimgruppen, høsten 1999.

Når utviklingshemmede i stor grad påvirkes av fiksjon, kan vi ut fra vår kunnskap om mennesker med kognitiv svikt tenke oss at de etter hvert vil kunne få problemer med å skille hva som er fiksjon og hva som er virkelighet, fordi en slik type tankeoperasjon er komplisert.⁸²⁸

Flere av informantene drømte seg bort. Det vil man kunne betrakte deres spill eller fantasier som, dersom en følger samfunnets normer for hvordan et voksent menneske vanligvis oppfører seg i offentligheten. Men i følge Williams vil mange mennesker kunne oppleve denne dramatiseringen, ikke bare mennesker med en utviklingshemming, fordi han mener at dette er et symptom på vår tid. Vi kan iscenesette oss selv og vi kan spille ut roller vi selv ønsker bevisst eller ubevisst:

Beyond what many people can see as theatricality of our image-conscious public world, there is a more serious, more effective, more deeply rooted drama: the dramatisation of consciousness itself.⁸²⁹

Raymond Williams' tanker om det dramatiserte samfunnet binder sammen informantenes liv og teateropplevelser gjennom blant annet opplevelsen av egen identitet og imagemaking. Williams forener kunsten og hverdagen. I foreningen av de to sfærene kan vi se linkene mellom Williams og Dewey. Deweys ønsker om å tydeliggjøre at den estetiske erfaring mer ligger i menneskets kommunikative sfære enn den ligger i et kunstobjekt i seg selv, ligger nært opptil Williams sitt perspektiv.⁸³⁰ Men mens Dewey konsentrerer seg om den kvalitativt estetiske erfaring som en spesifikk, bevisst og særegen erfaring, åpner Williams opp for mer generelt dramatiserte hverdags erfaringer. Informantenes tilstedeværelse i enkelte spillsituasjoner var, som Dewey beskriver den estetiske erfaringen, konsentrert og fullstendig helhetlig.⁸³¹ Måten enkelte informanter maktet å ta fiksjonen så alvorlig på, var enestående. Et eksempel fra feltet viser det:

⁸²⁸ Gjærum, Bente, Ellertsen, Bjørn (red), *Hjerne og atferd: utviklingsforstyrrelser hos barn og unge i et nevrobiologisk perspektiv*, Oslo 1993.

⁸²⁹ Williams: Op.cit., side 15.

⁸³⁰ Slik de teoretiske kategoriene nr 2 og 4 viser til.

⁸³¹ Slik de teoretiske kategoriene nr 2 og 5 viser til.

Spillet i dag bærer preg av en stillhet i øyeblikket og en konsentrasjon. Dette er troverdig, både Zeppelin og Maja er dypt konsentrerte om fiksjonen. Jeg forstår nå hva instruktøren mente når hun sa til meg at enkelte utviklingshemmede skuespillere har en slik sceneintensitet som bare profesjonelle skuespillere kan ha det i spill.⁸³²

Selv om ikke Dewey hadde skuespillere med utviklingshemming i tankene når han beskrev den estetiske erfaringen i *Art as Experience*, er det en fasinende tanke at informantene fra Alfheimteateret til tider gikk inn i teateret på en Deweysk måte, slik at deres teatererfaringer ble så tilstedeværende.⁸³³ De tangerte Deweys estetiske erfaringer på tross av sin kognitive svikt. Dewey hevdet jo at den estetiske erfaring slett ikke kun var emosjonell, men også handlingsrettet og intellektuell. For informantene ved Alfheimteateret var deres estetiske erfaringer, som vi har vært inne på, mer emosjonelle enn intellektuelle.⁸³⁴ De var også til tider kommunikative slik følgende observasjonsnotat viser:

Deltakelsen til informantene er spennende i dag. De fikk instruksjon om å ikke se på publikum, men kommunisere med dem gjennom fiksjonen – ikke kikke etter "kjente" i salen, som instruktøren sa. Dette ble det mye tull med og noen ble litt flau. Etter denne øvelseskvelden ser det likevel ut som om mange har lært noe nytt. Å kommunisere ut spillet fra scenen og ut i salen gjennom sin scenebevissthet og deltakelse i spillet. Ikke se etter mor og far.⁸³⁵

Dette kommunikative aspektet poengterte Dewey som en svært viktig premisse for at en erfaring kunne kalles estetisk.⁸³⁶ Ved Alfheimteateret var jeg deltakende observatør til mangfoldige og svært ulike kreative prosesser aktørene imellom.⁸³⁷ De arbeidet med ulike fysiske -, intellektuelle - og emosjonelle øvelser og med dramatisk lek.⁸³⁸ Slik jeg leser feltet, handlet de kreative prosessene om spennet mellom kunsthæren og hverdagshæren, slik Williams er opptatt av. Informantene befant seg dermed i grenselandet mellom kunsten og hverdagen. Forholdet i teateret mellom kunsten og hverdagen, handlet på mange måter om forholdet mellom virkelighet og fiksjon. De dramatiske lekene og øvelsene som instruktørene initierte, spilte på spennet mellom fiksjon og virkelighet. Et observasjonsnotat fra september 1999 viser en slik situasjon:

⁸³² Observasjonsnotat fra Alfheimteateret, november 1999, Tromsø.

⁸³³ Se kapittel om utviklingshemmedes magiske tilstedeværelse; 6.2.2.

⁸³⁴ Slik de empiriske kategoriene (fra AT) nr 1,2 og 5 viser til.

⁸³⁵ Observasjonsnotat fra Alfheimteateret, desember 1999, Tromsø.

⁸³⁶ Slik den teoretiske kategorien 4 viser til.

⁸³⁷ Se kapittel 6.1.3.

⁸³⁸ Denne inndelingen har jeg laget og den følger ikke Boltens egen logikk fra: Bolton, Gavin, *Innsikt gjennom drama*, Drammen 1992.

Midt under teaterøvelsen, under en vanlig samtale, legger Julie seg ned på gulvet og leker seg inn i sin egen verden. Hun følger ikke med på de andre i rommet - men går helt inn i en egen fiksjon. Etter en stund får instruktøren kontakt og hun blir med inn i gruppen igjen. For Julie ser det ut til å være vanskelig å vite når man kan spille og når man er ute av fiksjonen.⁸³⁹

For Julie var skillet mellom fiksjon og virkelighet ikke klart og kontekstuel, men preget av glidende overganger. Mens skuespillerne uten kognitiv svikt ved Alfheimteateret tydelig skilte mellom spill og dagligdags samtale, opplevde jeg at flere informanter både under intervjuene og på teaterøvelsene plutselig dramatiserte når vi var i en hverdagssituasjon eller dialog. Likevel kan jeg med sikkerhet si at informantene ikke var psykotiske av den grunn, fordi de styrte fiksjonen selv og med en viljehandling kunne komme ut av fiksjonen/spillet.⁸⁴⁰ Spillet var positivt og ønsket for informanten, dermed kan vi ikke kategorisere dette som en psykotisk tilstand i medisinsk forstand. Dette er et interessant funn i feltet. I den forbindelse kan det være interessant å se på følgende feltnotat der Julie forsvinner inn i en fiksjon hun selv dyrker – alene. Feltnotatet er på ingen måte unikt, men må heller sees på som typisk, da dette forekom ved flere anledninger gjennom hele semesteret. Enkelte informanter ble altså så revet med av en fiksjon at de ikke alltid var motiverte til å komme ut av den. Lederen for Alfheimgruppen sa i intervjuet at:

Vi prøver å være samkjørte og konsekvente. Julie har problemer med å skille fantasi og virkelighet, hun går plutselig inn i fiksjonen. Julie lever faktisk av og til i en metaverden.⁸⁴¹

Spillet var for enkelte dermed ikke avhengig av omgivelsene. Det kunne derimot eksistere inni deres eget hode som en levendegjort fantasi. Slike fantasipregede spill kunne minne om barns rolle- og symbollek, der barna lar klosser bli hus og fyrstikkesker biler uavhengig av hvem som er rundt dem eller hvor de er.⁸⁴² Leken er del av barnets naturlige væremåte. Rolleleken er et av utgangspunktene til teaterets opphav.⁸⁴³ Skuespillerne på Alfheimteateret erfarte høsten 1999 teatererfaringer der de gikk inn i rolle og lekte seg frem i teatral spill.

839 Observasjonsnotater, september 1999, Alfheim teatergruppe. Observasjon av Julie.

840 Definisjon av psykose: "Sinnssykdom; alvorlig psykisk forstyrrelse som kjennetegnes av rare, virkelighetsfremmede tanker og reaksjoner, hallusinasjoner, desorientering og manglende sammenheng mellom følelser og tanker; forskjellige former for psykoser er: schizofreni, manisk depressiv psykose, depresjon og paranoia." Hentet fra *Pedagogisk psykologisk ordbok*, Oslo 1991.

841 Intervju med lederen for Alfheimgruppen, høsten 1999.

842 Evenshaug, Oddbjørn, Hallen, Dag, *Barne- og ungdomspsykologi*, Oslo 2000.

843 Nygård, Jon, *Teaterets historie*, bind 1, Oslo 1992, side 15.

Mesteparten av tiden styrte instruktørene fiksjonens entré og sorti i skuespillernes deltakelse. Men enkelte ganger gikk aktøren selv inn og ut av fiksjonen - på tross av at settingen ikke la opp til et slikt skifte, slik vi så at Julie gjorde. Forskjellen på Alfheimteateret og på informantenes dagligdagse arenaer som dagsentre og boliger, var muligheten til å leve ut sider av seg som de vanligvis ville få korreksjon på av atferdsmessige grunner. I boligene og på dagsentrene ble informantene mine lært korrekt adferd ut fra hva samfunnet forventet av dem ut fra alder og såkalt funksjonsnivå.⁸⁴⁴ I teatergruppen, derimot, var håndtering av overgangen mellom fiksjon og virkelighet på et profesjonelt nivå - rent teaterfaglig. Med det mener jeg at instruktørene hadde helt klare formeninger om hva informantene foretok seg og irettesatte dem dermed på en funksjonell måte.

Skuespillerne unnslopp hverdagens stringente krav om korrekt adferd. Disse kravene tar ofte utgangspunkt i at utviklingshemmede skal gå inn i ”/.../ mønster og levekår i dagliglivet som er så nær normer og mønster i det øvrige samfunn som mulig.”⁸⁴⁵ Dette kravet eller denne forventningen om å være ”/...så nær normer og mønster/.../” som vi ser ellers i samfunnet, var for mange av mine informanter et tveegget sverd, fordi informantene ønsket både å være seg selv på sine egne premisser, samtidig som de ønsket å bli akseptert ute i offentligheten på linje med andre.⁸⁴⁶ Gjennom informanteksempler har vi sett at annerledesheten til informantene ofte kom i veien for å bli akseptert av andre.

Teateret ble en arena der informantene ble akseptert som seg selv, som voksne individuelle mennesker.⁸⁴⁷ Noen av disse individene hadde et behov for å ha en flytende grense mellom fiksjon og virkelighet og det ble helt og fullt akseptert innenfor Alfheimteaterets rammer. Slik jeg har erfart i feltet, kan det se ut som om teatermediet er et særdeles godt egnet medium for mennesker med en utviklingshemming når de skal uttrykke seg, være sammen, delta i offentligheten og dermed kommunisere sitt jeg med andre.

⁸⁴⁴ Dette mener jeg å ha belegg å skrive etter å ha besøkt informantene på de respektive "arbeidsplassene" deres samt intervjuet dem der. I samtaler om teater gjennom et halvt år kommer også livserfaringene frem. I følge enkelte informanter ble korreksjon av uønsket adferd gjennom kjeft eller ros brukt. Dette kan i visse tilfeller virke som en forsterkning, dvs at oppmerksomhet er bedre enn å bli oversett, derfor fortsetter eller forsterkes den uønskede atferden - i dette tilfellet "flukten" inn i fiksjonen.

⁸⁴⁵ Kebbon, Lars, *Normalisering- klisjé og virkelighet*, Sandvin, Johans Tveit (red), *Mot normalt?*

Omsorgsideologier i forandring, Oslo 1992, side 151.

⁸⁴⁶ Loc.cit.

⁸⁴⁷ Slik de empiriske kategoriene nr 3 og 4 (fra AT) viser til.

Mediet er vel forenlig med mange utviklingshemmedes behov for eller trang til å spille/leke eller gå inn i andre virkeligheter enn sin egen. Det kan tenkes at dette behovet for fiksjonen kan skyldes flere ting.

Vi kan nevne flere faktorer som kan ha betydningen for dette behovet:

- Flukt fra en ensom hverdag
- Mulighet til å kommunisere gjennom kropp og følelser⁸⁴⁸
- Mulighet til å være "barnslig"⁸⁴⁹

På bakgrunn av dataene fra Alfheimteateret vil jeg hevde at aktørene der gjennom sine teatererfaringer fikk mulighet til opplevelsen av å føle seg hjemme. Teatererfaringene var for informantene en sammensmelting av de estetiske og de sosiale aspektene ved teateret.

Opplevelsen av å føle seg hjemme hang sammen med følgende faktorer:

- Den vellykkede integreringen
- Utvikling og opprettholdelse av sosiale nettverk
- Den uformelle stemningen i teatergruppen
- Individuelle og glidende overganger mellom virkelighet og fiksjon
- Å få lov til å leke med "virkelighetsoverganger"
- En magisk tilstedeværelse i kreative prosesser

7.2.4. Språklig kompetanse

Tilhørighet og identitet som vi nå har sett på i Alfheimteateret, er to faktorer som også henger sammen med kommunikasjon og språk. Identiteten kommuniseres ut i en verden der tilhørigheten til noe fungerer også i et språklig univers for den enkelte i møtet med andre mennesker. Vi skal derfor nå se nærmere på språklig kompetanse. På Alfheimteateret var sammenhengen mellom informantenes teatererfaringer og språk et svært interessant tema, fordi den språklige og kommunikative kompetansen til de utviklingshemmede skuespillerne varierte i stor grad.

⁸⁴⁸ Som en kompensasjon for tanken og språket. Ulik type intelligens viser seg i ulike kontekster.

Samspillkompetanse er som kjent kontekstavhengig.

⁸⁴⁹ På grunn av i sin intellektuelle utvikling, noen utviklingshemmede er som barn i visse situasjoner, men mange blir likevel ikke akseptert som den de er i sin hverdag, de må være "voksne"(tilsvarende alderen sin), men fungerer i noen situasjoner som en 3-4 åring og i andre situasjoner som 30-åring.

Samspillet mellom den enkelte utviklingshemmedes genetiske og miljømessige forutsetninger spilte inn på den kommunikative kompetansen og dermed også på de kreative prosessene i gruppen der informantene erfarte sine teatererfaringer.⁸⁵⁰

På Alfheimteateret var forholdet mellom språk og teatererfaringer mer preget av alternativt bruk av språk enn av det verbale språket.⁸⁵¹ I bruk av verbalt språk alene oppsto ofte misforståelser mellom den utviklingshemmede og instruktøren eller de andre aktørene.

Når instruktøren i dag instruerte Julie, klarte hun ikke å forstå hva som skulle gjøres. Hun misforsto beskjeden, og det endte med at instruktøren viste instruksjonene med kroppen og i samspill med noen av de ikke-utviklingshemmede skuespillerne isteden. Da fungerte det bedre.⁸⁵²

Ut fra denne situasjonen kan man se at språkproblematikk fikk konsekvenser for instruksjonen på scenen. I feltet erfarte jeg hvordan ulike utviklingshemmede skuespillere språklig og kommunikativt hadde svært forskjellige muligheter til å arbeide scenisk.⁸⁵³ Dette tok instruktøren på Alfheim hensyn til i arbeidet, blant annet for å kunne kommunisere på en meningsfull måte og for å skape spennende sceniske uttrykk.

7.2.5. Scenisk risiko - hvordan påvirket denne informanten

På teaterøvelsene var det aldri tvil om de utviklingshemmede skuespillernes kommunikative og språklige forutsetninger i sosiale samspill påvirket selve teaterøvelsene de deltok i. Et moment som jeg tidlig la merke til i løpet av høsten 1999, var hvordan informantene husket mønster og rekkefølge. Flesteparten av de utviklingshemmede aktørene hadde en annen måte å huske på enn de normaltfungerende aktørene. Informantene hadde problemer med å forholde seg til verbal instruksjon. For eksempel:

⁸⁵⁰ ”/.../ istedenfor å diskutere om det er arv eller miljø som er forutsetningen for utviklingen av språk, er man i dag enige om at et samspill mellom arv og miljø”. Sagen, Line, *Da sier jeg heller pannekake- om å fremme talespråket til barn med Down syndrom i barneskolen*, Bergen 2002, side 24.

⁸⁵¹ Slik den empiriske kategorien (fra AT) nr 5 viser til.

⁸⁵² Observasjonsnotat av Julie, november 1999, Tromsø.

⁸⁵³ Dette aspektet ble i kapittel 4.1.1. teoretisk begrunnet og problematisert.

Når en øvelse ble gjentatt uke etter uke hadde informantene en hang til å huske bedre hva som ble gjort på forrige øvelse enn hva de var blitt enige om at de skulle gjøre nå. Rekkefølgen som instruktøren hadde gitt beskjed om var for mange vanskelig å følge.⁸⁵⁴

Et annet moment jeg la merke til var at flere hadde store problemer med å fabulere fritt innenfor en oppgave.

Flere av informantene, spesielt Zeppelin og Maja, ville gjerne ha rigide mønster og stramme tøyler for hva og hvordan de skulle utføre en oppgave av instruktøren. Når det ble for løst, ble de irriterte og utrygge.⁸⁵⁵

Fri assosiasjon og mål om selv å lage struktur på en improvisasjon eller lignende ble vanskelig for mange av de utviklingshemmede aktørene i gruppen. Bente Gjørums forskning viser hvilke risikofaktorer utviklingshemmede har for å inngå i problematiske kommunikasjonsscenarier i samspill med sine "samtalepartnere", slik vi så i kapittel 4.1.1. Gjørums forskning bekrefter mine funn i Alfheimteateret gjennom risikofaktorene hun hevder at utviklingshemmede har i samspill med andre mennesker.⁸⁵⁶

Vi ser altså at disse faktorene i stor grad stemmer overens med min felterfaring. Observasjonene presentert over omhandler alle Gjørums risikofaktorer.⁸⁵⁷ Tabellen på side 280 viser en sammenheng mellom risikofaktorer utviklingshemmede har i kommunikasjonen med verden omkring seg, slik tabellen i kapittel 4.1.1. også viste. Tabellen i dette kapitlet er en videreutvikling av den forrige tabellen og implementerer det konkrete sceniske arbeidet informantene utførte som skuespillere i Alfheimteateret.⁸⁵⁸

⁸⁵⁴ Observasjonsnotat fra Alfheimteateret, Tromsø, oktober 1999.

⁸⁵⁵ Observasjonsnotat fra Alfheimteateret, Tromsø, oktober 1999.

⁸⁵⁶ Gjørums faktorer er: oppmerksomhet, klassifisere og sortere begrep, ufleksibel tenkning, distraksjon, hukommelse og struktur av informasjon. Gjørums: Op.cit., side 127-135.

⁸⁵⁷ Risikofaktorer: problemer med oppmerksomhet, problemer med å klassifisere og sortere begrep, ufleksibel tenkning, distraksjon, problemer med hukommelse og problemer med struktur av informasjon.

⁸⁵⁸ Tabellen bygger på Gjørums forskning. I tillegg har jeg brukt Jane Brondins teori der hun redegjør for hva som påvirker et individs mulighet til å kommunisere. Brondins og Gjørums kunnskap er koblet med regiteoretisk-, dramaturgisk - og skuespillerteknisk kunnskap om scenespråklige variabler og forestillingsproduksjonsmessige forhold fra blant annet: Platz - Waury, Elke, *Drama og teater*, Oslo 1992, Sekkelsten, Ådne, *Et usedvanlig teater*, Horten 2000, Sæbø, Aud, *Drama- et kunsthøgskolefag*, Oslo 1998, Wood, David, Grant, Janet, *Theatre for children - a guide to writing, adapting, directing and acting*, London 1997, Reistad, Helge, (red), *Regikunst*, Asker 1991, Reistad, Helge, (red), *Skuespillerkunst*, Asker 1991, Nedberg, Nina, Rygg, Maja Lise, *Spill uten manus*, Oslo 1996.

I mye av tiden i de kreative prosessene tok instruktørene ved Alfheimteateret hensyn til risikofaktorene de utviklingshemmede hadde i samspill med andre, men ikke alltid. Av den grunn ble det tydelig for meg som forsker når teaterøvelsene fungerte kommunikativt sett og når de ikke fungerte. I tabellen på neste side ser vi hvordan risikofaktorene fikk konsekvenser i forestillingsproduksjonen og under selve forestillingen. Disse konsekvensene viste det seg at var hensiktsmessig å ta hensyn til i arbeid med utviklingshemmede skuespillere. I tabellen ser vi at språk- og kommunikasjonsvansker fikk både kunstneriske, pedagogiske og mellommenneskelige konsekvenser for den enkelte, men også for hele ensemblet.

Konsekvenser for språk- og kommunikasjonsvansker i Alfheimteateret:

<i>Risikafaktorer for utviklingshemmede skuespillere med hensyn til kommunikasjonsproblemer i samspill med andre:</i>	<i>Konkrete scenarier</i>	
	<i>Prosess</i>	<i>Produkt</i>
<i>Problemer med å sortere og klassifisere begrep</i>	Samtalen og ageringen ble vanskelig dersom den var mer talefokuseret enn basert på konkrete spillsituasjoner og her-og-nå-handlinger.	Under forestillingen var ageringen knyttet til skuespillerens eget verbale nivå slik at ikke publikumssituasjonen gjorde skuespilleren uttrygg i å bruke begrep som er for vanskelige ⁸⁵⁹
<i>Problemer med at tenkning ikke blir tilstrekkelig fleksibel</i>	Prosessen måtte foregå på en måte som var konkret knyttet til handling Det måtte være en forutsigbarhet i prosessen slik at skuespillerne visste hva som skal skje og når.	Forstillingen var preget av en trygg stemning der alt på forhånd er gjennomprøvd nøyaktig slik det ble med publikum i salen. Skuespillerne måtte i liten grad plutselig improvisere
<i>Problemer med lett å bli distraheret</i>	Prosessen måtte være preget av konsentrasjonsøvelser og en rolig stemning. Skuespillerne hadde av og til problemer med å selektere hva som er viktig og uviktig.	Under forestilling ble det ikke fotografert eller klappet underveis, dette var publikum informert om på forhånd
<i>Problemer med både selektiv og delt oppmerksomhet</i>		
<i>Liten grad av eksplorativ, målrettet og søkende oppmerksomhet</i>	Instruktørene jobbet med motivering i den kreative prosessen for å skape et blikk mot nye og uprøvde ideer	Skuespillerne måtte i liten grad plutselig improvisere
<i>Problemer med intensjonal og tilfeldig hukommelse</i>	Det var hensiktsmessig å bruke konsentrasjonsøvelser og øve igjennom ting mange ganger	Forestillingen måtte være godt innøvd og instruktørene var forberedt på at enkelte skuespillere likevel ikke husket det vesentlige de skulle gjøre på scenen
<i>Problemer med å analysere, strukturere og omstrukturere informasjon</i>	I prosessen måtte skuespillerne få hjelp med å skape struktur i det sceniske arbeidet	Forestillingen måtte være godt strukturert på en måte som var lett å forstå

Tabellen viser for eksempel at når informantene hadde problemer med hukommelse, førte det til at instruktørene oppfattet det som hensiktsmessig å bruke konsentrasjonsøvelser og øve igjennom ting mange ganger i prøveperioden. De to instruktørene jobbet også ut fra tanken om at forestillingen måtte være godt innøvd og de selv måtte være forberedt på at enkelte skuespillere likevel ikke husket det vesentlige av det de skulle gjøre på scenen.

⁸⁵⁹ Begrepet forestilling bruker jeg. Instruktørene valgte å kalle det arbeidspresentasjon høsten 1999.

I boken *Et usedvanlig teater* beskrives slike scenarier tabellen omtaler i kapittelet "Praktiske forslag til arbeidet med en usedvanlig teatergruppe":

Forklar øvelsene enkelt og konkret på forhånd. Det er viktig å snakke direkte til de funksjonshemmede. Ikke gjør forklaringene lange. Si bare det aller viktigste før du lar gruppen få prøve. Etter at alle har prøvd en gang kan du ta en rundt med utdypende forklaringer. Husk at korteste veien til forståelse går gjennom erfaring!⁸⁶⁰

Kenneth Dean, Kristin Bjørn Eriksen og Ådne Sekkelsten står for en aktivitetspedagogisk linje i regien slik jeg forstå dem. De følger det kjente pedagogiske prinsippet til Dewey om "learning by doing" når de hevder: ".../ at korteste veien til forståelse går gjennom erfaring!" Dette prinsippet er også i tråd med Brodins og Gjørums kommunikasjonsforskning, samt min felterfaring.⁸⁶¹ Jeg vil nå trekke frem tre konkrete eksempler fra de kreative prosessene i Alfheimteateret der språk var viktig.

Eksempel I:

Spillestilen i gruppen er ekspressiv, de spiller teater som er mer kroppsbasert enn tekstbasert og dette ser ut til å fungere godt for gruppen som helhet.⁸⁶²

Eksempel II:

Instruktørene valgte gjennom hele prosessen å la de ikke-utviklingshemmede ha de lengste bitene med tekst, de tilpasset skuespillernes arbeidsoppgaver til deres språklige og kommunikative evner. Små tekstbiter og direkte, konkret instruksjon maktet de utviklingshemmede å mestre uten at de glemte hva de skulle gjøre eller fikk panikk.⁸⁶³

Eksempel III:

På teaterøvelsene brukte instruktørene ofte god tid på å instruere og øvelsene varte lenge – så lenge at alle klarte å få med seg hva som skjedde. Ved noen anledninger tok en av instruktørene en for rask vending i regien. Da datt mange av informantene av lasset, de klarte ikke å forstå hva som skulle gjøres.⁸⁶⁴

⁸⁶⁰ Bjørn-Eriksen: Op.cit., side 20.

⁸⁶¹ Brodin: Op.cit., Gjørum: Op.cit.

⁸⁶² Utdrag fra observasjonsnotater fra Alfheimteateret, september 1999.

⁸⁶³ Utdrag fra observasjonsnotater fra Alfheimteateret, november 1999.

⁸⁶⁴ Utdrag fra observasjonsnotater fra Alfheimteateret, november 1999.

I eksemplene på forrige side ser vi hvordan instruktørene ofte tok hensyn til fire av Gjørums risikofaktorer som hun presenterte "Psykisk utviklingshemning - mental retardasjon".⁸⁶⁵

- Kan ha problemer med at tenkning ikke blir tilstrekkelig fleksibel - eksempel I
- Kan ha problemer med å sortere og klassifisere begrep - eksempel II og I
- Kan ha problemer med både selektiv og delt oppmerksomhet - eksempel III
- Kan ha problemer med lett å blir distraheret - eksempel III

Vi kan derfor oppsummere med å si at aktørene i Alfheimteateret gjennom sine teatererfaringer fikk mulighet til å oppleve å kunne kommunisere med de andre aktørene på bakgrunn av egne kommunikative forutsetninger uten å få følelsen av ikke å strekke til og å ikke forstå settingen. Alternativer til verbal kommunikasjon ble brukt i Alfheimteateret, blant annet for å få opplevelsen av god kommunikasjon.

Opplevelsen av god kommunikasjon ved:

- at spillestil og regi ble tilpasset den enkeltes kommunikative forutsetninger
- at stemningen i gruppen var rolig, slik at den enkelte fikk mulighet til konsentrasjon om teaterarbeidet
- at språket som ble brukt ikke var for vanskelig å forstå
- alternativer til verbal kommunikasjon; kropp, stemme, blick, mimikk, gester m.m.

⁸⁶⁵ Gjørums: Op.cit., side 127-135.

7.3. Selvfølelse - for utviklingshemmede og døve skuespillere

I analysen av Alfheimteateret og Det Norske Tegnspråkteateret utkrystalliserte det seg ett felles begrep som linket opp mot både teatererfaringer og generell usedvanlighet. Dette begrepet var selvfølelse. Gjennom å være usedvanlig i det norske samfunn fikk informantene mine en slags "felles opplevelse" om at selvfølelse hang sammen med teatererfaringene de erfarte. Slik jeg tolker informantene, var denne selvfølelsen knyttet opp til både opplevelsen av å være annerledes og opplevelsen av å tilhøre en liten gruppe i et stort samfunn. Når informantene var inne på aspekter som handlet om selvfølelse, kunne ikke disse knyttes til selve døvheten eller utviklingshemningen i seg selv, men mer til det faktum at de følte seg usedvanlige i sin verden. Denne usedvanligheten handlet om deres individuelle opplevelse av å ikke alltid strekke til ovenfor samfunnets normer innenfor områder som å kommunisere med andre, forstå situasjoner og delta aktivt i en offentlighet. Begrepet selvfølelse må altså sees på som en individuell prosess i både Alfheimteateret og DNTT. Episoden under beskriver dette fenomenet.⁸⁶⁶

Å kjenne meg verdifull:

Å stå der når forestillingen er over, få applaus – se ansiktene og blikkene som er helt annerledes enn ellers, det er en god følelse. Her på scenen får jeg vist de andre hva jeg kan, hva jeg vil og hva jeg skaper sammen med mine.

Rosene er visnet og dagen derpå er kommet. Men vi treffes igjen og vi vet at vi kan og vil – sammen. Deilig å skape noe gjennom egen kropp og egen tanke, med andre for andre, men egentlig mest for meg selv...

I dette kapittelet har jeg på bakgrunn av min GT-analyse av dataene valgt å drøfte begge feltene i to underkapitler: "Livskvalitet" og "Å være sammen".

⁸⁶⁶ Fortellingen er en syntese av feltinntrykkene fra Det Norske Tegnspråkteateret og Alfheimteateret. Fortellingen er dermed basert på mine felterfaringer, men er dog ikke en eksakt gjengivelse av dem. Jeg har tatt meg visse kunstneriske friheter i min streben etter å beskrive en stemning. Den er verken sann eller usann – den er en fortelling som lever sitt eget liv.

Å bruke data fra to så vidt forskjellige felt som fra en teatergruppe for døve og en for mennesker med en utviklingshemming for å si noe om "det usedvanlige menneske", er i utgangspunktet selvsagt problematisk. Innledningsvis i avhandlingen presenteres bakgrunnen og argumentasjonen for nettopp denne forskningsdesignen jeg har valgt. Likevel må dette faktum også problematiseres i dette kapittelet, fordi jeg her hevder at selvfølelsesaspektet er det samme i de to utvalgte felt om enn på ulik måte.

Med tanke på selvfølelse, er det en faktor man ikke kan overse i arbeid med utviklingshemmede skuespillere: deres kognitive kompetanse. Man skulle tro at denne ville virke inn på selvfølelsesaspektet. Men i feltet fant jeg ingen funn som kunne bekrefte dette. De utviklingshemmede informantene hadde samme type svar som de døve informantene hadde på aspekter som omhandlet selvfølelsen og følelsen av å være usedvanlig. Dermed så det ikke ut til at ulike kognitive evner hadde innvirkning på selvfølelsen. Selvfølelsesforskerne Cunningham og Glenn har i sin forskning også funnet ut at det ikke er grunn til å tro at det er en sammenheng mellom selvfølelse og IQ for mennesker med en utviklingshemming. Cunningham og Glenn skrev i artikkelen "Evaluation on Self by Young People with Down syndrome" at det er:

././ found no relationship (between self-worth) with IQ.⁸⁶⁷././ like most teenagers, their feelings of global self-worth were more related to physical appearance and social acceptance than academic ability.⁸⁶⁸ ././ negative comparisons only affect feeling of self-worth if they involve attributes important to the individual.⁸⁶⁹

Vi ser her at opplevelsen av selvfølelse blant unge mennesker med Downs Syndrom ikke skilte seg ut fra annen ungdom som hadde vesentlig høyere IQ enn dem. Dette bekrefter mine funn i feltet som jeg utover i dette kapittelet skal drøfte. Slik jeg ser det, kan data om de døve og de utviklingshemmede informantenes selvfølelse samstilles for å skape en tanke om hvordan det usedvanlige mennesket skaffer seg teatererfaringer som en del av sin selvfølelsesoppbygging.

⁸⁶⁷ Cunningham, Glenn, "Evaluation on Self by Young People with Down syndrome", *International Journal of Disability, Development and Education*, Vol 48, 2001, side 166.

⁸⁶⁸ Cunningham: Op.cit., side 175.

⁸⁶⁹ Cunningham: Op.cit., side 164.

7.3.1. Livskvalitet

Informantene fra begge feltene snakket både direkte og indirekte om sin egen livskvalitet i forbindelse med innhøstningen av deres teatererfaringer. Denne livskvaliteten var knyttet til flere forskjellige aspekter som vi nå skal se nærmere på. Det kanskje mest iøynefallende aspektet var hvor viktig opplevelsen av anerkjennelse var for både de døve og de utviklingshemmede informantene. Dette har vi sett i kapittel 6 og følgende sitat er et godt eksempel på det.⁸⁷⁰ ”/.../ den anerkjennelsen det er å stå på en scene, ha publikum, den anerkjennelsen man da får som skuespiller og som menneske, så er det ganske sterkt.”⁸⁷¹

Denne kommentaren knyttet informanten både til opplevelsen av å være skuespiller- altså til yrket eller rollen i en institusjon - og til sin personlige opplevelse av det å være menneske. Det kan i mitt datamateriale se ut til at dette behovet for anerkjennelse var forbundet med opplevelsen av å være usedvanlig i samfunnet, selv om vi vet at alle typer mennesker har behov for anerkjennelse på ulike måter. Jeg mener da ”/.../ både menneskers behov for en stabil og vanligvis høy vurdering av seg selv, og for en tilsvarende vurdering fra andre.”⁸⁷² Om behovet for anerkjennelse fra andre vet vi at ”Hvis motivet for å mestre eller prestere er avhengig av sosial anerkjennelse eller annen ytre belønning fra omgivelsene, dreier det seg om et sosialt prestasjonsmotiv.”⁸⁷³

Én av informantene sa at:

Forestillingerne er det beste, da kommer folk for å se på meg. De synes jeg er kjempeflink. Da kjenner jeg det her. (Holder seg på brystet over hjertet.) Men før forestillingen er jeg litt nervøs.⁸⁷⁴

Anerkjennelsen handlet ikke for alle informantene kun om hvordan andre så på dem, men også hvordan de betraktet seg selv. Gjennom sine teatererfaringer fikk mange informanter en opplevelse av å være flink, mestre noe og bidra med noe positivt ut fra egne behov og ønsker.

⁸⁷⁰ Se kapittel 6.2.4. og 6.4.5.

⁸⁷¹ Utdrag fra intervjuet med prosjektlederen Adrian, Ål april 2000. Adrian hadde både erfaring som skuespiller og som prosjektleder.

⁸⁷² Evenshaug: Op.cit., side 153.

⁸⁷³ Loc.cit.

⁸⁷⁴ Utdrag fra intervjuet med den utviklingshemmede skuespilleren, Julie, Tromsø, høsten 1999.

Én av informantene sa at om sitt forhold til teaterarbeidet at:

Ja, du utvikler deg, for jeg begynner å kjenne meg selv inni meg, finner ut hva jeg kan og hva jeg ikke kan. Før trodde jeg at jeg kunne det, og så kunne jeg det ikke. Så det er mye som er overraskende motsatt.⁸⁷⁵

Celine påpekte her hvordan hun utviklet seg som menneske gjennom å arbeide med teater. Hun fikk et annet forhold til egne evner og begrensninger. Dette ga henne ny kunnskap om seg selv. En mer moden selvoppfattning og virkelighetsorientering vil også påvirke selvfølelsen til et menneske, slik Celine gjennom intervjuet viste. Denne selvmotiverende indre styrte motivasjonen til teaterarbeidet som Celine påpekte, handlet slik jeg ser det om et type autonomt prestasjonsmotiv. "Utviklingen av det autonome prestasjonsmotivet, derimot er avhengi av den indre belønning som ligger i det å utføre en handling på en dyktig måte."⁸⁷⁶

I følge Tafarodi og Swann som forsker på selvfølelse bygger selvfølelsesbegrepet nettopp på en dikotomi, slik vi nå har sett at felldataene viser. En dikotomi mellom det jeg har valgt å kalle "anerkjennelsen fra andre" og opplevelsen av "å føle seg flink selv". Tafarodi og Swann kaller derimot denne dikotomien for et skille mellom instrumentell og indre verdi:

That is, individuals take on value both by merit of what they can do, and what they appear to be. Informally this is often expressed as the distinction between "respect" and "liking". The former is founded on observable abilities, skills, and talents, the latter on moral character, attractiveness, and other aspects of social worth.⁸⁷⁷

Selvfølelsen, som både knytter an til "what they can do" og "what they appear to be", handlet for mine informanter om både hvordan de så på seg selv og hvordan de opplevde at andre folk så på dem. Informantene var opptatt av at både deres evner og talenter skulle bli sett, og at deres mer ytre fasade skulle bli akseptert. Flere døve informanter påpekte at de opplevde at hørende så på tegnspråk som "rart å se på" – altså som en del av døves ytre fasade. Derfor følte noen av informantene seg litt utenfor i offentligheten fordi de ble glodd på.

⁸⁷⁵ Utdrag fra intervjuet med den døve skuespilleren, Celine, Å1 april 2000.

⁸⁷⁶ Evenshaug: Op.cit., side 153.

⁸⁷⁷ Tafarodi, R, Swann, W.B, "Two-dimensional self-esteem: theory and measurement." *Personality and Individual Differences*, 2001, side 2.

Én av de døve informantene, Tormod, fortalte om en slik situasjon, men hvor han selv maktet å tolke folks blikk på en positiv måte:

Da jeg var ferdig på skolen en dag og skulle hjem, tok jeg T-banen/.../Jeg satte meg ned ved vinduet, og da banen stoppet, så jeg det var en döv utenfor. Han vinket og det var mange folk som sto der, men det var bare én av dem. Og jeg vinket og vinket og han så meg, og vi pratet gjennom vinduet og alle kikket fram og tilbake på oss når vi pratet, og vi lo, vet du. Så vinket vi da jeg reiste igjen. Og plutselig ble det litt liv i vognen, og alle ble helt forvirret rundt oss. Og så så jeg at noen av dem måtte smile, og da jeg smilte tilbake, forsto jeg liksom at hans tanke måtte være at døve ikke bruker stemmen, og hvor fantastisk det er, på en måte. En hørende ville aldri fått det til å funke gjennom et vindu.⁸⁷⁸

Vi ser av intervjuutdraget at Tormod her tolket passasjerenes forvirring i T-banen snarere som et uttrykk for aksept enn for et uttrykk av stigmatisering. Dette gjorde Tormod fordi noen hørende passasjerer smilte til ham. Han hevdet da at de opplevde hvor "fantastisk" det var at tegnspråket ga så mange muligheter for kommunikasjon. Denne tolkningen var oppbyggende snarere enn nedbrytende på Tormods selvfølelse og syn på andres anerkjennelse.

Av de utviklingshemmede informantene ble det, som vi har sett ved flere anledninger, i intervjuene fortalt om episoder der de følte at andre syntes de snakket rart og beveget seg annerledes. Informantene opplevde det som en ekkel opplevelse å bli betraktet som rar og smål. Stigmatiseringen var for mange informanter et faktum og teaterarenaen ble et viktig sted der de kunne motkjempe dette stigma gjennom å vise hva de kunne og arbeide blant folk som ga respekt og anerkjennelse. I teateret fikk de også muligheten til å heve den noe skadde selvfølelsen mange av informantene til tider kjente på. Selvfølelsen kan dermed også knyttes til identitetsaspektet, der både den individuelle og sosiale identiteten hang sammen med informantenes teatererfaringer.

På bakgrunn av felleserfaringene til de døve og utviklingshemmede informantene vi nå har sett gjennom kapittel 6 og 7, mener jeg altså at vi kan si noe om hvordan det usedvanlige menneskets selvfølelse mest sannsynlig påvirkes gjennom teatererfaringene hun eller han får. Vi kan hevde at det usedvanlige mennesket gjennom teatererfaringene sine fikk mulighet til å få tilbakemelding av andre på sine "abilities, skills, and talents" innen teateret.⁸⁷⁹

⁸⁷⁸ Utdrag fra intervjuet med den døve skuespilleren, Tormod, ÅI, våren 2000.

⁸⁷⁹ Tafarodi: Op.cit., side 2.

Denne tilbakemeldingen eller anerkjennelsen påvirket dermed det usedvanlige menneskets selvfølelse. I tillegg hadde det usedvanlige mennesket også en mulighet til å få vurdert sin "moral character, attractiveness, and other aspects of social worth" gjennom sine teatererfaringer i en teatergruppe.⁸⁸⁰ Denne prosessen påvirket dette menneskets selvfølelse. Men det usedvanlige mennesket vurderte selv både sine talenter og sin sosiale verdi gjennom å arbeide scenisk, slik vi så at den døve skuespilleren Celine hadde en klar oppfatning av når hun omtalte sin personlighetsutvikling i teateret.

Det siste aspektet som kunne knyttes opp til måten teatererfaringene påvirket livskvaliteten til informantene på, var opplevelsen av glede. Å delta i en teatergruppe og gå gjennom skapende prosesser med andre medaktører som informantene kunne kommunisere med, ga for mange informanter en enorm lykkefølelse som hadde sin basis i en indre styrt motivasjon. Informantene jobbet med teater fordi de hadde et sterkt indre behov for det. Dette hadde alle informantene til felles. De var enormt motiverte og satte stor pris på teaterarbeidet. "Fordi jeg har lyst /.../ Ja, jeg liker det veldig godt. Det er artig å spille.⁸⁸¹ /.../Det er gøy både å spille ting jeg selv og andre har skrevet."⁸⁸²

Aspektet med glede var i feltdataene mine omfattede, alle snakket om det og var svært entusiastiske på vegne av sitt teaterarbeid. Instruktøren for Gjengangere fortalte om dette gledespektet at:

/.../jeg opplever i hvert fall at disse menneskene foreløpig er idealister til tusen og synes at dette er morsomt. /.../og jeg synes, enten de er snart 50 eller de bare er noenogtyve, så synes jeg de har en slags ungdommelig entusiasme som er veldig viktig.⁸⁸³

Instruktøren knyttet gleden til en ungdommelig entusiasme og en idealisme i ensemblet. Den samme entusiasmen opplevde jeg i Alfheimteateret. Begge disse teatrene har måtte kjempe for sin eksistens. De var ikke et selvfølgelig kulturtilbud, men snarere et uvanlig utskudd i en ellers dunkel kulturell sfære.

⁸⁸⁰ Loc.cit.

⁸⁸¹ Utdrag fra intervjuet med den utviklingshemmede skuespilleren, Emma, Tromsø, høsten 1999.

⁸⁸² Utdrag fra intervjuet med den utviklingshemmede skuespilleren, Maja, Tromsø, høsten 1999.

⁸⁸³ Utdrag fra intervjuet med instruktøren, Ørnulf, Oslo, våren 2000.

En sfære som var preget av mange kulturtilbud rundt informantene som hadde klare barrierer for dem å delta i på grunn av stor kommunikativ og kulturell kløft. Denne kløften var både mellom hørende og døve og mellom normalt fungerende og utviklingshemmede.

Fellesnevneren mellom de aspektene vi nå har sett på, er kategorien livskvalitet, som kan betraktes som en del av informantenes selvfølelse. Livskvaliteten til et menneske ”/.../ kan ikke bare forstås individuelt. Individets livskvalitet er knyttet til bestemte erfaringsområder /.../ som er av betydning for folk flest/.../”⁸⁸⁴

I følge livskvalitetsforskeren Næss er livskvalitet ”/.../en enkeltpersons opplevelse av å ha det godt eller dårlig.”⁸⁸⁵ Hun påpeker videre at livskvaliteten har et kognitiv og et emosjonelt aspekt som favner om både vurderinger av ”/.../ tilfredshet/utilfredshet med livet og de mer følelsesmessige positive og negative reaksjonene på hvordan en har det.”⁸⁸⁶ Næss definerer begrepet på denne måten: ”En person har det godt og har høy livskvalitet i den grad personen er aktiv, har samhørighet, selvfølelse og en grunnstemming av glede.”⁸⁸⁷

Vi ser her at Næss i sin definisjon er inne på de samme kvalitetene ved livet som feltnotatene mine viste. Hun påpeker sammenhengen mellom samhørighet, selvfølelse, glede og aktivitet i et menneskes livskvalitet. Slik jeg tolket dataene fra DNTT og Alfheimteateret, var selvfølelse hos mine informanter et større og mer omfattende begrep enn kategoriene livskvalitet og det å være sammen med andre var. Disse to kategoriene derimot kunne igjen deles opp i fire kvaliteter; anerkjennelse, glede, føle seg fink og behov for sosial kontakt gjennom å være i meningsfull aktivitet. Næss sin livskvalitetsdefinisjon bekrefter mine funn i feltet, selv om har valgt teoretiske å strukturere begrepet livskvalitet på en annen måte enn mine funn tilsier. Livskvalitet og selvfølelse henger i min studie sammen med informantenes teatererfaringer i teateret. Teatererfaringer som de fikk som en del av sine menneskelige behov for å se og bli sett av andre.

⁸⁸⁴ Stangvik, Gunnar, *Livskvalitet for funksjonshemmede*, Oslo 1989, side 30.

⁸⁸⁵ Næss, Siri, ”Hva er livskvalitet?”, *Scandinavian Journal og Behaviour Therapy*, 17, Suppl. 8, 5-27, 1988, side 5.

⁸⁸⁶ Næss: Op.cit., side 10.

⁸⁸⁷ Loc.cit.

Denne erfaringsprosessen var slik jeg ser det lik for de døve og de utviklingshemmede informantene, og hang logisk sett mer sammen med det faktum at de var usedvanlige enn at de var døve og utviklingshemmede. Hvorvidt dette funnet ville være i tråd med funn også hos mennesker i det norske samfunn som kommer inn under en såkalt normalitet, kan jeg ikke uttale meg om. Men slik jeg har opplevd feltet, var flere av erfaringene informantene hadde på selvfølelse klart knyttet opp til dette å være en del av en "ikke main-stream kultur" med tanke på kommunikativ tilhørighet og mulighet for samspill med andre. Altså knyttet opp til det å være usedvanlig. Men som jeg hevdet innledningsvis avhandlingen, er vi alle usedvanlige i visse kontekster.

Opplevelsen av god livskvalitet ved:

- Anerkjennelse fra andre
- Opplevelsen av å være flink, mestre noe og bidra med noe positivt ut fra egne behov og ønsker
- Å kunne motkjempe dette stigma gjennom å vise hva de kunne og arbeide blant folk som ga respekt og anerkjennelse.
- Oppleve gjennom skapende prosesser med andre medaktører

7.3.2. Å være sammen

I mine observasjoner og intervjuer så det ut til at det gjennom informantenes teatererfaringer også var en sammenheng mellom graden av å være sammen med andre og opplevelsen av selvfølelse. Om det å høre til i et fellesskap i teateret sa Tormod at:

Forsker: Din tilhørighet til Tegnspråkteatret som institusjon/.../
Tormod: Ja, det er ganske viktig. Jeg føler meg ikke ensom på noen måte, jeg er jo med i noe, i et større fellesskap, og det er viktig for meg.⁸⁸⁸

Dette fellesskapet hang også sammen med identitetsaspektet der subkulturen på ulike måter var en vesentlig del av livet for mange av informantene.⁸⁸⁹ Slik jeg ser det, handlet en del av forståelsen av fellesskapet likevel ikke primært om identitet, men snarere om selvfølelse. Selvfølelsen så i denne sammenheng ut til å handle om ”/.../ the feeling that one is good enough”.⁸⁹⁰ Informantene signaliserte en tilfredshet ved samhörigheten som så ut til å virke inn på deres oppfatning av seg selv. Gleden ved å kunne kommunisere med andre innenfor en trygg kontekst hang, slik jeg ser det, sammen med selvfølelsen til informantene. Denne trygge konteksten oppnådde informantene gjennom teatermediet. Celine, en av de døde informantene, fortalte at det å kommunisere utenfor tegnspråkteateret kunne være utrygt:

I oppveksten på døveskolen var det hørende lærere, så jeg er vant til problemene. Jeg prøvde å kommunisere. Jeg kommuniserte med hørende på restauranter og i butikker./.../ Og forsto de ikke alt, så skrev vi, vi pratet tydelig. Det er jo veldig forskjellig kommunikasjon. I døvemiljøet er jeg mer trygg.⁸⁹¹

Flere utviklingshemmede informanter fortalte også om en tilsvarende utrygghet i intervjuene. Men ved å jobbe sammen i den kreative prosessen ga aktørene hverandre en kollektiv støtte.⁸⁹² Denne støtten ga informantene tro på seg selv, antagelig fordi det ble et positivt forhold mellom de aspirasjonene informantene hadde og den suksessen de oppnådde, slik selvfølelsesforskeren William James hevder.⁸⁹³ Informantene hadde alle et mål om å være delaktig i å skape en forestilling.

⁸⁸⁸ Utdrag fra intervjuet med den døde skuespilleren, Tormod, Ål, våren 2000.

⁸⁸⁹ Som de empiriske kategoriene nr 3 og 6 (fra AT) og 5 og 6 (fra DNTT) viser til.

⁸⁹⁰ Rosenberg, M, *Society and the Adolescent self-image*, Princeton 1965, side 31.

⁸⁹¹ Utdrag fra intervjuet med den døde skuespilleren, Celine, Ål, våren 2000.

⁸⁹² Dette kan relateres til de teoretiske kategoriene nr 7 og 8, og den empiriske kategori nr 2 (fra DNTT).

⁸⁹³ James, William, *The principles of psychology*, Cambridge 1983, side 296. (Original utgivelse i 1890)

Når informantene opplevde kreative prosesser som virket utviklende på dem og de fikk en opplevelse av at de nådde frem til publikum med sine egne kommunikative forutsetninger, ga dette dem en mulighet til å få en god selvfølelse. De bidro sammen i å skape forestillingen som ble et samlende mål, og dette ga dem en følelse av å være sammen om noe. Denne følelsen knyttet flere informanter også til fritiden. De ønsket å være sammen med kollegene også i tiden utenom teaterprøvene, utenom arbeidstid. Celine savnet denne opplevelsen fra tiden da hun jobbet i Oslo:

Hva jeg savner...Oslo Døveteater ligger jo i Oslo, da var vi mer sammen når vi hadde fri, det var mer sosialt. Men ved et profesjonelt teater føler vi oss låst. Vi er ei lita gruppe./.../ Jeg savner på en måte større forhold.⁸⁹⁴

Her påpekte Celine hvordan hun opplevde at DNTTs geografiske plassering hadde innvirkning på opplevelsen av å være sammen og at amatørteatrene muligens hadde en større opplevelse av å være sammen, enn de profesjonelle hadde. Livskvalitetsforsker Næss hevder at å være sammen med andre mennesker er svært viktig:

Det finnes mennesker med høy selvfølelse, aktivitet og glede, som lever for seg selv – geografisk og psykologisk – med liten kontakt med andre mennesker. Likevel er dette i for seg selv ikke avgjørende. Jeg tilegger de sosiale relasjoner egenverdi: Det er bedre å være glad sammen med andre enn å være glad alene.⁸⁹⁵

For Næss kan det å være sammen betraktes som et mål i seg selv for et menneske. Teateret som en kollektiv kunst blir da en arena med gode vilkår for å være sammen. Næss hevder i sitatet at et menneske kan ha god selvfølelse, men likevel være lite sammen med andre. Men hun hevder på samme tid at ”/.../det er klart at man må regne med sterk sammenheng mellom alle de forskjellige aspektene av livskvalitetsbegrepet”.⁸⁹⁶ I mitt feltmateriale så det ut til at det å være sammen med andr, kunne påvirke selvfølelsen, men samtidig har jeg ingen data som viser at selvfølelsen var helt avhengig av samhørigheten med andre. En vi kan lese hos Næss at:

⁸⁹⁴ Utdrag fra intervju med Celine, døv skuespiller fra DNTT, Ål, april 2000.

⁸⁹⁵ Næss: Op.cit., side 11.

⁸⁹⁶ Loc.cit.

Man kan vise at mangel på sosial kontakt resulterer i dårlig helse generelt (Ringen, 1976) eller i mental sykdom (Maslow 1970) /.../ Samhørighet er godt i seg selv – uansett om det er eller ikke er forbindelse mellom sosial kontakt og helse.⁸⁹⁷

Gjennom sine teatererfaringer fikk altså informantene kontakt med signifikante andre som de kommuniserte med gjennom teaterkunsten. Skal vi tro Næss, var samhørigheten informantene da opplevde ”god i seg selv” som en selvstendig verdi. Blant de døde og utviklingshemmede informantene har vi i kapittel 6 sett at flere også satte spørsmålstegn ved dette med samhørighet og hevdet at fokuset slett ikke lå der for dem i teaterarbeidet. Disse informantene mente at det var det kunstneriske nivået og selve produktet de konsentrerte seg om og opplevde som vesentlig. Vi ser altså to posisjoner i feltet som hevder to motsatte standpunkt. Likevel kan vi på bakgrunn av felldataene, hevde at det usedvanlige mennesket gjennom sine teatererfaringer kan få mulighet til å oppleve det å være sammen innen teateret. Dette gir dem igjen muligheten til å utvikle god selvfølelse. Det usedvanlige mennesket kan også få mulighet for anerkjennelse gjennom sitt samspill med publikum.⁸⁹⁸ I neste omgang kan denne anerkjennelsen bidra til å utvikle god selvfølelse hos skuespillerne.⁸⁹⁹

Opplevelsen av samhørighet gjennom teatererfaringer ved:

- | |
|---|
| <ul style="list-style-type: none">- Anerkjennelse fra publikum og/eller- Samhørighet med ensemblet |
|---|

7.4. Teateret - interaksjon med eller avsondring fra hverdagslivet

Gjennom kapittel 6 og 7 kommer det frem ulike grunnleggende betraktninger på kunsten som kan belyses av de to modeller som er angitt i kapittel 5.1.1. Jeg vil nå rette fokus mot disse ulike betraktningene og forsøke å drøfte hva disse kan skyldes.⁹⁰⁰

⁸⁹⁷ Næss: Op.cit., side 11-12.

⁸⁹⁸ Slik de teoretiske kategoriene nr 7 og 8 viser til

⁸⁹⁹ Slik empirikategoriene nr 3 og 4 (fra AT) og nr 5 (fra DNTT) viser til.

⁹⁰⁰ Denne drøftingen bygger på allerede fremvist empiri fra kapittel seks og syv.

I følge analysen av datamaterialet fra Alfheimteateret og Det Norske Tegnspråkteater, kan man finne spor av to ulike måter å forstå kunstens autonomi på. Disse to standpunktene vil i dette kapittelet fremvises hovedsakelig gjennom teoretiske betraktninger, men også gjennom enkelte eksempler fra feltet. Jeg vil først beskrive det ene standpunktet, der interaksjon mellom hverdagsliv og kunst er fokuset, dernest det neste, der fokus er på kunstens avsondring fra hverdagslivet.⁹⁰¹

7.4.1. Teater som interaksjon med hverdagslivet

I DNNT har vi sett hvordan informantene fortalte om opplevelsen av både å få utviklet sine følelsesstrukturer og å få utnyttet sitt intellekt knyttet til konkrete sceniske handlinger.⁹⁰² Dette skjedde gjennom sceniske interaksjoner og resulterte i helhetlige opplevelser innen teateret som kreativt medium. I Alfheimteateret utkrystalliserte det seg tilsvarende funn, men da knyttet mer til informantenes intense deltakelse i interaksjonsprosesser der den magiske tilstedeværelsen ble tydelig gjennom en sterk emosjonell karakter. Her så det ut til at det intellektuelle ble kompensert for gjennom en særegen form for tilstedeværelse i de kommunikative scenariene.⁹⁰³

Vi kan på bakgrunn av Dewey analysere oss frem til at mange av disse funnene i begge teatergruppene handler om estetiske erfaringer. Estetiske erfaringer der informantene gjennom en aktiv tilstedeværelse kommuniserte teatertuttrykket fra seg selv til publikum gjennom teateret som medium.⁹⁰⁴ Denne kommunikasjonen hang sammen med informantenes hverdagsliv. Lederen for Alfheimteateret fortalte om tettheten mellom livet, følelsene og det teatrale uttrykket for informantene: ”De bruker ikke så lang tid på å finne fram til sin indre stemme. Tekstene til de utviklingshemmede blir derfor mer autentiske.”⁹⁰⁵

Lederen kommenterte altså selve skapelsesprosessen og hevdet at de utviklingshemmede på et vis lettere fikk tak i sine følelser enn andre hun jobbet scenisk med. Dette samspillet mellom skuespilleren og mediet skuespilleren uttrykket seg gjennom, er interessant.

⁹⁰¹ Dette kan sees i forhold til de teoretiske kategoriene nr 1 og 2.

⁹⁰² Se kapittel 6.4.

⁹⁰³ Slik de empiriske kategoriene (fra AT) nr 2 og 5 viser til. Se også kapittel 6.2.1. og 6.2.2.

⁹⁰⁴ Dewey: Op.cit.

⁹⁰⁵ Intervju av lederen for Alfheimgruppen, Tromsø, høsten 1999.

Det kan relateres til Witkins teorier om sammenhengen mellom mediet og følelsen man ønsker å uttrykke.⁹⁰⁶ De estetiske skapelsesprosessen bringer mennesket inn i møter mellom oss selv, våre følelser og det uttrykket vi bruker for å formidle oss selv. Witkin hevder at prosessene fungerer “/.../to the extent that it shapes behaviour, action is expressive and it gives rise to “feeling-form”.”⁹⁰⁷

Som vi har sett, knyttet mange informanter fra begge felt teateraktivitetene de deltok i til sitt hverdagsliv, til sin identitet og tilhørighet og til betydningen av språk og kommunikasjon med omverdenen. Vi har i kapittel 6 og 7 sett at opplevelsen av teaterarbeidet var med på å utvikle identitet. Dette kan relateres til teorien til Ross, Radnor, Mitchell og Bierton i *Assessing achievements in the arts* på den måten at alle informantene gjennom sin rolle som skuespillere og gjennom sin tilhørighet til de to teatergruppene, fikk muligheten til å utvikle en trygg identitet.⁹⁰⁸ “/.../ that the arts are about personal development.”⁹⁰⁹ Gjennom teaterprosessen hevdet Ross, Radnor, Mitchell og Bierton at man sosialiseres inn i den tradisjonelle kulturen og at man selv kan bidra til å påvirke kulturen gjennom deltakelse i estetiske skapelsesprosesser.⁹¹⁰ Dette så vi i Alfheimteateret:

Flere av informantene snakket med glød i stemmen om at de hadde vært på festspillene med en forestilling. Zeppelin fortalte om hvordan de deltok sammen med de andre kunstnerne og Julie snakket om at hun følte et slags fellesskap med dem. Besøket på festspillene var både en slags ferietur og en turné, der bussturen og hotellet var spennende, samtidig som selve forestillingen var gøy. Både Zeppelin og Julie så på de andre deltakerne på festspillene som vennene deres. Skuespillerne i Alfheimteateret bidro med det de kunne og skapte dermed en allsidig teaterkultur både i Tromsø og ved de festivalene de besøkte.⁹¹¹

I *Assessing achievements in the arts* kan man lese om at tilegnelsen av estetiske erfaringer gjennom et kunstnerisk medium skjer nettopp i møtet mellom den indre private og individuelle verden og den ytre kollektive offentligheten, slik Julie og Zeppelin opplevde det.⁹¹²

⁹⁰⁶ Slik teorikategori nr 8 viser til. Se også Witkin: Op.cit.

⁹⁰⁷ Ibid., side 6.

⁹⁰⁸ Slik teori kategori nr 9 viser til. Ross, Radnor, Mitchell, Bierton: Op.cit., side 52.

⁹⁰⁹ Ibid., side 53.

⁹¹⁰ Ibid., side 53.

⁹¹¹ Observasjonsnotat etter samtale i pausen, Alfheimteateret, november 1999, Tromsø.

⁹¹² Ross: Op.cit.

I følge Ross, Radnor, Mitchell og Berton må subjektet først finne en respons til sine følelser innen den bestående kulturen, før det kan skape et personlig estetisk uttrykk.⁹¹³ Når Julie og Zeppelin i Alfheimteateret levde seg inn i teatermiljøet og følte en tilhørighet til dette i sitt eget private liv, tok de inn over seg både de teateruttrykkene de så og stemningen rundt disse som de opplevde ved festspillene. Deres personlige estetiske uttrykk ble da påvirket av konteksten de spilte det ut i og uttrykket kunne igjen føres tilbake til det kollektive rom, i følge Ross, Radnor, Mitchell og Berton som hevder at: ”.../all expressions derives from and draws upon the cultural stock, upon tradition.”⁹¹⁴ Vi kan forstå dette som at det personlige estetiske uttrykket til Julie og Zeppelin i neste omgang ble en del av konvensjonaliseringen i teatermiljøet de var aktive deltakere i.

Både kunsten informantene i Alfheimteateret skapte for publikum og prosessene frem mot forestillingene var en del av en interaksjon med informantens hverdagsliv, slik vi har sett gjennom Zeppelin og Julie. Liknende prosesser så vi hos de andre informantene i Alfheimteateret og i DNTT. Disse er i avhandlingen dokumentert gjennom kapittel 6 og 7.⁹¹⁵

Mange av informantene i de to feltene hadde en helhetlig opplevelse av det å spille teater der det kunstneriske sceniske uttrykket, tilhørigheten, nettverkene og de konkrete fysiske drama-teaterøvelsene var deler av et integrert hele. Dette kan sees i lys av Deweys teorier: “Works of art that are not remote from common life, that are widely enjoyed in a community, are signs of an unified collective life.”⁹¹⁶

Hverdagslivene til informantene i Alfheimteateret og i DNTT var ikke klart avgrenset fra deres teateraktiviteter. Dette skjedde altså på samme måte som Dewey betrakter estetiske skapelsesprosesser i *Art as Experience*, der han kritiserer at “Usually there is a hostile reaction to a conception of art that connects the activities of a live creature in its environment.”⁹¹⁷ Dewey var en sterk motstander av et klart skille mellom livet og kunsten, som han opplevde som kunstig, uhensiktmessig og tragisk.

⁹¹³ Loc.cit.

⁹¹⁴ Ibid., side 53.

⁹¹⁵ Spesielt kapitlene 6.4.6., 6.2.3., 6.2.4. og 7.1.5. og 7.3.2. belyser dette.

⁹¹⁶ Dewey: Op.cit., side 81.

⁹¹⁷ Dewey: Op.cit., side 27. Dette er beskrevet utførlig i kapittel 5.0. Estetisk horisont.

Han skrev videre at: "The hostility to association of fine arts with normal processes of living is a pathetic, even tragic, commentary on life as its ordinary lived."⁹¹⁸

I følge Dewey kunne man ikke få den estetiske erfaring gjennom et kunstfag, men på bakgrunn av en helhetlig dimensjon, og nært knyttet til livet selv, slik vi har sett det i DNTT og Alfheimteateret. Dewey arbeidet som tidligere beskrevet for å knytte begrepene "production" og "perception" sammen, ved å forene dem gjennom det "nye" konstruerte begrepet den estetiske erfaring, som bringer skaperen, det skapte og mottakeren sammen i en kommunikativ setting.⁹¹⁹ Gjennom denne forståelsen av Dewey gir det mening at både skuespillerne og tilskuerne for eksempel i DNTT i så stor grad kunne få sterke tilhørighetsopplevelser til døvekulturen gjennom DNTTs kunstuttrykk.⁹²⁰ Det var i møtet mellom de døve i salen og de døve på scenen at dette nye teateret ga dem opplevelsen av å skape noe eget, på egne premisser i en verden der de ønsket seg en ikke-krenkbar identitet i det hørende majoritetssamfunnet. Her ser vi Deweys mål om at det som kunstnerisk utarbeides i en interaksjon med hverdagens agenda og "*/.../ blir til i handlingens gang/.../" forener produksjon og persepsjon i et "hele".⁹²¹ Dette "hele" gir mening for dem som deltar i samspillet. Dette fungerer dermed ikke som en fiendtlighet mot hverdagen slik "*/.../ life as its ordinary lived", snarere tvert om.⁹²²

Alle funnene jeg nå har henvist til representerer det ene av de to motstridende grunnleggende ståstedene i synet på konsekvensene av kunstenes autonomi. Dette ståstedet er betraktningen av kunsten i en interaksjon med hverdagen. I Alfheimteateret var denne "interaksjonsbetraktningen" gjennomgående hos alle informantene. I DNTT sto derimot kun noen av informantene for denne betraktningen, som vi kan klargjøre gjennom et konkret eksempel.⁹²³ "Det handler om å skape noe sammen, å ha det gøy i prosessen og delta med noe i samfunnet vi lever i."⁹²⁴

⁹¹⁸ Loc.cit.

⁹¹⁹ Dewey: Op.cit., side 46.

⁹²⁰ Dette har vi sett i kapittel 6.4.6. og 7.1.

⁹²¹ Løvlie, Lars, "Den estetiske erfaring", *Nordisk pedagogikk*, 1-2/90, Oslo 1990, side 2.

⁹²² Dewey: Op.cit., side 27.

⁹²³ Som beskrevet i 7.1.3. hadde en del av informantene i DNTT en situasjonell identitet. Derfor var flere informanter ikke konsekvente i sine utsagn. Likevel eksisterte en todeling i DNTT der begge de to omtalte retningene var representert selv om ikke det var de samme informantene sa det samme hver gang vi diskuterte.

⁹²⁴ Intervju av Celine, DNTT, Å1 april 2000.

Celines utsagn er representativt for den ene retningen jeg fant spor av i begge feltene. Informantene i denne retningen så kunsten som en del av hverdagens komplekse samspill mellom mange sfærer, der kunsten som egen erkjennelsesarena var tilstede i selve hverdagslivet, og ikke utenfor livet i egne lukkede enklaver.

Opplevelsene til informantene som kjente seg hjemme i denne retningen dreide seg mer om en form for indre tilfredshet med et autonomt prestasjonsmotiv enn om ytre faktorer.⁹²⁵ Opplevelsen av å være en del av noe, bli kjent med seg selv gjennom kunsten og være i en interaksjon mellom ens eget liv og ens kunstutførelse, kjennetegner denne retningen.

7.4.2. Teater som avsondring fra hverdagslivet

Det neste utsagnet er derimot representativt for den andre retningen jeg fant i feltene der kunsten som avsondret sfære var målet.

Altså dette med kunst/.../ Forestillingens kunstneriske kvalitet synes jeg helt klart er viktigst. Samholdet og prosessen er ikke så viktig. /.../ det er viktig at det er god kvalitet.⁹²⁶

Opplevelsen av teateret for informantene, i denne retningen, som Lauritzs utsagn representerer, var blant annet knyttet til publikums anerkjennelse av forestillingen. Forholdet mellom aspirasjonene informantene hadde og suksessen de oppnådde så ut til å være knyttet til et sosialt styrt prestasjonsmotiv.⁹²⁷ Dette prestasjonsmotivet kan man i DNTT knytte til ønsket om å fremstå som profesjonelle ovenfor det øvrige teatermiljøet i Norge. Informantene som sto for denne retningen ønsket seg inn i en elitedivisjon der man differensierer mellom de som er "med" og de som er "utenfor". Denne retningen var preget av synet på at konsekvensen av den autonome kunsten er at kunsten bør plasseres i lukkede enklaver der kunsten selv er eneste premissleverandør, for da ivaretar man kunstenes autonomi best.

⁹²⁵ Evenshaug: Op.cit., side 153.

⁹²⁶ Utdrag fra intervju med den døve skuespilleren Lauritz, Ål, april 2000.

⁹²⁷ James: Op.cit., side 296, Evenshaug: Op.cit., side 153.

Denne retningen baseres på et smalt kunstbegrep, slik modellen i kapittel 5.1.1. viser. De døve informantene som hadde dette kunstsynet var preget av ønsket om å opprette et fast teater over statsbudsjettet som var lokalisert i Oslo, nært teatermiljøet i hovedstaden. Tilhørigheten til døvekulturen ble da mindre viktig, fordi minoritetskulturelle emner ikke var viktigere enn betraktningen av den "rene kunst", kunst for kunstens skyld.⁹²⁸

Noe av det interessante med DNNT er at de to retningene levde side om side. I Alfheimteateret var det Deweyske perspektiv enerådende. Der var kommunikasjon, deltakelse og tilstedeværelse i livet og kunsten de vesentlige faktorene, som både skuespillerne og instruktørene trodde på og levde etter. I DNNT, derimot, var begge retningene representerte. Den situasjonelle identiteten og den såkalte bindestreksidentiteten til informantene sørget for at informantene av og til ytret seg i retning av kunsten som del av hverdagslivet og som en vesentlig del av det minoritetskulturelle perspektiv, og av og til så kunsten som en egen sfære som skulle stå for seg selv, på egne premisser i egne institusjoner. Der skulle døvekulturen ikke legge premissene for repertoar og arbeidsmiljø, men kunsten selv – målet var høy kunstnerisk kvalitet uten "minoritetskulturell besudling".

7.4.3. Konsekvensene av kunstens autonomi

Vi har sett at det som skilte de to retningene jeg fant i de to uforskede teaterfeltene var deres syn på konsekvensene av kunstens autonomi. Informantene hadde ulikt syn på om konsekvensen av kunstens autonomi medførte at kunsten skulle være i interaksjon med hverdagslivet eller fungere som en avsondret sfære. Skillet mellom disse to standpunktene stammer, slik jeg ser det, fra to ulike kunstfilosofiske posisjoner med ulik forståelse av konsekvensene av kunstens autonomi. I feltet ser vi dermed praktiske teaterfaglige spor av to ulike estetikkfilosofiske retninger; arven etter Kant og tradisjonen Dewey.⁹²⁹ Den britiske forskeren Osborne beskriver disse to estetikkfilosofiske retningene:⁹³⁰

- Formalistiske teorier om kunst
- Instrumentelle teorier om kunst

⁹²⁸ Se Gürgens, Rikke, *Tegn i tiden – minoritetskultur eller ren kunst*, Oslo 2001.

⁹²⁹ Teoretisk plasseres disse to teoretiske retningene i kapittel; 5.1. Et bakteppe for estetiske posisjoner og 5.2. John Dewey.

⁹³⁰ Smith, Ralph A, Simpson, Alan, *Aesthetics and Arts Education*, Chicago 1991.

Det Kantianske kan defineres inn under formalistiske teorier om kunst, der kunst som autonom skapelse står sentralt. Dewey kan defineres inn under instrumentelle teorier om kunst der kunsten er "et instrument" for menneskets uttrykk og dermed en interaksjon med omverdenen.

Som Richard Shusterman beskriver det, er "The Kantian notion of disinterestness finds expression in much analytic philosophy of art and presents a second contrast to pragmatist aesthetics."⁹³¹ Begrepet "pragmatist aesthetics" som Shusterman bruker dekker blant annet Deweys estetikkfilosofi. Shusterman skriver videre om det kantianske at:

The aesthetic would represent a separate realm of freedom; art would be free from function, use, and problem solving; and this freedom from use would be its defining and ennobling feature.⁹³²

Tanken om den funksjonsfrie kunsten er i stor grad inspirert av Kant. Og som professor Atle Kittang beskriver det "Inspirasjonen frå Kant har prega viktige delar av dei litteraturteoriane som er under så kraftig skyts i dag."⁹³³ Kittang henviser da blant annet til professor Irene Iversen, som hevder at deler av litteraturvitenskapen er på vei bort fra den såkalte "autonomiestetikken". Hun referer spesielt til feministisk litteraturforskning som flytter "/// søkelyset fra litteraritet til diskurs, og gjenreiser den historiske, kontekstuelle refleksjonen som ideal".⁹³⁴ Kittang skriver videre at:

I det siste har det underlege namnet "autonomiestetikk" prega debattane om norsk litteraturvitenskap både i tidsskrift og vekeaviser. /// har omgrepet fungert meir som polemisk kastevåpen enn som presis term. Oftast blir det brukt som om der var sjølvforklarande.⁹³⁵

Vi ser av innleggene i Morgenbladet og Klassekampen som delvis ble presentert innledningsvis i avhandling og avslutningsvis nå, at debatten omkring definisjoner av og konsekvensene av den autonome kunsten er het og ikke preget av enighet blant forskere som Kittang og Iversen.

⁹³¹ Shusterman: Op.cit., side 8.

⁹³² Ibid., side 9.

⁹³³ Kittang: Op.cit., side 13.

⁹³⁴ Wold: Op.cit.

⁹³⁵ Kittang: Op.cit., side 13.

Todelingen vi ser i teaterfeltet i denne studien, av Alfheimteateret og DNNT, vedrørende forståelsen av konsekvensene av kunstens autonomi, ser vi altså også blant forskerne ved universitetene i Oslo og Bergen. Tanken om "den funksjonsfrie kunsten" står i sterk kontrast til funnene i Alfheimteateret og delvis til funnene i DNNT som mer bygger på den pragmatiske estetikken og Dewey.

Disse funnene tilsier at kunsten har en funksjon i form av å påvirke blant annet identitet, tilhørighet og språk, fordi kunstuttrykket og de estetiske skapelsesprosessene infiltreres i hverdagslivet til mange av informantene. Men, som vi har sett, i andre deler av funnene fra DNNT fokuseres det på den såkalte "rene kunsten" der "…/ art would be free from function, use, and problem solving/…".⁹³⁶ Forestillingen om disse to motsatte retningene som er å finne i feltet jeg har undersøkt, kan en altså finne spor av i dikotomien en finner i estetikkfilosofien representert gjennom Kant og Dewey. Det interessante med det er at det Kantianske står i konflikt med det Deweyske, i følge Shusterman, som hevder om det kantianske at "All this is alien to the pragmatist aesthetic of Dewey."⁹³⁷

Konflikten mellom de to ståstedene kan bli problematisk når begge finnes innad i ett felt slik det gjorde i DNNT. De to ståstedene kan oppfattes som gjensidig ekskluderende med tanke på deres absolutte valg i forhold til kunstenes relasjon til hverdagslivet, og dermed til menneskers behov for å skape mening i kunstens form og budskap. Forestillingene i feltet om den "funksjonsfrie kunsten" kontra den "instrumentelle kunsten" står i kontrast til hverandre. På feltarbeidet i DNNT opplevde jeg at forestillingene om de to retningene skapte problemer innad i teaterets ensemble fordi satsingen på den rene kunsten til tider sto i konflikt med satsingen på den minoritetskulturelle kunsten.⁹³⁸ For DNNT, som definerer seg som en teaterinstitusjon innen den norske døvekulturen, problematiserte forestillingen om den funksjonsfrie kunsten forståelsen av deres minoritetskulturpolitiske mål. Under feltarbeidsperioden levde disse to forestillingene om forståelsen av konsekvensene av kunstens autonomi side om side, slik de også gjør i *Beaivváš Sámi Teáhter*:

Beaivváš Sámi Teáhter bidrar med å styrke samisk kultur og identitet og har gjort seg kjent med å vektlegge det visuelle og musikalske uttrykket i sine forestillinger.

⁹³⁶ Loc.cit.

⁹³⁷ Loc.cit.

⁹³⁸ Gürgens, Rikke, *Tegn i tiden*, Norsk Kulturråd, Oslo 2000.

Beaivváš Sámi Teáhter har drevet pionerarbeid når det gjelder rekruttering av samiskspråklige skuespillere og utvikling av ny samisk dramatikk. Teatret spiller også klassikere på samisk. Dessuten har teatret gjennomført samarbeidsprosjekter med andre teatre. Beaivváš Sámi Teáhter har som formål å gi liv og utvikles fra egne kulturelle kilder, å inspirere, fornye, motivere, utvide og fore det samiske og skape samhold og forståelse mellom kulturer.⁹³⁹

Vi ser her hvordan Beaivváš driver minoritetskulturell teatervirksomhet når de rekrutterer samiskspråklige skuespillere, styrker samisk kultur og identitet og utvikler ny samisk dramatikk. Men Beaivváš produserer også teater innen forestillingen om den funksjonsfrie kunsten når de spiller klassikere, samarbeider med andre teatre og vektlegger det visuelle og musikalaske. Beaivváš sin hjemmeside har mål og tiltak for teateret som i stor grad stemmer overens med DNTT sine visjoner som vi var inne på i kapittel 6.3.

Gjennom Beaivváš Sámi Teáhter og DNTT som eksempler, ser vi at forestillingen om den funksjonsfrie kunsten og forestillingen om den instrumentelle kunsten kan leve under samme tak i én teaterinstitusjon fordi teateret kan ha en type situasjonell identitet.⁹⁴⁰ Av og til kan det være mest hensiktsmessig å være et "rent Teater" med stor T, som arbeider med kunst for kunstens skyld. Andre ganger kan det være mer hensiktsmessig å bruke teateret direkte inn i hverdagslivet der man bruker kunsten som instrument for å oppnå noe, for eksempel identitet, tilhørighet og språk. Hvordan DNTT i fremtiden vil velge å arbeide i spenningsfeltet mellom forestillingen om den funksjonsfrie kunsten og forestillingen om den instrumentelle kunsten er ennå uvisst.

⁹³⁹ <http://www.beaivvas.no/norsk/index.php?sladja=25>, lastet ned 29.03.04.

⁹⁴⁰ Se kapittel 7.1.3.

8.0. Ny viten

Det fremgår av denne avhandlingen at døve og utviklingshemmede i dag arbeider scenisk som en del av det kunstneriske mangfoldet i Norge. De gjør det med sine usedvanlige kommunikative forutsetninger. I dette kapitlet vil jeg sammenfatte funnene i feltet, for dernest å kort svare på problemstillingen som var utgangspunktet for denne avhandlingen. Funnene er underveis i avhandlingen knyttet til spesielle kontekster og enkelte informanter. Likevel ønsker jeg nå avslutningsvis å summere opp de kategoriene som i rådataene kunne knyttes til betydningen av informantenes teatererfaringer.⁹⁴¹

8.1. Teatererfaringen - det estetiske og det sosiale

I kapittel 6 og 7 har enkelte spesifikke estetiske erfaringer kommet til syne i teatergruppene. Det særegent estetiske i DNTT og Alfheimteateret er sosialt inspirert innenfor teateret som en kollektiv identitetsskapende arena. Av den grunn kan vi konkludere med at dette forskningsprosjektets funn viser at det sosiale og det estetiske aspektet fungerte som en syntese og dermed ble deler av informantenes sammensatte teatererfaringer. Disse var individuelle erfaringer som både var ulike og var i endring gjennom de estetiske prosessene. Dette funnet er i tråd med Raymond Williams' kultursyn, som støtter synet på at det sosiale og det estetiske aspektet er i et interaktivt samspill i teaterfeltet.⁹⁴² Vi har i avhandlingen sett samspillet mellom det sosiale og det estetiske i informantenes liv og teatererfaringer, forstått gjennom Dewey og hans fokus på interaksjon, det vil si samspill mellom hverdagen og kunsten, mellom konsumenten og produsenten og mellom kropp, tanke og handling.

Jeg vil nå punktvis kort oppsummere funnene i feltet før problemstillingen og underproblemstillingene belyses.⁹⁴³

⁹⁴¹ Fenomenene i seg selv er interessante selv om de ikke kan knyttes til absolutt alle informantene.

⁹⁴² Ingils: Op.cit.

⁹⁴³ I kapittel 6 og 7 blir disse funnene utførlig analysert og drøftet.

For mitt utvalg usedvanlige mennesker betyr teatererfaringene særlig mye for:

- skuespillerens identitetsskapende prosesser, både på individ- og gruppenivå
- skuespillerens behov for bruk av eget språk/alternative kommunikasjonskanaler
- stimulering av skuespillerens selvfølelse
- skuespillerens selvutvikling
- utvikling av skuespillerens følelsesstrukturer
- utvikling av skuespillerens kroppslige tilstedeværelse
- utvikling av skuespillerens analytiske evne
- utvikling av skuespillerens magiske tilstedeværelse i sceniske interaksjoner
- skuespillerens gode opplevelse av integrering i teatermiljøet
- skuespillerens ambivalente opplevelse av segregering i teatermiljøet

8.2. Svar på problemstilling, ledd 1: Betydning av teatererfaringer

For alle informantene var de egenproduserte teatererfaringene i deres liv preget av et samspill mellom ulike former for teatererfaringer og forskjelligartete kontekster. Jeg vil nå først besvare ledd 1 i problemstillingen for informantene i Alfheimteateret, dernest for informantene i Det Norske Tegnspråkteater.

Alfheimteateret:

Med tanke på de mest sentrale funnene i feltet, identitet, tilhørighet, språk og selvfølelse, gir teatererfaringene de utviklingshemmede skuespillerne mulighet for å skape seg "sin plass i verden" gjennom hjelp og støtte i den integrerte teatergruppen. De får dermed muligheten til å oppleve seg likeverdige med sine medaktører og føle seg trygge. Samtidig får de muligheten til å være i en tokulturell sfære sammen med både utviklingshemmede og ikke-utviklingshemmede. I denne sfæren blir det i Alfheimteateret i utstrakt grad tatt hensyn til skuespillernes kommunikative forutsetninger og ulike behov for den teatrale dimensjon i sine liv.

Teatererfaringene for informantene i Alfheimteateret kan kategoriseres gjennom blant annet begrepene interaksjon, deltakelse, kommunikasjon, integrering og magisk tilstedeværelse i øyeblikket. Disse teatererfaringene kan knyttes til informantenes hverdagsliv som usedvanlige i det norske samfunn.

Teatererfaringer som alternative kommunikasjonskanaler ser ut til å kompensere for informantenes kognitive svikt gjennom et mer kroppslig fokus. Dette er et viktig funn i feltet. Disse alternative kommunikasjonskanalene er en del av samspillet mellom informantens opplevelse av selvfølelse, språk, identitet og tilhørighet.

Det Norske Tegnspråkteater:

Teatererfaringene gir de døve skuespillerne mulighet til å utvikle og styrke sin identitet og selvfølelse, og til å oppleve seg mer likeverdig med de hørende i samfunnet. DNTT bruker folkeopplysning og strategiske valg av både repertoar og instruktører som strategier for å bringe skuespillerne nærmere en likeverdig situasjon i teaterfeltet.

Teatererfaringene gir skuespillerne opplevelsen av å kunne eksistere i kulturlivet på egne premisser på bakgrunn av sin språklige tilhørighet. For informantene er tegnspråket en del av teatererfaringene, fordi språket både har estetiske og kulturpolitiske verdier. Språket er både en del av den estetiske skapelsesprosessen innad i teateret og en del av DNTTs kommunikasjon ut i kulturfeltet i Norge - i form av språkkamp i offentligheten. Teatererfaringene for informantene i Det Norske Tegnspråkteater kan være både kroppslige, følelsesmessige og intellektuelle. Disse tre fokus i erfaringsvervningen legger grunnlaget for en interaksjon der kommunikasjon og tegnspråk ligger som essensielle forutsetninger. Teatererfaringene kan knyttes til DNTT som profesjonell teaterinstitusjon og kulturpolitisk aktør i spenningsfeltet mellom minoritetsdebatten og elitekunsten.⁹⁴⁴

Teatererfaringer som identitetsskapende prosesser er altså et viktig funn i feltet der alternative identiteter for døve skuespillere kommer til syne. Tilhørighetsaspektet blir sentralt i DNTT. Både tilhørighet til elitekunstenes verden med behov for å bli med i "det gode selskap" og tilhørighet til det døve minoritetssamfunnet der kunsten er en del av hverdagslivets mangfoldige fasetter, blir viktig. Samspillet mellom teatererfaringer og selvfølelse, språk, identitet og tilhørighet er dermed knyttet til synet på DNTT både i en kunstnerisk- og døveinstitusjonell kontekst.

⁹⁴⁴ Se Gürgens, Rikke, *Tegn i tiden - minoritetskultur eller ren kunst*, Norsk kulturråd rapportserie, Oslo 2001.

8.3. Svar på problemstilling, ledd 2: Muligheter for teatererfaringer

Informantene denne studien bygger på har muligheter til å få ulike former for teatererfaringer på sitt språk i Alfheimteateret og DNTT. Begge teatergruppene har, som vi har sett gjennom kapittel 6 og 7, gode vekstvilkår der de usedvanlige skuespillerne får muligheten til å samarbeide og til å utvikle seg som teaterkunstnere. Informantenes muligheter for å få teatererfaringer er basert på premisset om at informantenes eget språk blir brukt, det vil si tegnspråk i DNTT og et mer forenklet verbalt språk koblet med en kroppslig kommunikasjon i Alfheimteateret.

Både de utviklingshemmede og de døve skuespillerne får mulighet til å få teatererfaringer i ulike former for sceneproduksjoner. Disse presenteres i offentligheten for et publikum. Muligheten for teatererfaringene kan dermed knyttes til skuespillernes tokulturelle tilhørighet. Med den tokulturelle tilhørigheten mener jeg tilhørigheten både de som er like de usedvanlige skuespillerne og de som er ulike de usedvanlige skuespillerne.

Alfheimteateret er fremdeles et kommunalt integrert teatertilbud i Tromsø som gir syv utviklingshemmede skuespillere muligheten til å få teatererfaringer sammen med syv normalt fungerende skuespillere. Tromsø kommune satser på usedvanlige skuespillere gjennom finansieringen av Alfheimteateret. Når det gjelder DNTT får åtte døve skuespillere mulighet til å få teatererfaringer i et segregert teater som en del av sin freelance-tilværelse.

Mulighetene for de usedvanlige skuespillerne til å få teatererfaringer er altså hovedsakelig påvirket av følgende faktorer:

- Kommunens kulturpolitiske vilje til å satse på usedvanlige skuespillere
- Statens kulturpolitiske vilje til å satse på usedvanlige skuespillere
- Bruk av funksjonelle segregerings- og integreringsstrategier som skaper gode vekstvilkår for det tokulturelle
- Bruk av usedvanlige skuespilleres eget språk i teatergruppen

8.4. Besvarelse av underproblemstillingene

Avhandlingens hovedproblemstilling er nå besvart. I dette kapittelet vil avhandlingens tre underproblemstillinger i forhold til mitt utvalg usedvanlige mennesker besvares kort i den samme kronologiske rekkefølge som de fremstår i kapittel 1.2.2. Svarene på underproblemstillingene er å betrakte som utfyllende kommentarer til hovedproblemstillingen.

1. Hvordan påvirker de estetiske skapelsesprosessene utviklingen av følelsesstrukturer og identitet for de utviklingshemmede og døve skuespillerne?

Utviklingshemmede:

De estetiske skapelsesprosessene er med på å utvikle de utviklingshemmede skuespillernes følelsesstrukturer gjennom bruk av mer kroppslig og emosjonell innlevelse enn av verbal kommunikasjon. Drama-/teaterøvelsene i Alfheimteateret er preget av praktiske eksempler, mange repetisjoner og samarbeid mellom utviklingshemmede og normalt fungerende skuespillere. Trygghet i samspillet gjennom opplevelse av mestring og å kunne bidra selv basert på egne behov er også viktig i den forbindelse. Identiteten til de utviklingshemmede skuespillerne utvikles gjennom de estetiske skapelsesprosessene primært på to måter: 1. Gjennom opplevelse av en trygg tilhørighet til Alfheimteateret. 2. Gjennom opplevelse av en positiv identitet som amatørskuespillere, med eget menneskeverd, også ute i offentligheten, utenfor teatergruppen.

Døve:

De estetiske skapelsesprosessene utvikler de døve skuespillernes følelsesstrukturer gjennom innlevelse i rollen, intrigen og relasjonene på scenen, og dermed gjennom en aktivering av eget følelsesregister i det sceniske samspillet. Opplevelsen av å spille profesjonelt teater på lik linje med hørende skuespillere, men i et teater som også har kulturpolitisk verdi med hensyn døves plass i det norske samfunnet, er viktig for de døve skuespillernes identitetsutvikling. Identiteten til de døve skuespillerne utvikles av de estetiske skapelsesprosessene på både individ- og gruppenivå, der tilhørigheten til tegnspråkkulturen og den profesjonelle teaterkulturen og den individuelle identiteten som profesjonelle skuespillere, blir viktige.

2. Hvordan påvirker den manglende hørselen og bruken av tegnspråk de døve skuespillernes egenproduserte teatererfaringer?

Den manglende hørselen gjør at det dramatiske uttrykket deles i to, og teatererfaringene til de døve skuespillerne knyttes til både den sceniske ageringen og til tegnspråkets agering som et fysisk sammensatt språk. Teatererfaringene på scenen er preget av døves behov for blikkontakt i den sceniske tegnspråklige kommunikasjonen og av døves kulturelle rammer, som turtakingsregler og bruk av mimikk. Teatererfaringene kan dermed knyttes til identifisering med døvekulturen gjennom felles bruk av ulike språklige referanser, som både utarbeides innad i DNTT, og som er felles i den norske døvekulturen.

3. Hvordan oppleves det av de utviklingshemmede og døve skuespillerne å jobbe fortrinnsvis i integrerte og segregerte teatergrupper?

Utviklingshemmede:

De utviklingshemmede skuespillerne var godt fornøyd med organiseringsformen på sin teatergruppe fordi integreringen i Alfheimteateret skapte trygge vekstvilkår for kunstnerisk arbeid innen en funksjonell språklig ramme. Integreringen førte også til at de utviklingshemmede skuespillerne fikk utviklet sine sosiale nettverk som en del av teatervirksomheten de deltok i. Nettverksbyggingen hang sammen med skuespillernes selvfølelse og opplevelse av anerkjennelse og respekt fra nærmiljøet.

Døve:

De døve skuespillerne var kun delvis fornøyd med det segregerte teatertilbudet de var aktive deltakere i, fordi flere ønsket seg en sterkere tilhørighet til det norske profesjonelle teatermiljøet. Ved å spille i en segregert teatergruppe følte de seg til tider tilsidesatt og isolert. Flere ønsket seg en mer likeverdig plass med hørende i teatermiljøet, med for eksempel mulighet for ordinær studieplass ved Statens teaterhøgskole og lokalisering av DNTT i Oslo. Likevel hadde organiseringsformen på DNTT visse fordeler i form av gode vilkår for å spille på tegnspråk og godt tilfang av tolker via tolkesentralen.

8.5. Epilog

Døve og utviklingshemmede i Norge som ikke er skuespillere i Alfheimteateret og DNNT har generelt sett begrensede muligheter til å få teatererfaringer, ettersom arenaene er få og fordi den kulturpolitiske viljen til å satse på disse to gruppene ikke er stor. Jeg vil nå beskrive utviklingshemmedes muligheter til å aktivt delta i teaterfeltet som skuespillere i dag, dernest vil jeg beskrive døves situasjon.

I den siste kulturmeldingen, *Kulturpolitikk fram mot 2014*, fremgår det at: "Det er framleis store sosioøkonomiske skilnader i folket når det gjeld kultur deltaking."⁹⁴⁵

På tross av disse store forskjellene som påpekes, skisseres ingen klar vei videre for utviklingshemmede i den siste kulturmeldingen. Vi vet at initiativ til kulturaktiviteter for utviklingshemmede ble overlatt til kulturavdelingene i kommunene etter ansvarsreformen. Dette har dessverre ført til at kulturtilbudene for utviklingshemmede ikke har blitt satt i fokus på samme måte som før reformen. For å bøte på denne uheldige situasjonen, overførte Kultur- og kirke departementet fra 1995-1998 midler til Norsk Amatørteaterråd til prosjektet "Teater for alle."⁹⁴⁶ Prosjektet var ".../ en oppfølging av den såkalte HVPU-reformen /ansvarsreformen på kulturfronten".⁹⁴⁷ Dette skulle være et motivasjonsprosjekt for folk i feltet der det skulle bli muligheter for samarbeid og der man skulle samle den kunnskap som fantes i feltet om integrert teater.

Kunst og kultur har stor makt - eksemplene på det er mange. Vi ønsker å bruke teatret som våpen for å inkludere alle, uansett sosial status, som ønsker å drive med denne kunstformen. Derfor har Norsk Amatørteaterråd gjennom en årrekke arbeidet for å få amatørteatergruppene til å åpne opp for psykisk utviklingshemmede. Gjennom prosjektet "Teater for alle", gjennomført i perioden 1995-98, samlet vi ressurser og stoff, holdt kurs og kartla denne teatervirksomheten i Norge.⁹⁴⁸

De teater tilbudene som eksisterer for utviklingshemmede pr 2004, seks år etter prosjektets avslutning, blir kun initiert av tilfeldige ressurspersoner i lokalmiljøene.

⁹⁴⁵ St.meld. nr. 48, *Kulturpolitikk fram mot 2014*, Oslo 2002-2003, side 119.

⁹⁴⁶ Se kapittel 3.0.

⁹⁴⁷ Gran, Anne-Britt, *uLike barn leker best*, Norsk kulturråd, rapport 13-1999, side 17.

⁹⁴⁸ NAT sin hjemmeside, 04.02.04.

Norsk Amatørteaterråd har avsluttet sitt prosjekt og har ikke kontakt med prosjektets deltakere. Trine Smestad i NAT uttaler at:

Hvis folk ringer og spør om utviklingshemmede eller integrert teater, så sender jeg dem kun boken. Vi har ikke navn på instruktører eller liknende som kan hjelpe dem på vei. Prosjektet stoppet opp når bevilgningene fra Kultur- og kirkedepartementet opphørte i 1998.⁹⁴⁹

Departementet opplyser om at det pr i dag ikke finansieres noen teaterprosjekter for utviklingshemmede, verken av integrert eller segregert art, gjennom statsbudsjettet. Seniorrådgiver Tine Broch ved kultur- og kirkedepartementet forteller at:

Jeg kjenner ikke til at det /.../ gis støtte til utviklingshemmede eller funksjonshemmede på teaterområdet, men på kap 323 Musikkformål, post 78 Ymse faste tiltak, gis det årlig tilskudd til Dissimilis. I 2004 et tilskudd på kr 948 000.⁹⁵⁰

Musikkfeltet representeres altså av den segregerte gruppen Dissimilis. På musikkfeltet finnes heller ingen integrerte grupper, på tross av at det ligger føringer om integrering fra statens side etter ansvarsreformen. I den forrige kulturmeldingen *Kultur i tiden* ble det som jeg var inne på innledningsvis i avhandlingen slått fast at:

Ved siden av det tradisjonelle amatørteateret finner man i dag atskillig teaterarbeid rettet mot spesielle grupper/.../ også spille en viktig rolle i forhold til identitetsskapende kulturarbeid.⁹⁵¹

Når vi samtidig vet at statens mål om full deltakelse og likestilling i kulturlivet for alle ikke er nådd, delvis på grunn av manglende tilgjengelighet og tilrettelegging, er det merkelig at Kultur- og kirkedepartementet ikke følger dette opp med midler og praktiske prosjekter for utviklingshemmede i større grad. Kulturlivet er ikke lovpålagt i Norge. Det følger ikke i alle tilfeller med midler når staten legger føringer for kulturlivets aktiviteter. I *Kulturpolitikk fram mot 2014* kan vi lese at:⁹⁵²

⁹⁴⁹ Telefonsamtale 04.02.04.

⁹⁵⁰ Mail fra Tine Broch, 05.02.2004.

⁹⁵¹ Kultur- og kirkedepartementet, *St.meld. nr. 61 (1991-92)*, *Kultur i tiden*, side 152.

⁹⁵² NOU 2001:22 *Fra Bruker til Borger*, Oslo 2001, side 200.

Kulturfeltet skal og være inkluderende for folk med funksjonshemmingar eller utviklingshemmingar av ulike slag. Det må leggjast til rette for grupper som aktive deltagarar i kunstnarleg og kulturelt virke og som publikummarar.⁹⁵³

Kunnskapen om betydningen av kulturlivet for funksjonshemmede gjennomsyrrer kulturmeldingen og visjonene er til stede. Dessverre mangler pr. i dag praktiske prosjekter og finansiering av tiltak rettet mot utviklingshemmede i teaterfeltet.

Når det gjelder døve, er situasjonen noe annerledes. Amatørteatergrupper finnes rundt om i Norge med tilknytning til Norges Døveforbund og Døves kulturdager. Disse er en del av døvekulturen der fokus på døvekultur og tegnspråk er sterkt. I tillegg

.../ avsettes det årlig et beløp til tegnspråktolking av teaterforestillinger ved de ordinære teatrene. Tilskuddet i 2004 er på kr 300 000 og bevilges, liksom for tegnspråkteatret, over kap 324, post 78.⁹⁵⁴

I tiden fremover vil det være ønskelig at teaterfeltet får bevilgninger, slik at de *"/.../store sosioøkonomiske skilnader i folket når det gjeld kultur deltaking*" kan viskes ut.⁹⁵⁵ For å klare dette, bør kulturfeltet bli lovpålagt slik andre arenaer som skole- og helsevesen er i Norge.

Man kan lese at offentlige utredninger som *Kultur i tiden, Kulturpolitikk fram mot 2014, Handlingsplanen for funksjonshemma, Fra bruker til borger* og evalueringsrapporter som SINTEFS rapport 03/00 og NKRs rapport *Ulike barn leker* best alle poengterer viktigheten av mulighet for aktiv deltakelse i kulturlivet for alle – også funksjonshemmede. Sammenhengen mellom kultur og helse har også blitt vektlagt.⁹⁵⁶ Likevel følger ikke statlig finansiering slike kulturprosjekter i stor nok grad til at utredningenes og rapportenes konklusjoner kan bli fulgt opp.

DNTT som fast post på statsbudsjettet er en start for døve som gir gode og trygge vilkår for døve teaterinteresserte i Norge. Norges Døveforbunds årelange kamp og sterke påvirkningskraft i det norske samfunn har vunnet frem i kulturpolitikken.

⁹⁵³ St.meld. nr. 48: Op.cit., side 120.

⁹⁵⁴ Mail fra Tine Broch i Kultur- og kirke departementet, 05.02.04.

⁹⁵⁵ St.meld. nr. 48: Op.cit., side 119.

⁹⁵⁶ Berntsen, Ida (red), *En albatross i stuen*, Otta 1997.

Med et nasjonalt tegnspråketeater blir det viktig å få gode nok økonomiske rammer til å turnere i hele Norge – til å reise dit døve bor. ”Det er eit turneteater som skal ha framsyninger i heile landet. Den primære målgruppa er hørselshemma.”⁹⁵⁷

For utviklingshemmede er situasjonen en ganske annen. Deres interesseorganisasjon Norsk Forbund for Utviklingshemmede (NFU) har ikke på samme måte som Norges Døveforbund (NDF) arbeidet i forhold til teaterfeltets tilbud for utviklingshemmede. I NFUs programerklæring kommer det frem at fokus ligger mer på deltakelse i det generelle kulturlivet enn i spesifikk kunstskepelse.⁹⁵⁸ Men vi har gjennom dette forskningsprosjektet sett at flere utviklingshemmede kan ha behov for mer enn en slik deltakelse, der ofte aktivisering og sysselsetting blir målet med deltakelsen.⁹⁵⁹ Den estetiske skapelsesprosessen som fremmer kunstnerisk kommunikasjon gjennom opplevelsen av å være kreativ representerer da verdier som faller utenfor. Dette problematiserer den KUF-finansierte rapporten *Kunstutdanning for mennesker med utviklingshemming*.⁹⁶⁰ I rapporten publiseres resultatene av en undersøkelse som er gjort av mulighetene for utviklingshemmede til å få en kunstfaglig høyere utdanning (billedkunst og skulptur) i Norge i dag. Rapporten sammenlikner tilbudene i Norge med kunstfaglige tilbud fra Sverige og Danmark. Den henviser også til kunstfaglige nettverk for utviklingshemmede i flere land:

Belgia: International Network of Art Différentié
Frankrike: ARTELLIERS
USA: NIAD og NADC
England: The National Disability Arts Forum
Skottland: Project Ability

⁹⁵⁷ Kultur- og kirke departementet, *St.meld. nr. 48, Kulturpolitikk fram mot 2014*, Oslo 2002-2003, side 136.

⁹⁵⁸ ”Mennesker med utviklingshemming har rett til å delta i alminnelige kultur- og fritidsaktiviteter. Samfunnets vanlige fritids- og kulturtilbud skal legges til rette for utviklingshemmede. Mennesker med utviklingshemming skal ha reelle muligheter til å velge mellom ulike fritids- og kulturtiltak ut fra egne ønsker og interesser. Mennesker med utviklingshemming må få økonomisk støtte til å dekke utgifter til ledsagere i forbindelse med fritids-, kulturaktiviteter og ferie. Dersom det er behov for tilrettelagt skyss for å kunne delta i fritids- eller kulturaktiviteter, har mennesker med utviklingshemming rett til det.” <http://www.nfunorge.org/asp/prinsipp/readPrinsipp.asp?id=10>, lastet ned 05.02.04.

⁹⁵⁹ Floer, Kristian, Skudal, Tina, *Kunstutdanning for mennesker med utviklingshemming*, HIH skriftserie 2003-03, side 66.

⁹⁶⁰ Loc.cit.

Rapporten etterlyser en vilje i utdanningssystemet i Norge til å gi kreative utviklingshemmede et undervisningstilbud på høyt faglig nivå.

Finansiering, lokalisering og kompetanse på utdanningspersonale i en slik alternativ utdanning tas det ikke stilling til i rapporten. Det er nå opp til KUF og kultur- og kirkedepartementet å gå videre med utredningens konklusjoner og anbefalinger. Vi kan der lese at:

Utfordringen i rapporten ligger først og fremst til vårt høgre utdanningssystem. Kan dette systemet akseptere og organisere et utviklingsstudium for mennesker med utviklingshemming med spesielt kreative evner, ut fra individuell vurdering og med alternative og utradisjonelle krav til forkunnskaper.⁹⁶¹

Det blir interessant å se hva som skjer på feltet for billedkunst og skulptur i årene fremover. På teaterfronten finnes ingen slike utdanningstilbud for utviklingshemmede. Det finnes heller ingen profesjonelle teatre for utviklingshemmede i Norge, slik vi har for eksempel i Belgia med Le Théâtre du Plantin.⁹⁶² Amatørteaterbevegelsen i Norge har drevet teaterarbeid på ulike nivå gjennom blant annet Norsk Amatørteaterråd. I evalueringsrapporten for prosjektet Teater for alle konkluderer Gran med at veien videre bør innebære at Norsk Amatørteaterråd bør prioritere å lansere boken og være en:

"/.../pådriver i forhold til instruktørsamlinger og kurs./.../ Norsk Amatørteaterråd bør også være en pådriver for å få til en utdanningsmodell som ivaretar både det teaterfaglige og det å arbeide med usedvanlige mennesker. Evaluator anser vernepleierutdannelsen ved høyskolene som et egnet sted for en slik tverrfaglig utdanning.⁹⁶³

Som forsker i feltet og høgskolelektor ved en vernepleierutdanning er jeg enig med konklusjonene til Gran fra 1999. Evaluator Gran ønsker videre at NATs hjemmeside skal brukes flittig og "/.../ være av en slik kvalitet at den blir den foretrukne informasjonskanalen til hvem, hva og hvor på dette feltet./.../"⁹⁶⁴ Økonomisk foreslår Gran at NAT, AOF og kulturskolene skal samarbeide om instruktørkurs og integrert teateraktivitet.

⁹⁶¹ Floer: Op.cit., side 65.

⁹⁶² Gran: Op.cit.

⁹⁶³ Ibid., side 104-105.

⁹⁶⁴ Ibid., side 106.

Videre kan man tenke seg et konkret nettverkssamarbeid mellom vernepleierutdannelsene, kulturskolene, kulturkontorene, kulturhusene, dagsentrene og omsorgsboligene. Dette for å konstruere et nettverk som både kan fange opp teaterinteresserte utviklingshemmede og være med å initiere både utdanning av instruktører, samt å opprette teatergrupper der man kan arbeide under verdige økonomiske, kunstneriske og pedagogiske forhold.

For innen kunsten åpnes det opp for en annen type flersidighet enn ellers i samfunnet, og kunstens mangfold er noe et vestlig demokratisk samfunn har som mål å huse. I teaterkunsten blir ulike typer, former, uttrykk og stiler akseptert som deler av en kunstnerisk frihet. Denne friheten ga informantene i denne studien muligheter til å uttrykke seg kunstnerisk på sine premisser. Som Theodor Adorno hevder i *Estetisk teori*, er denne kunstneriske friheten en mulighet for en dybde utenfor de hverdagslige rammene – en befrielse. Teaterarenaen som en befriende sfære snakket flere informanter om. Adorno skriver at:⁹⁶⁵

Kunstverk gir gjenskinn av det empiriske livet, i den forstand at de lar det levende her få retten som er nektet i livet utenfor, og i den grad dermed er en befrielse fra den medfart som erfaringen av tingens utvendighet gir.⁹⁶⁶

Av dette forskningsprosjektet har jeg både sett nye fenomener og fått bekreftet og avkreftet hypoteser. Prosjektet har generert ny kunnskap fundert i feltet – ny viten. Jeg vil derfor avslutte med å hevde at:

Vi er alle annerledes og usedvanlige i visse kontekster. I alle kontekster har vi behov for å bli sett som oss selv - på våre egne premisser. Våre premisser handler om en funksjonell kommunikasjon med verden omkring oss. Kommunikasjonen er en viktig del av vår livskvalitet og selvfølelse. Samhørighet med andre som både er lik og ulik oss er en viktig del av vår identitet. Teateret som en kollektiv sosial arena kan være en møteplass der usedvanlighetens konsekvenser tas på alvor og endog dyrkes.

⁹⁶⁵ Både de døve og de utviklingshemmede skuespillerne har snakket om det befriende aspektet på ulike måter og i ulike settinger.

⁹⁶⁶ Adorno, Theodor, *Estetisk teori*, Oslo 1998, side 17.

Litteraturliste

Alver, Bente Gullveig og Ørjar Øyen. *Forskningsetikk i en forskerhverdag: vurderinger og praksis*. Oslo: Tano Aschehoug, 1997.

Alvesson, Mats og Kaj Sköldberg. *Tolkning och reflektion: vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Lund: Studentlitteratur, 1994.

Aristoteles. *Om dikterkunsten*. Oversatt av Sam Ledsaak. Oslo: Dreyer, 1989.

Askheim, Ole Petter. "Myndiggjøringsbegrepet i forhold til arbeidet med psykisk utviklingshemmede." *Embla* 5, nr 7 (2000): 46-55.

Askheim, Ole Petter. *Når styringsevnen er begrenset: brukerstyrt personlig assistanse og utviklingshemmede*. Lillehammer: Høgskolen i Lillehammer, 2001. (Forskningsrapport. Høgskolen i Lillehammer, nr 87/2001)

Baklien, Bergljot og Unni Krogh. *Evaluering av Mosaikk: et program under Norsk kulturråd*. Oslo: Norsk kulturråd, 2002. (Rapportserien. Norsk kulturråd, nr 29)

Barker, Colin. "Sign language and the deaf community". In *Handbook of language & ethnic identity*, ed. Joshua A. Fishman, 122-140. New York: Oxford University press, 1999.

Barron, Karin. "Ethics in qualitative social research on marginalized groups." *Scandinavian Journal of disability research* 1, nr 1 (1999): 58-40.

Beaivvás Sámi Teáhter. Om teateret. [Online]. Tilgjengelig fra:
<http://www.beaivvas.no/norsk/index.php?sladja=25> [Nedlastet 13.mai 2004]

Berntsen, Ida, red. *En albatross i stuen: kunst i helse og sosialfagutdanningene*. Oslo: Aschehoug, 1997.

Beronius, Mats. *Genealogi och sociologi: Nietzsche, Foucault och den sociala analysen*. Kungshult: Symposium, 1991.

Bolton, Gavin. *Innsikt gjennom drama: et bidrag til teorien om pedagogisk drama*. Oslo: Dreyer, 1981.

Bourdieu, Pierre. *Distinksjonen: en sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax, 1995.

Bredtvet kompetansesenter. *Utviklingsmessige språkvansker hos barn: en veiledning for fagfolk*. Oslo: Bredtvet kompetansesenter, 1996.

Breivik, Jan-Kåre. *Deaf identities in the making: metaphors and narratives in translocal lives*. Oslo: Department of Social Anthropology, University of Oslo, 2001.

Breivik, Jan-Kåre. "Døve - funksjonshemmede eller kulturell minoritet?", *Usynlighetskappen: levekår for funksjonshemmede*, red. Tor Inge Romøren, 83-105. Oslo: Akribe, 2000.

Breivik, Jan-Kåre. "Forsker på døves identitet." *Nota bene*, nr 2 (2000): 16-18.

Brodin, Jane. *Kommunikativ kompetens: en begrepslig utredning*. Stockholm: Stockholms Universitet, Pedagogiske Institutionen, 1994. (Teknik, kommunikation, handikapp, nr 8)

Campbell, Angus, Philip E. Converse and Willard L. Rodgers. *The quality of American life: perceptions, evaluations and satisfaction*. New York: Russel Sage Foundation, 1976.

Casdagli, Penny. *Trust and power: taking care of ourselves through drama*. London: J. Kingsley, 1999.

Chesner, Anna. *Dramatherapy for people with learning disabilities: a world of difference*. London: J. Kingsley, 1995.

Clausen, Hans, Birgit Kirkebæk og Barbro Sætersdal. *Fortelling, konstruksjon og mennesker med funksjonshemming*. Oslo: Tano Aschehoug, 1998.

Clifford, Sara, and Anna Herrmann. *Making a leap: theatre of empowerment: a practical handbook for drama and theatre work with young people*. London: J. Kingsley, 1999.

Cruickshank, William, ed. *Psychology of exceptional children and youth*. 4th ed. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1980.

Cunningham, Glenn. "Evaluation on Self by young people with Down Syndrome." *International journal of disability, development & education* 48, no 2 (2001): 163-177.

Dahl, Henning. *De døves forening: 1878-1928*. Oslo: [s.n.], 1928.

Dale, Erling Lars. *Pedagogisk profesjonalitet: om pedagogikkens identitet og anvendelse*. Oslo: Gyldendal, 1989.

Danbolt, Gunnar, Kjell S. Johannensen og Tore Nordenstam. *Den estetiske praksis*. Bergen: Universitetsforlaget, 1979.

Denzin, Norman K. *Interpretive ethnography: ethnographic practices for the 21st century*. Thousand Oaks, Calif.: Sage, 1997.

Dewey, John. *Art as experience*, New York: Capricorn Books, 1934.

Dyrendahl, Guri. *Livskvalitet for personer med psykisk utviklingshemming: en mors og forskers refleksjoner*. Oslo: NBI, 1990.

Døves media. Mer om døves media. Hvorfor program på tegnspråk. *Grunnen til at vi lager egne TV-program for døve*. [Online]. Tilgjengelig fra: <http://www.doves-video.no/grunn.html> [Nedlastet 14.juni 2002]

Eide, Hilde og Tom Eide. *Kommunikasjon i relasjoner: samhandling, konfliktløsning, etikk*. Oslo: Ad notam Gyldendal, 1996.

Eidheim, Harald. *Aspects of the Lappish minority situation*. Oslo: Universitetsforlaget, 1971.

Eknes, Jarle (red), *Utviklingshemming og psykisk helse*, Otta: Universitetsforlaget, 2000.

Ekeberg, Torill, Christian Aashamar og Arvid Heiberg. "Psykisk utviklingshemmede - tokulturelle?" *Dagbladet*, 11. august 1998.

Elgesem, Dag og Hilde Storvik, red. *Forskning, personvern og samtykke*. Oslo: De nasjonale forskningsetiske komitéer, 1996. (Skriftserie. De nasjonale forskningsetiske komiteer, NEM, NENT, NESH, nr 4)

Eriksen, Thomas Hylland. *Små steder - store spørsmål: innføring i sosialantropologi*. 2. utg., Oslo: Universitetsforlaget, 1998.

Eskeland, Ståle og Aslak Syse, red. *Psykisk utviklingshemmedes rettsstilling*. Oslo: Ad notam Gyldendal, 1992.

Evenshaug, Oddbjørn og Dag Hallen. *Barne- og ungdomspsykologi*. 4. utg. Oslo: Gyldendal Akademisk, 2000.

Fischer, Renate and Harlan Lane, eds. *Looking back: a reader on the history of deaf communities and their sign languages*. Hamburg: Signum, 1993.

Fishman, Joshua A, ed. *Handbook of language & ethnic identity*. New York: Oxford University Press, 1999.

Finstad, Ingebjørg. *Kreativitet og døvhet: døves skapende evner: uttrykt - undertrykt?* Hosle: Statens spesiallærerskole, 1979.

Floer, Kristian og Tina Skudal. *Kunstutdanning for mennesker med utviklingshemming*. Harstad: Høgskolen i Harstad, 2002. (Høgskolen i Harstad skriftserie, 2003/03)

Forskning om funksjonshemmede: programdokument 1: *Velferdsprogrammet - samfunn, familie og oppvekst*. Oslo: Norges forskningsråd, kultur og samfunn, 2000.

Foucault, Michel. *Galskapens historie i opplysningens tidsalder*. Oslo: Bokklubben dagens bøker, 2000.

Fra bruker til borger. Oslo: Statens forvaltningstjeneste, Informasjonsforvaltning, 2001. (NOU 2001:22)

- Furth, Hans G. *Thinking without language: psychological implications of deafness*. New York: Free Press, 1966.
- Fyrand, Live. *Sosialt nettverk: teori og praksis*. Otta: TANO, 1994.
- Førland, Tor Egil. *Drøft: lærebok i oppgavesamling*. Oslo: Ad notam Gyldendal, 1996.
- Gallaudet University. Academics: Course catalogs. Undergraduate catalog: On-line catalog. *Departments: Theatre Arts* [Online]. Tilgjengelig fra: http://admissions.gallaudet.edu/catalog/03-04/UG03-04_the.pdf [Nedlastet 28. januar 2002]
- Garfinkel, Harold. *Studies in ethnomethodology*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1967.
- Gjærum, Bente og Bjørn Ellertsen, red. *Hjerne og adferd: utviklingsforstyrrelser hos barn og ungdom i et nevrobiologisk perspektiv*. Oslo: Universitetsforlaget, 1993.
- Glaser, Barney G. *Basics of grounded theory analysis*. Mill Valley, Calif.: Sociology Press, 1992.
- Glaser, Barney G. *The grounded theory perspective: conceptualisation contrasted with description*. Mill Valley, Calif.: Sociology Press, 2001.
- Glickman, Neil Stephen. *Deaf identity development: construction and validation of a theoretical model*. Ann Arbor: Michigan University Microfilms, 1993.
- Goffman, Erving. *Stigma: om avvigerens sociale identitet*. Copenhagen: Gyldendal, 1975.
- Gran, Anne-Britt. "Ethnos: en kort begrepshistorie." I *"Hvite løgner/sorte myter": det etniske på modernitetens scene, Anne-Britt Gran, 44-48*. Oslo: Unipub, 2000. Avhandling (dr. philos), Universitet i Oslo, 2000.
- Gran, Anne-Britt. *Mosaikk: når forskjellen forener: evaluering av programmet for kunst og det flerkulturelle samfunn*. Oslo: Norsk kulturråd, 2002. (Rapportserien. Norsk kulturråd, nr 28)
- Gran, Anne-Britt. *Ulike barn leker best: en evaluering av prosjektet "Teater for alle"*. Oslo: Norsk kulturråd, 1999. (Rapport. Norsk kulturråd, nr 13)
- Gran, Anne-Britt. "Å være eller ikke være institusjon: om frie grupper, prosjektteater og institusjonsteater." I *Frie grupper og Black box teater 1970-1995*, red. Inger Buresund og Anne-Britt Gran, 15-27. Oslo: Ad notam Gyldendal, 1996.
- Gundersen, Knut og Luke Moynahan. *Nettverk og sosiale ferdigheter*. Nærbø: Haugtussa forl., 1995.
- Gürgens, Rikke. Regiroller og teaterorganisering: casestudie av Bentein Baardsons regi av "Garman & Worse & Co" på Rogaland teater. *Hovedoppgave, Universitetet i Oslo*, 1997.

Gürgens, Rikke. *Tegn i tiden - minoritetskultur eller ren kunst?: evaluering av Det norske tegnspråketeater*. Oslo: Norsk kulturråd, 2001. (Høgskolen i Harstad skriftserie, 2001/07)

Gürgens, Rikke. "Vi trenger flere spesialeffekter og dansenumre." *Arabesk*, nr. 2, (2000): 28-32.

Gürgens, Rikke. *Å forske på annerledeshet: en metodisk utfordring*. Harstad: Høgskolen i Harstad, 1999. (HiH skriftserie, 1999/8)

Göransson, Kerstin. *Hvordan forståelsen av virkeligheten utvikles: om psykisk utviklingshemming*. Nærbø: Haugtussa forl., 1994.

Hagerup, Inger. *Samlede dikt*. Oslo: Aschehoug, 1996.

Hammersley, Martyn og Paul Atkinson. *Feltmetodikk: grunnlaget for feltarbeid og feltforskning*. Oslo: Gyldendal, 1987.

Handlingsplan for funksjonshemma 1998-2001: oversikt over tiltak. Oslo: Kyrkje-, utdannings- og forskningsdepartementet, 1999.

Hansen, Britta, red. *Døve børn, sprog, kultur og identitet*. København: Døves center for total kommunikation, 1981.

Hansen, Turid Helene. "- da står verden stille": om vernepleieres forståelse i samhandlingsituasjoner med alvorlig og dypt utviklingshemmede. Hovedoppgave i helsefag, Universitetet i Tromsø, 2002.

Harder, Ingergerd. "Grounded theory: praksisforankret teoriutvikling." I *Overvejelser og metoder i sunhedsforskningen*, red. Pia Ramhøj, 60. København: Akademisk forlag, 1993.

Hansen, Aase Lyngvær. *Rytmiikk/drama for døve: en innføring i faget*. Trondheim: Møller kompetansesenter, 1995.

Haualand, Hilde M. *Døves tilgang til og bruk av informasjon: hva slags informasjon oppsøkes, og noen mulige årsaker til disse valgene*. Oslo: Norges døveforbund, 2000.

Haualand, Hilde M. *I endringens tegn: diskurser i døvebevegelsen*. Hovedoppgave i sosialantropologi, Universitetet i Oslo, 2001.

Hernes, Leif, Gunnar Horn og Helge Reistad. *Lek, dans og teater*. Vollen: Tell forlag, 1993.

Hernes, Thorgeir, Kathryn Stiles og Gunvor Bollingmo, red. *Veien til en vanlig jobb: nytt perspektiv på attføring*. Oslo: Ad notam Gyldendal, 1996.

Higgins, Paul C. *Outsiders in a hearing world: a sociology of deafness*. Newbury Park, Calif.: Sage, 1980.

- Hiim, Hilde og Else Hippe. *Undervisningsplanlegging for yrkeslærere*. Oslo: Universitetsforlaget, 1989.
- Hofland, Mona ... [et al.], Helge Reistad, red. *Skuespillerkunst*. Asker: Tell forlag, 1991.
- ICF, *Internasjonal klassifikasjon av funksjon, funksjonshemming og helse*. Oslo: Sosial-og helsedirektoratet, 2003.
- Inglis, Fred. *Raymond Williams*. London: Routledge, 1995.
- Iversen, Irene. "Vrengt budskap." *Morgenbladet*, 2. januar 2004. [Online] Tilgjengelig fra: <http://www.morgenbladet.no/> [Abonnementssider]. [Nedlastet 2. januar 2004]
- Jackson, Phillip W. *John Dewey and the lessons of Art*. New Haven: Yale University Press, 1998.
- Jacobsen, Karl. "Ny viten om relasjonen mellom kognitive og emosjonelle prosesser." *Tidsskrift for Norsk Psykologforening* 35, nr 6 (1998): 530-536.
- James, William. *The principles of psychology*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983.
- Jankowski, Katherine. *Deaf empowerment: emergence, struggle and rhetoric*. Washington D. C.: Gallaudet University Press, 1997.
- Johansen, Arne-Johan. *Fra dårekiste til normalisert omsorg: en vandring gjennom omsorgshistoria for mennesker med psykisk utviklingshemning*. Harstad: Høgskolen i Harstad, 1996. (Høgskolen i Harstad skriftserie, 1996/1)
- Johanssen, Nygaard og Schreider: *Latinsk ordbok*. 3. rev. oppl. ved Henning Mørland. Oslo: Cappelen, 1965.
- Josberg, Daniella. *Döv – javisst: leva i två världar*. Stockholm: Bonnier Alba, 1993.
- Kassah, Alexander Kwesi. *Community-based rehabilitation challenges, stigma management and people with mobility difficulties in Accra-Ghana*. Avhandling (dr. polit.), Universitetet i Tromsø, 2003.
- Kassah, Alexander Kwesi. "Rehabilitation in practise: community-based rehabilitation and stigma management by physically disabled people in Ghana." *Disability and rehabilitation* 20, no 2 (1998): 66-73.
- Kidd, Warren. *Culture and identity*. Basingstoke: PalgraveMacmillan, 2002.
- Kittang, Atle. "Forsvar for autonomiestetikken." *Klassekampen*, 21. april 2004, 13.
- Kjørup, Søren. "Baumgarten og æstetikens grundlæggelse." I *Filosofiske betragtninger over digtet*, Alexander Gottlieb Baumgarten. Oversat fra latin og forsynet med noter af Per Aage Brandt i samarbejde med Søren Kjørup. København: Poetik Bibliotek, 1968.

- Kjørup, Søren. *Menneskevidenskabene: problemer og traditioner i humanioras videnskapsteori*. Fredriksberg: Roskilde Universitetsforlag, 1996.
- Korsnes, Olav, Heine Andersen og Thomas Brante, red. *Sosiologisk leksikon*. Oslo: Universitetsforlaget, 1997.
- Krogh, Thomas. *Historie, forståelse og fortolkning: innføring i de historisk-filosofiske fags framvekst og arbeidsmåter*. Oslo: Ad notam Gyldendal, 1996.
- Kultur- og kirke departementet. *Kulturpolitikk fram mot 2014*. Oslo: Departementet, 2003. (St.meld. nr 48 (2002-03))
- Kulturdepartementet. *Kultur i tiden*. Oslo: Departementet, 1992. (St.meld. nr 61 (1991-92)).
- Kumar, Loveleen. *Djulaha!: om å forstå annerledeshet*. Kristiansand: Høyskoleforlaget, 2001.
- Kuper, Adam and Jessica Kuper. *The Social science encyclopaedia*. 2nd ed. London: Routledge, 1995.
- Kvale, Steinar. *Interviews: an introduction to qualitative research interviewing*. Thousand Oaks, Calif.: Sage, 1996.
- Kvale, Steinar. *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Ad notam Gyldendal, 1997.
- Levekår forpsykisk utviklingshemmede*. Oslo: Universitetsforlaget, 1985. (NOU 1985:34)
- Lien, Marianne E., Hilde Lidén og Halvard Vike, red. *Likhetens paradokser: antropologiske undersøkelser i det moderne Norge*. Oslo: Universitetsforlaget, 2001.
- Liljeroth, Ingrid. *Den utvecklingsstördes idenitetsutveckling*. Stockholm: LiberLäromedel/Utbildningsförl., 1976.
- Lincoln, Yvonna S. and Egon G. Guba. *Naturalistic inquiry*. Beverly Hills, Calif.: Sage, 1985.
- Littlejohn, Stephen W. *Theories of human communication*. 4th ed. Belmont, Calif.: Wadsworth, 1992.
- Lorensen, Margarethe, red. *Spørsmålet bestemmer metoden*. Oslo: Universitetsforlaget, 1998.
- Lorentzen, Per. *Vanlige og uvanlige barn: samspill og kommunikasjon med alvorlig funksjonshemmede barn*. Oslo: Tano Aschehoug, 1999.
- Lyche, Lise. *Norges teaterhistorie*. Asker: Tell forlag, 1991.

- Løchen, Yngvar. *De funksjonshemmede*. Oslo: Rådet for funksjonshemmede, 1996.
- Løvlie, Lars. "Erfaring som handling." I *Oppdragelse til det moderne*, red. Harald Thuen og Sveinung Vaage, 147-177. Oslo: Universitetsforlaget, 1989.
- Løvlie, Lars. "Den estetiske erfaring." *Nordisk pedagogik* 10, nr 1-2 (1990): 1-18.
- Mann, Michael, ed. *The Macmillan student encyclopedia of sociology*. London: Macmillan, 1983.
- Martinussen, Willy. *Sosiologisk analyse: en innføring*. 3. utg. Oslo: Universitetsforlaget, 1991.
- Mathisen, Steinar. *Skjønnhet, tanke & kunst: kunstfilosofiske studier*. Oslo: Akribe, 1999.
- Mayo, Marjorie. *Cultures, communities, identities: cultural strategies for participation and empowerment*. Houndmills: Palgrave, 2000.
- McCurrach, Ian and Barbara Darnley. *Special talents, special needs: drama for people with learning disabilities*. London: J. Kingsley, 1999.
- Melgård, Toril. "Utviklingshemming." I *Utviklingshemming og psykisk helse*, red. Jarle Eknes, 11-33. Oslo: Universitetsforlaget, 2000.
- Mellin-Olsen, Stieg. *Samtalen som forskningsmetode*. Landås: Caspar forlag, 1996.
- Molander, Bengt (red.). *Mellan konst och vetande: texter om vetenskap, konst och gestaltning*. Göteborg: Daidalos, 1996.
- Mæli, Terje. "Fra tekst til handling: om regiproblemer i norsk Ibsen-tradisjon." I *Regikunst*, Anne Karen Hytten ... [et al.], red. Helge Reistad, 197-122. Asker: Tell forlag, 1991.
- Den nasjonale forskningsetiske komité for samfunnsvitenskap og humaniora. *Forskningsetiske retningslinjer for samfunnsvitenskap, jus og humaniora*: vedtatt 6. desember 1993. Oslo: Den nasjonale forskningsetiske komité for samfunnsvitenskap og humaniora, 1994.
- Nedberg, Nina og Maja Lise Rønneberg Rygg. *Spill uten manus: teknikker formgiving*. Oslo: Gyldendal, 1995.
- Nessa, John. "Har du møtt Mao." *Tidsskrift for den Norske lægeforening* 120, nr. 30 (2000): 3749-3752. [Online]. Tilgjengelig fra: http://www.tidsskriftet.no/pls/lts/PA_LT.VisSeksjon?vp_SEKS_ID=234236 [Nedlastet 20. februar 2004]
- Norges døveforbund. Deafnet.no. [Online]. Tilgjengelig fra: <http://www.deafnet.no/index.jsp> [Nedlastet 3.mars 2004]

Norsk amatørteaterråd. Prosjekt. Teater for alle. Pilotgruppene: Troms: Alfheimteateret [Online]. Tilgjengelig fra: <http://www.teater.no/prosjekt/tfa/pilot.html> [Nedlastet 20. juni 2002]

Norsk tegnspråketeater. Teater manu.[Online]. Tilgjengelig fra: <http://www.tegnsprogteatret.no/> [Nedlastet 28.januar 2002]

Det Norske Tegnspråketeater. Saksdokumenter og brev. Oslo: Kultur- og kirkedepartementets arkiv. [Hentet ut april 2001].

NTNU Institutt for kunst og medievitenskap. Drama/teater. Tilgjengelig fra: http://mime.hf.ntnu.no:8080/hf/ikm/studier/Drama_og_teater/dt.html [Nedlastet 31.mars 2004]

Nygaard, Jon. *Teaterets historie. Bind 1: Teateret før 1750*. Oslo: Spillerom, 1992.

Nygaard, Jon. *Teatervitenskapens historie og teori*. 2. utg. Oslo: Institutt for teatervitenskap, 1993.

Næss, Siri. "Hva er livskvalitet?" *Scandinavian journal of behaviour therapy* 17, Suppl. 8, (1988): 5-27.

Nåden, Dagfinn og Eldbjørg Braute. *Fenomenologisk-hermeneutisk tilnærming i sykepleieforskning*. Oslo: Universitetsforlaget, 1992.

Nåden, Dagfinn. *Sykepleiens kunstdimensjon*. Oslo: Universitetsforlaget, 1990.

Ohna, Stein Erik. *Å skape et selv: døves fortellinger om interaksjoner med hørende*. Oslo: Unipub, 2001. Avhandling (dr. polit.), Det utdanningsvitenskapelige fakultet, Universitetet i Oslo, 2001.

Ohna, Stein Erik. *Å være döv i en hørende verden: døves erfaringer belyst gjennom teori og kultur*. Hovedoppgave i spesialpedagogikk, Universitetet i Oslo, 1995.

Olsholt, Reidar og Eva-Signe Falkenberg. *Kulturelt døves vilkår og funksjon i det norske samfunn*. Oslo: [R. Olsholt], 1988.

Otto, Ulf, red. *Barn och ungdom med handikapp*. Lund: Studentlitteratur, 1987.

Paulgaard, Gry. "Sted og tilhørighet." I *Ungdom: i spenninga mellom det lokale og det globale*, red. Kåre Heggen, Jon Olav Myklebust og Tormod Øia, 18-37. Oslo: Samlaget, 2001.

Paulgaard, Gry. *Ungdom, lokalitet og modernite : om kulturbrytninger og identitetsutforming i et kystsamfunn nordpå*. Avhandling (dr. polit.), Universitetet i Tromsø, 2000.

Pedagogisk-psykologisk ordbok. 2. utg. Oslo: Kunnskapsforlaget, 1991.

Peterson, Paal Richard. *Døv identitet og politisk deltagelse: taus minoritet eller arbeid i det stille*. Hovedoppgave i statsvitenskap, Universitetet i Oslo, 2001.

Peterson, Svein Arne. "Utviklingen av tegnspråknorsk i Norge." *Døves tidsskrift* 78, nr 10 (1997): 11-14.

Piaget, Jean. *Intelligensens psykologi*. Stockholm: Natur och kultur, 1971.

Platz-Waury, Elke. *Drama og teater*. Oslo: Ad notam Gyldendal, 1992.

Qsr International. Products: N6 & NVivo. *Use NVivo to...* [Online]. Tilgjengelig fra: http://www.qsr.com.au/products/productoverview/product_overview.htm [Nedlastet 31. mars 2004]

Rasmussen, Bjørn. "Drama i et dramatisert samfunn." *Drama* 40, nr 3 (2003): 6-11.

Rasmussen, Bjørn. "*Å være eller late som om-*": forståelse av dramatisk spill i det tyvende århundre. Avhandling (doktorgrad), Universitetet i Trondheim, 1990.

Ramsdal, Gro. *Selvrespekt, narsissisme og psykisk helse.*, Harstad: (upublisert), 2003. (Innlegg på psykiatrikonferanse).

Richards, Lyn. *Using NVivo in qualitative research*. London: Sage, 1999.

Romøren, Tor Inge, red. *HVPU-reformen i forskningens lys*. Oslo: Ad notam Gyldendal, 1995.

Romøren, Tor Inge. "Innledning." I *Usynlighetskappen: levekår for funksjonshemmede*, red. Tor Inge Romøren, 9-31. Oslo: Akribe, 2000.

Rosenberg, Morris. *Society and the adolescent self-image*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1965.

Ross, Malcolm. *The aesthetic impulse*. Oxford: Pergamon Press, 1984.

Ross, Malcolm, Hilary Radnor, Sally Mitchell and Cathy Bierton. *Assessing achievement in the arts*. Buckingham: Open University Press, 1993.

Ross, Malcolm. *The creative arts*. London: Heinemann Educational Books, 1978.

Ross, Malcolm, ed. *The development of aesthetic experience*. Oxford: Pergamon Press, 1982.

Rustad, Marit Ruth. *Omsorgsideologi i praksis: en studie av hverdagsliv til mennesker med psykisk utviklingshemming, sett i lys av ansvarsreformens intensjoner*. Harstad: Høgskolen i Harstad, 1999. (HiH skriftserie, 1999/13)

Ryan, Johanna. "The silence of stupidity." In *Psycholinguistic series*, eds. John Morton and J. C. Marshall. Vol.1. Eve V. Clark. Developmental and pathological, 102-117. London: Elek Science, 1977.

Rygvoid, Anne-Lise. "Språkvansker hos barn." I *Spesialpedagogikk*, red. Edvard Befring og Reidun Tangen, 264-281. Oslo: Cappelen akademisk, 2001.

Rådet for humanistisk forskning. *Forming, formingsfag og kunstfag i forskningssystemet*. Oslo: Rådet for humanistisk forskning, Norges almenvitenskapelige forskningsråd, 1987.

Sagen, Line Melbøe. "*Da sier jeg heller pannekake...*": om å fremme talespråket til barn med Down syndrom i barneskolen. Hovedoppgave i pedagogikk, Norsk lærerakademi, Bergen, 2002.

Sander, Thorbjørn Johan. *Døveorganisasjonen i kamp gjennom 75 år: Norges døveforbund 1918-1993*. Bergen: Døves forlag, 1993.

Sandvin, Johans Tveit, red. *Mot normalt?: omsorgsideologier i forandring*. Oslo: Kommuneforlaget, 1993.

Sandvin, Johans Tveit. "Ideologi og virkelighet." I *Kunnskap og ettertanke*, red. Bente Gjærum, 102-123. Oslo: Universitetsforlaget, 1993.

Sapir, Edward. *Language: an introduction to the study of speech*. London: Granada, 1971.

Schiefloe, Per Morten. *Nærmiljø i bysamfunn*. Oslo: Universitetsforlaget, 1985. Avh. (doktorgrad), Universitetet i Trondheim, 1985.

Schrøder, Odd-Inge. "Introduction to the history of Norwegian sign language." In *Looking back: a reader on the history of deaf communities and their sign languages*, eds. Renate Fischer and Harlan Lane, 231-248. Hamburg: Signum, 1993.

Schwean, Vicki L. and Donald H. Saklofske, eds. *Handbook of psychosocial characteristics of exceptional children*. New York: Kluwer Academic/Plenum publishers, 1999.

Sekkelsten, Ådne, red. *Et usedvanlig teater*. Oslo: Norsk amatørteaterråd, 2000.

Selboe, Aud. *Det handler om å leve: på vei mot et funksjonelt sjølbilde*. Oslo: Kommuneforlaget, 1991.

Shusterman, Richard. *Pragmatist aesthetics: living beauty, rethinking art*. Oxford: Blackwell, 1992.

Smith, Lars, og Stein Erik Ulvund. *Spedbarnsalderen*. 2. rev. utg. Oslo: Universitetsforlaget, 1999.

Smith, Ralph A. and Alan Simpson. *Aesthetics and arts education*. Urbana: University of Illinois press, 1991.

Solbjørg, Henny Kinn. *Inkluderende skole: hvordan tilrettelegges skoletilbudet for elever med funksjonshemming?* Hovedoppgave i pedagogikk, Universitetet i Tromsø, 2002.

Solum, Eiliv. *Normalisering: grunnlag og mål for omsorg*. Oslo: Ad notam Gyldendal, 1991.

Sosial- og helsedepartementet. *Innhald og kvalitet i omsorgstenestene: omsorg 2000*. Oslo: Departementet, 2000. (St.meld. nr 28 (1999-2000)).

Sosial- og helsedepartementet. *Resultater og erfaringer fra Regjeringens handlingsplaner for funksjonshemmede og veien videre*. Oslo: Departementet, 1997. (St.meld. nr 34 (1996-97)).

Spradley, James P. *The ethnographic interview*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1979.

Stangvik, Gunnar. *Livskvalitet for funksjonshemmede*. Oslo: Universitetsforlaget, 1987.

Sundet, Marit. *Noen metodiske avklaringer i studiet av hverdagslivet til mennesker med psykisk utviklingshemming*. Bodø: Nordlandsforskning, 1994. (NF-arbeidsnotat, 1004/94)

Sundet, Marit. *Jeg vet jeg er annerledes, men ikke bestandig: en antropologisk studie av hverdagslivet til fem personer med psykisk utviklingshemming*. Avhandling (dr. fil.), Uppsala universitet, 1998.

Sveen, Dag, red. *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*. Oslo: Pax, 1995.

Syse, Aslak. "Psykisk utviklingshemmede: omsorgshistorie, folkerettslige forpliktelser." I *Psykisk utviklingshemmedes rettsstilling*, red. Aslak Syse og Ståle Eskeland, 47-91. Oslo: Ad notam Gyldendal, 1992.

Syse, Aslak. *Rettsikkerhet og livskvalitet for utviklingshemmede: rettigheter, vern og kontroll som rettslige virkemidler*. (Medforfattere: Dag Skogheim: kap. 11, Bjørn K. Straume: kap. 12) Oslo: Ad notam Gyldendal, 1995.

Sæbø, Aud Berggraf. *Drama - et kunstfag: den kunstfaglige dramaprosessen i undervisning, læring og erkjennelse*. Oslo: Tano Aschehoug, 1998.

Sætersdal, Barbro. *Tullinger, skrullinger og skumlinger: fra fattigdom til velferdsstat*. Oslo: Universitetsforlaget, 1998.

Tafarodi, R. and W. B. Swann. "Two-dimensional self-esteem: theory and measurement." *Personality and individual differences* 32, no 0 (2001): 1-21.

Taylor, Philip, ed. *Researching drama and arts education: paradigms and possibilities*. London: Falmer Press, 1996.

Tetzchner, Stephen von og Harald Martinsen. *Språk og funksjonshemming: en innføring i tegnopplæring og bruk av kommunikasjonshjelpemidler*. Oslo: Gyldendal, 1991.

Tetzchner, Stephen von. *Utviklingspsykologi: barne og ungdomsalderen*. Oslo: Gyldendal Akademisk, 2001.

Thorbjørnsen, Rune Czerniak. *Formidlingskompetanse: refleksjoner omkring god undervisning* Hovedoppgave i pedagogikk, Universitetet. i Oslo, 1998.

Tomlinson, Richard. *Disability, theatre and education*. London: Souvenir Press, 1982.

Tronvoll, Inger Mari. "Usynlighetskappen." I *Usynlighetskappen: levekår for funksjonshemmede*, red. Tor Inge Romøren, 105-124. Oslo: Akribe, 2000.

Tunstöm, Göran. *Juleoratoriet*. Oslo: Cappelen, 1984.

Turner, Victor. "Are there universals of performance in myth, ritual and drama?" In *By means of performance: intercultural studies of theatre and ritual*, eds. Richard Schechner and Willa Appel, 8-18. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Tøssebro, Jan, red. *Den vanskelige integreringen*. Oslo: Universitetsforlaget, 1997.

The University of Southern Mississippi Libraries. Research links. Style guides. Turabian style guide. [Online]. Tilgjengelig fra: <http://www.lib.usm.edu/~instruct/guides/turabian.html> [Nedlastet 31. april 2004]

Vesaas, Halldis Moren. *Å vere i livet: Halldis Moren Vesaas' beste*. Oslo: Samlaget, 1998.

Visnes, Tor, red. *Fra særomsorg til særlig omsorg*. Oslo: Universitetsforlaget, 1992.

Vygotskji, Lev, rev. og red. av Alex Kozulin. *Tenkning og tale*. Oslo: Gyldendal Akademisk, 2001

Wadel, Cato. *Feltarbeid i egen kultur: en innføring i kvalitativt orientert samfunnsforskning*. Flekkefjord: SEEK, 1991.

Way, Brian. *Development through drama*. London: Longman, 1967.

Williams, Raymond. *Drama in a dramatised society: an inaugural lecture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.

Williams, Raymond. *The sociology of culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

Witkin, Robert W. *The intelligence of feeling*. London: Heinemann, 1974.

Wold, Bendik. "Kvinnerens litteratur utdefineres." *Morgenbladet*, 12. desember 2003. [Online] Tilgjengelig fra: <http://www.morgenbladet.no/> [Abonnementssider] [Nedlastet 12. desember 2003]

Wolff, Sula. *Loners: the lifepath of unusual children*. London: Routledge, 1995.

Wood, David and Janet Grant. *Theatre for children: a guide to writing, adapting, directing and acting*. Chicago: Ivan R. Dee, 1999.

Wynn, Rolf. *Provider-patient interactions: a corpus-based study of doctor-patient interaction*. Avhandling (dr. art.), Universitetet i Tromsø, 1998.

Wynn, Rolf. Forelesningsnotat fra dr. grads kurs i kvalitativ forskning. Tromsø: Forskningscenteret ved RiTø, 26. april 2004.

Ziehe Thomas, red.: Johan Fornäs og Elo Nielsen. *Ambivalenser og mangfoldighet: en artikkelsamling om ungdom, skole, æstetik og kultur*. København: Politisk revy, 1989.

Øijord, Aksel, *Analytisk estetikk, eller jakten på skjønnheten*. Asker: Tell, 1992.

Østrem, Knut. *Av træls ætt: historia om ideologi og praksis overfor psykisk utviklingshemma*. Hovedfagsoppgave i spesialpedagogikk, Statens spesiallærerhøgskole, Hosle, 1983.

Aasgaard, Trygve. "Musikkterapi som livskvalitetsfremmende faktor i kreftomsorgen." *Kreftsykepleie* 12, nr 1 (1996): 6-7.