

**En stor takk til:**

Aktørene mine – dere har vist meg en verden full av energi, spontanitet, omsorg og glede.

Informantene mine - Magnhild, Arthur, Liv, Harald, Anna, May og Kristi – det har vært en reise i tid og en opplevelse å få ta del i deres livshistorier.

Sverresborg Trøndelag Folkemuseum for et godt samarbeid.

Min kjære veileder Vigdis Aune. Du har vært tilstede i min prosess hele veien, du har hatt tro på meg, og visst at: ”Dette klarer du!”

Mamma og pappa – Tusen takk for at dere stiller opp på alle de merkelige tingene jeg finner på og engasjerer dere i livet mitt.

Siri, Oddlaug, Ann Torill og Brynjar - tusen takk for latter, moro, gode samtaler og glede!  
Dere har vært der for meg gjennom hele prosessen.

Torgrim – du er en inspirasjonskilde!



# Innholdsfortegnelse

<b>1. INNLEDNING</b> .....	<b>5</b>
1.1 BAKGRUNN.....	5
1.2 TEORETISK RAMMEVERK.....	6
1.3 TEATERFAGLIG RELEVANS .....	7
1.4 SAMFUNNSRELEVANS .....	7
1.5 RELEVANT – FOR MEG.....	8
<b>2. PRAKSISBASERT FORSKNINGSMETODOLOGI</b> .....	<b>9</b>
2.1 PRAKSISLEDET FORSKNING.....	9
2.1.1 Å vite hvordan.....	12
2.1.2 Å vite hva.....	13
2.1.3 Å vite at.....	13
2.2 DEN REFLEKTERENDE PRAKTIKER.....	14
2.3 KVALITATIVE METODER .....	17
2.3.1 Kvalitativt forskningsintervju.....	18
2.4 ETABLERING AV SAMARBEIDSPARTER.....	20
<b>3. TEORETISKE PERSPEKTIVER</b> .....	<b>23</b>
3.1. PERSPEKTIVER PÅ TEATER MED ELDRE AKTØRER .....	23
3.1.1 Tilretteleggeren i anvendt teater.....	24
3.1.2 Devised teater og gruppeprosessen.....	26
3.1.3 Erindringsteater .....	28
3.1.4 Eksempler på erindringsteater.....	30
3.2 TEATERHENDELSE.....	31
3.2.1 Kulturell kontekst.....	32
3.2.2 Kontekstuell teatralitet.....	32
3.2.3 Lek-kultur .....	34
3.2.4 Teatral lek.....	35
3.2.5 Hva er helheten av en teaterhendelse? .....	37
3.3 FEEDBACK-LOOP.....	38
<b>4. ANALYSE</b> .....	<b>41</b>
4.1 ANALYSE AV DEN KULTURELLE KONTEKSTEN.....	41
4.1.1 Sverresborg Trøndelag Folkemuseum – sosial og kunstnerisk arena.....	43
4.1.2 Profesjonell musiker.....	43
4.2 ANALYSE AV DEN KONTEKSTUELLE TEATRALITETEN .....	44
4.2.1 Skogheim, utstilling, bilder og scenografi.....	45
4.2.2 Drakt/objekt – kostymer/rekvisitter.....	47
4.2.3 Narrativ og tekster .....	49
4.2.4 Musikalsk materiale.....	51
4.3 ANALYSE AV LEK-KULTUREN.....	53
4.3.1. Lek gir resultater.....	55
4.3.2 Lek med publikum.....	56
4.3.3 Betydningen av kaffe.....	58
4.3.4 Fra lek til instruksjon.....	59
4.3.5. Lek skaper sosial trygghet.....	61
4.4 ANALYSE AV DEN TEATRALE LEKEN.....	62
4.4.1 Aktørenes kunstneriske utvikling.....	65
4.4.2 Aktørenes møte med publikum.....	66
<b>5. AVSLUTNING</b> .....	<b>69</b>
5.1 Å FORSTÅ KOMPETANSE HOS ELDRE AKTØRER.....	69
5.2 FIKSJON OG VIRKELIGHET.....	70
5.3 KUNSTNERISK LEDELSE AV ET INKLUDERENDE OG TRYGT MILJØ .....	71

5.4 VEIEN VIDERE.....	73
<b>KILDER .....</b>	<b>77</b>
<b>LISTE OVER VEDLEGG .....</b>	<b>79</b>

# 1. Innledning

## 1.1 Bakgrunn

Dette forskningsprosjektet er en undersøkelse av utfordringer i arbeid med å lede eldre aktører i erindringsteater. Jeg har valgt å undersøke dette gjennom *praksisledet forskning* (Nelson 2013). Den praktiske delen av utforskningen resulterte i teaterhendelsen *Den gang æ va ung – liv og drømmer fra en ungdomstid på 60-tallet*. Teaterhendelsen ble satt opp på Sverresborg Trøndelag Folkemuseum i forsamlingshuset Skogheim den 26., 27., og 28. november 2013. Problemstillingen jeg jobbet under var: Hvordan skape en teaterhendelse med eldre for ungdom? I prosjektet utviklet jeg også en tematisk problemstilling: Hvordan var det å være ung på 1960-tallet? Hvilke problemstillinger sto unge overfor da, og hvordan reflekterer de over sin ungdomstid nå, femti år senere? Fokuset mitt var todelt; for det første skulle jeg lede en gruppe eldre gjennom en praktisk-kunstnerisk prosess der vi sammen skapte en teaterhendelse. For det andre skulle jeg stå ansvarlig for at tema ble formidlet, at det relaterte seg til ungdom i dag (vedlegg 1 og 2)..

Gjennom praksisledet forskning fikk jeg erfaring med å lede en gruppe eldre aktører fra idé til ferdig *teaterhendelse* (Sauter 2006). I denne oppgaven gir jeg en kort beskrivelse av det praktiske prosjektet og drøfter viktige funn i lys av det teoretiske rammeverket. Jeg fokuserer på følgende problemstilling:

**I skapelse av en teaterhendelse; hvordan operere mellom kunstneriske og sosiale kvaliteter i arbeid med eldre aktører?**

Med utgangspunkt i problemstillingen vil jeg fokusere på utfordringer og løsninger i det sosiale og kunstneriske arbeidet, og peke på sentrale deler i en kompetanse innrettet mot teaterarbeid med eldre. Målet er å få forståelse og kunnskap om hva sammenhengen mellom sosiale og kunstneriske kvaliteter er, og hvorfor begge faktorene står sentralt i en kunstnerisk prosess der man jobber med eldre mennesker.

I det praktiske prosjektet ønsket jeg å arbeide med aktører over 70 år. Tematisk valgte jeg derfor og ta tak i 1960-tallet da disse var unge. For å få materiale til det praktiske arbeidet med aktørene begynte forskningen med kvalitative intervjuer. Jeg intervjuet syv informanter i

alderen 65-75 år om deres personlige minner fra en ungdomstid i Trondheim tidlig på 1960-tallet. Jeg tok utgangspunkt i historiene, minnene og erfaringene deres i det videre arbeidet med aktørene, og i utformingen av teaterhendelsen. Jeg jobbet med å få innsikt i og forståelse for personlige historier, og hvordan disse kunne formidles gjennom teatermediet ved bruk av kvalitativt forskningsintervju og anvendt teater. Målet var å formidle hvordan det var å være ung på 1960-tallet ved å iscenesette bilder, populærmusikk, gjenstander og tekst fra informantenes egen ungdomstid. Å skape en teaterforestilling ved å ta tak i eldre menneskers sanne historier og minner beskrives som *reminiscence teater* (Schweitzer 2007). *Reminiscence* betyr erindring eller minner og i denne oppgaven har jeg valgt å bruke betegnelsen *erindringsteater*.

## 1.2 Teoretisk rammeverk

I beskrivelse av erindringsteater har jeg valgt å benytte teaterinstruktør og tilrettelegger Pam Schweitzers *Reminiscence Theatre. Making Theatre from Memories* (2007). Denne boken er skrevet på bakgrunn av hennes personlige erfaringer med erindringsteater, og fungerer som en erfarings-basert kilde. I tillegg har jeg intervjuet professor i drama og teater Rikke G. Gjørums om hennes opplevelser og utfordringer knyttet til erindringsteater og kunstnerisk arbeid med eldre aktører. For å knytte Schweitzer og Gjørums erfaringer til et større faglig felt har jeg valgt å benytte *Applied Drama – The Gift of Theatre* av Helen Nicholson, professor i drama og teater (2005), *Applied Theatre* av professor i kreativ kunst og teatervitenskap Monica Prendergast og professor i teatervitenskap Juliana Saxton (2009), og *Devised Theatre – A practical and theoretical handbook* av foreleser i drama/teater Alison Oddey (1994). Jeg har også valgt å bruke *Teater med barn og unge. En studie av Barne- og ungdomsteatret ved Rogaland Teater* av førsteamanuensis i drama og teater Vigdis Aune (2013) fordi hennes beskrivelse og anvendelse av kompetansebegrepet er relevant for min forskning på arbeid med eldre.

I *Eventness – A Concept of the Theatrical Event* beskriver teaterteoretiker Willmar Sauter sin forståelse av en teaterhendelse (2006). Denne forståelsen har vært viktig både i det praktiske arbeidet og i analyse av funn. I *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics* (2007) beskriver Erica Fischer-Lichte, professor i teatervitenskap, hvordan begrepet *feedback-loop* åpner opp for kommunikasjon og samspill mellom sal og scene.

### **1.3 Teaterfaglig relevans**

I dag snakkes det om teater i utdannelsen og teater som kan anvendes på andre måter enn innenfor det konvensjonelle institusjonsteaterets rammer. Ved å analysere og drøfte funn fra det praktiske arbeidet vil jeg bidra med ny forståelse rundt hvilke faktorer og egenskaper det kan være viktig å ta med seg i arbeidet med eldre mennesker og teater. Ved å sette fokus på sosiale og kunstneriske kvaliteter ønsker jeg å dele min erfaring med andre som arbeider i fagfeltet drama, teater og performance. Uansett om man jobber med eldre eller yngre vil det i anvendt teater være viktig, og kanskje helt nødvendig, å forstå betydningen og sammenhengen mellom sosiale og kunstneriske aspekter.

I skapelsen av teaterhendelsen *Den gang æ va ung* har jeg sett, følt på og opplevd fire eldre menneskers holdninger, reaksjoner, følelser og behov. Gjennom øvelser vi har gjennomført, og samarbeidet vi har hatt, har jeg dannet et erfaringsgrunnlag basert på kreativt arbeid med eldre mennesker i en voksende kunstnerisk prosess. Jeg håper min kunnskap kan komme til nytte for andre som ønsker å benytte eldre i teatersammenheng, eller som ønsker å ta tak i erfaringer og minner som utgangspunkt for en performans, en forestilling, eller som i dette tilfellet; en teaterhendelse.

### **1.4 Samfunnsrelevans**

Det blir flere og flere eldre blant oss. For syke, gamle, livsglade eller ensomme mennesker kan teater få stor betydning. Ved å ta tak i tema som har betydd noe for dem, musikk de har hørt på, politiske hendelser i livene deres eller gjenstander de husker, vil teater kunne gi eldre glede, forståelse og innsikt i noe de kanskje har glemt, eller verdsetter på en annen måte i møte med kunsten. Gjenkjennelse til en tid de har opplevd kan bety mye når man begynner å glemme. Det å la eldre oppleve mestring, samarbeid og samhold gjennom en kunstnerisk prosess kan være berikende. Å dele livsopplevelser og erfaringer kan for mange bli en glede i hverdagen, og noe å se frem til. I teaterhendelsen *Den gang æ va ung* jobbet jeg kun med eldre, men jeg tror det kan være spennende for eldre og arbeide kreativt med yngre. En ny utfordring for meg vil bli å skape teater med eldre og yngre sammen fordi jeg tror det vil være med på å berike deres hverdag i ennå større grad. I mitt prosjekt, gjennom bruk av anvendt teater som metode, fikk aktørene være med på og ta del i en prosess med idémyldring, deling av kunnskap, de fikk også muligheten til å lære av hverandre og lære noe helt nytt uten å ha noen spesiell teatererfaring.

Teater med og for eldre kan settes opp i skole, i aldershjem og sykehjem, på aktivitetssenter, men også på muséer og i kulturhus. Det kan være en del av hverdagen til eldre i en periode, og kanskje være med på å gjøre hverdagen mer innholdsrik og sosial.

### **1.5 Relevant – for meg**

Erfaringen som kunstnerisk leder for dette prosjektet har stor relevans for mitt videre arbeid med teater. Jeg har fått praktisk erfaring med å lede en gruppe eldre aktører fra idé til ferdig teaterhendelse, og jeg har fått metodisk erfaring med kvalitativt forskningsintervju, praktisk forskningserfaring, samarbeid med andre faggrupper, systematisk prosessrefleksjon, devised teater, erindringsteater og anvendt teater. Jeg ønsker å ta i bruk det jeg har lært i nye prosjekter, og bygge på den erfaringen og den kunnskapen jeg har opparbeidet. Selv om jeg velger å jobbe med andre grupper, andre alderstrinn eller med mennesker i andre livssituasjoner tror jeg mine erfaringer og min kunnskap innen anvendt teater vil komme til nytte. I fremtidige prosjekter vil jeg huske hvor viktig det var å skape en balanse mellom kunstneriske og sosiale kvaliteter i en kunstnerisk prosess.



## 2. Praksisbasert forskningsmetodologi

### 2.1 Praksisledet forskning

Forskningsfunnene og den nye kunnskapen er i dette prosjektet kommet til innen rammen av et performativt paradigme (Haseman, 2006, s. 1) Dette paradigmet innebærer: praksisledet forskning, kunstneriske arbeidsformer (improvisasjon, tekst-utvikling, iscenesettelse) og helt sentralt står den handlende og reflekterende praktikerens. Nelson beskriver hvordan forskning kan skje på ulike nivå; personlig forskning, profesjonell forskning og akademisk forskning. Personlig forskning gjøres i dagliglivet hele tiden, man kan for eksempel forske på hva slags digitalkamera som egner seg best for egne formål. Profesjonell forskning handler om å skape et nettverk, samle informasjon og finne valide kilder som gir svar på et spørsmål. Akademisk forskning krever at forskeren metodisk gjennomfører en forskningsstudie for så å besvare forskningsspørsmålet gjennom etablering av ny kunnskap (Nelson, 2013, s. 25).

I artikkelen "A Manifesto for Performative Research" argumenterer Brad Haseman for hvordan performativ forskning står som et alternativ til kvantitativ og kvalitativ forskningsmetode, og hvordan man gjennom praksisledet forskning vil kunne vise til praktiske forskningsresultater (Haseman, 2006, s. 1). I performativ forskning står praksis og eksperimentering som det overordnede forskningsinstrumentet, og vi kan derfor kalle denne formen for forskning praksisledet. Haseman mener performativ forskning vil kunne hjelpe forskere, spesielt innen kunsthøgskole, media og design, til å rapportere forskningsfunn gjennom symbolske, praktiske presentasjoner. Dette paradigmet frigjør seg dermed fra en skriftlig avhandling og retter fokus på det man ser og forstår i øyeblikket (ibid.).

I praksisledet forskning, blir resultatet presentert gjennom symbolske data: "The symbolic data works performatively. It not only express the research, but in that expression becomes the research itself" (Haseman, 2006, s. 8). Den symbolske formen for presentasjon av forskningsresultater står i kontrast til de tradisjonelle forskningsmetodenes (kvalitativ og kvantitativ metode) måte å legge frem forskningsresultater på. Kvalitativ metode viser sine resultater gjennom analyse av forskningen i en skreven tekst, mens kvantitativ metode ofte viser til grafer, tall eller formler. I performativ forskning vil det praktiske arbeidet i forskningen og forskningsresultatet vist i praksis representere de funnene som er og blir gjort. Dette betyr at de som skal evaluere performativ forskning må være tilstede under

presentasjonen, eller de må se den i opptaksform (ibid.: 6). I en slik presentasjon vil ikke tilskuerne kunne sette seg inn i det praktiske arbeidet og kunnskapen som har dannet seg i forskeren og forskningsdeltakerne underveis i prosessen, de er kun vitner til resultatet av forskningen. I mitt praktiske forskningsarbeid fungerte teaterhendelsen som bevis for forskningen, som resultatet av den og som en del av den.

Med utgangspunkt i interesse for feltet teater og eldre aktører og forskningsspørsmålet, valgte jeg i den praktiske delen av forskningsprosjektet å gjennomføre et praktisk-kunstnerisk utviklingsarbeid. Gjennom dette arbeidet var målet å få erfarings-basert innsikt i eldre aktørers kunstneriske kompetanse og teaterforståelse, deres arbeidskapasitet og behov og hvordan jeg kunne lede en skapende prosess frem til en forestilling som tok hensyn til disse premissene. Hvis jeg ikke skriver og reflekterer videre nå, i lys av teoretiske begrep og andres forskningserfaringer, vil mine funn kun være et gode for meg selv. Kanskje vil ikke engang jeg forstå helheten av det arbeidet jeg har gjort, og kunnskapen i prosjektet vil forbli taus hos meg. I dette kapitlet vil jeg derfor redegjøre for praksisbasert forskningsmetodologi og de praktisk-kunstneriske og kvalitative metodene jeg brukte i det praktiske arbeidet.

Robin Nelson definerer praksisledet forskning, Practice as Research, slik:

PaR involves a research project in which practice is a key method of inquiry and where, in respect of the arts, a practice (creative writing, dance, musical, score/performance, theatre/performance, visual exhibition, film or other cultural practice) is submitted as substantial evidence of a research inquiry (Nelson, 2013, s. 8-9).

I den praktiske delen av masteroppgaven etablerte jeg et forskningsprosjekt som la grunnlag for praksis som metode. Forskningen bestod av praksisen; eksperimentelle metoder, kreativt samarbeid, konflikter og ulike problemstillinger vi sto overfor underveis. I samarbeid med Sverresborg Trøndelag Folkemuseum, fire eldre aktører og syv informanter ble teaterhendelsen *Den gang æ va ung – liv og drømmer fra en ungdomstid på 60-tallet* skapt. Teaterhendelsen står som beviset for selve forskningen, som en del av forskningen og som resultat av en prosess der kunnskap, innsikt og forståelse er innhentet. Det fullstendige arkivet av dokumentasjonen av arbeidet, i form av logg, refleksjonsnotater, intervjuer og bilder, finnes privat hos meg.

Nelson beskriver hvordan man bare *vet* hvordan, når man først har lært seg å sykle. Man vet hvordan, men man klarer ikke redegjøre for hva man gjør eller hvordan man lærte det, og man klarer heller ikke å lære andre (Nelson, 2013, s. 40). I kunst og praksisledet forskning har man det på samme måte; vi lærer og får innsikt i hvordan vi kan praktisere gjennom å jobbe med kunst og mennesker. Vi praktiserer, eksperimenterer, leker og forsker. Kunnskapen omkring kunst og mennesker setter seg i kroppen og er vanskelig å beskrive. Hva gjorde jeg egentlig? Hvorfor gjorde jeg det sånn? Hvordan visste jeg at det var slik jeg skulle gjøre det? Refleksjon over en kunstprosess der man stadig bygger opp en slik taus og kroppsliggjort kunnskap, tillater oss å gjøre denne typen kunnskap synlig. Gjennom teorier om praksisledet forskning har vi muligheten til å se hvilke kunnskaper som finnes, samtidig som mye må forskes videre på og forstås i nye sammenhenger. I motsetning til sykling, finnes det ikke ett svar på hvordan en kunstpraksis skal fungere.

Innsikt i praksisledet forskning kan ligge i utvikling av teknikk. ”A technique is a particular skill or application of a skill. A technical invention is then a development of such a skill or the development or invention of one of its devices” (Nelson, 2013, s. 41). I kunstpraksis ligger det teknikk i å samle inn materiale, man sjonglerer mellom ulike elementer; lys, lyd, tekst, bilder, scene, sal, kostymer, rekvisitter. Man må velge ut, redigere, justere, tilpasse seg i forhold til aktørene osv. For å få til dette vil man ta i bruk en eller flere teknikker, og som praktikere vil man lære og forstå hvilke teknikker som egner seg best i møte med menneskene og samfunnet man jobber i. Innsikten i hvilke teknikker som egner seg må ses i et offentlig lys, teknikkene inneholder således en sosial karakter. Nelson mener det skal være mulig, ved å se på de moderne skiftene som er gjort i dagens samfunn, og fordi vi har begynt å tenke nytt på hva kunnskap er, at vi gjennom praksisledet forskning har grunnlag for å komme med ny kunnskap. I dagens samfunn forstår vi at vi må være mer åpne for ulike sannheter. Han ser at det nå er mulig å skape validitet i praksisledet forskning, ikke bare basert på analyse av metoder, men gjennom å se den sosiale innvirkningen. Gjennom det sosiale oppdager vi stadig nye ting, vi skaper kunnskap og erfaring i praksis (ibid.).

Det er viktig å poengtere at praksisledet forskning ikke leder til absolutte sannheter. Praksisledet forskning kan fungere som en ”vitenskapelig metode” fordi den eksperimenterer, falsifiserer, repeterer og tester gjennom praksis (Nelson, 2013, s. 39 og 41). Svarene og resultatene som vises i en praktisk presentasjon og gjennom refleksjon og handling er essensielle for videre forskning på praksis. Men fordi vi jobber med mennesker i ulike

kontekster, til ulike tider og med ulike tema vil ikke svarene bli absolutte. De vil gi oss innsikt og kunnskap som kan hjelpe oss videre. Vi kan si at vi oppnår kunnskap sett i lys av kontekst, i en ny kontekst vil andre svar og andre metoder kanskje fungere bedre. Vi jobber med mennesker i sosiale omstendigheter, og sannheten vil derfor aldri bli den samme (ibid.: 39).

Nelson har formet en modell som beskriver hvordan man som forsker/ praktiker går inn i tre ulike, men like viktige forskermoduser i arbeidet med å få erfaring, kunnskap og innsikt i kunstnerisk praksis. Modusene flettes inn i hverandre i en praktisk prosess og skaper helhet i kunnskapsbildet etter hvert som man praktiserer, reflekterer og ser resultater i lys av teori (vedlegg 3).

### **2.1.1 Å vite hvordan**

I den ene modusen dannes kunnskap omkring praksisen gjennom erfaring. Man får et personlig og naturlig forhold til prosessen, en innsikt som ofte kan være vanskelig å forklare. Denne modusen kaller Nelson *Know how – "insider" – close-up knowing* (Nelson, 2013, s. 37). Den tause kunnskapen kommer til syne i hvordan man som praktiker tar tak i ulike situasjoner. Kroppsliggjort kunnskap viser en større intellektuell tilstedeværelse, og rommer mer enn én sannhet. Den er et resultat av biologiske, psykologiske faktorer samtidig som den må ses i sammenheng med en kulturell kontekst. Den tause og kroppsliggjorte kunnskapen handler således mer om vår væren i verden og vår forståelse av hvordan mennesker og situasjoner er og fungerer (ibid.: 43).

Før jeg begynte det praktiske arbeidet hadde jeg med meg erfaringer og kunnskap om teater, praksisledet forskning og mennesker i ulike settinger fra bachelor nivå og master nivå. Jeg hadde i tillegg erfaring med amatørteater og drama fra videregående. Jeg hadde altså med meg kunnskap som satt i kroppen min før jeg begynte det praktiske arbeidet. I møte med aktørene fikk jeg brukt meg selv og utfordret meg selv. Jeg brukte det jeg kunne og visste fra før, men måtte sette meg inn i en ny sosial kontekst og handle med utgangspunkt i noe ukjent. I disse sosiale møtene dukket det stadig opp nye utfordringer og uforutsette problemstillinger. Igjen måtte jeg handle uten å tenke over hvordan eller hvorfor. Jeg kunne ikke sette meg ned og lese teori midt i en øvelse for å finne ut hvordan jeg skulle løse en konflikt, et kunstnerisk problem eller en sosial konfrontasjon. Jeg handlet på bakgrunn av tidligere erfaringer og kunnskap og i samhandling med situasjonen og de tilstedeværende. Kunnskapen satt og satte

seg i kroppen min ettersom vi ble kjent, og etter hvert som jeg opparbeidet meg mer selvtillit og forståelse for min rolle som leder. De praktiske, kroppsliggjorte erfaringene og utvikling av intuisjon var viktig for at vi kunne jobbe sammen, komme videre i arbeidet og til slutt formidle til et publikum.

### **2.1.2 Å vite hva**

I den andre modusen dannes kunnskap om hva som fungerer: *Know what – The tacit made explicit through critical reflection*. I denne modusen blir erfaringene, intuisjonen og den tause kunnskapen gjort synlig gjennom kritisk refleksjon. Modusen å-vite-hva informerer praktiseren om prosessen og synliggjør valg og handlinger som blir gjort i det praktiske og teoretiske arbeidet. Denne prosessen krever streng og repeterende oppfølging for at den skal kunne gi resultater (Nelson, 2013, s. 44). Forsker i sosialvitenskap Donald A. Schön poengterer at man gjennom kritisk refleksjon over praksis vil kunne lære, forstå og innse hva som ble gjort i praksis. Det er helt nødvendig å ta et skritt ut og se helheten av handlinger man har gjort og hva de har ført til, det er først da man kan forstå hva som fungerer og hvilke teknikker som må jobbes videre med. Gjennom stadig dokumentasjon av prosessen kan man i etterkant se prosessen i et større perspektiv. Gjennom kritisk refleksjon vil man kunne forstå hvorfor ting ikke fungerte så godt i en fase, hvordan man taklet det, for så å forstå hvorfor og hvordan man kom videre (ibid.).

### **2.1.3 Å vite at**

Den tredje modusen kaller Nelson *Know that – "Outsider" distant knowledge*. Her handler det om å studere den opparbeidede erfaringsbaserte kunnskapen på avstand. Dette kan man gjøre ved å ta tak i konseptets rammeverk og analysere hele, eller deler av prosessen. Da vil man i følge Nelson oppnå et større helhetsperspektiv og en kognitiv, innsiktsfull kunnskap om hva den kunstneriske praksisen har resultert i og hvorfor (Nelson, 2013, s. 37). I modusene å-vite-hvordan og å-vite-hva handler det om å være fleksibel og jobbe i et dynamisk forhold mellom refleksjon og praksis. Man må være målrettet og prosessorientert på en gang (ibid.: s. 45). For å oppnå en dyptgående kritisk refleksjon som resulterer i ny etablert innsikt og kunnskap kreves det at man ser praksisen i flere dimensjoner; man må se seg selv, aktørene, de ulike samarbeidspartene, omgivelsene og metodene i ulike perspektiv og sette seg inn i sammenhengen mellom disse. Ved å ta tak i refleksjoner som er gjort underveis og se dem i

sammenheng med teori vil forskeren kunne belyse hvordan den kroppslige eller tause kunnskapen fører til spontane avgjørelser, som igjen fører til resultater (ibid.: s. 42).

Nelson beskriver hvordan modellen hans viser til *intelligent kunstpraksis*, der resultatet av forskningen vises i en praktisk fremføring. I det praktiske prosjektet vevet jeg meg inn i et fenomenologisk-hermeneutisk forløp med et mangfold av arbeidsformer hvor jeg som forsker var hovedinstrumentet. Det er mine refleksjoner, mine handlinger, mine bilder, filmer, opptak og observasjoner som står igjen nå som teaterhendelsen er over. Nå må jeg se refleksjonene og handlingene som ble gjort i det praktiske arbeidet i et teoretisk lys. Hensikten med denne oppgaven er å drøfte sentrale forskningsfunn og utdype dem i lys av teoretiske perspektiver innen anvendt teater, devised teater, erindringsteater og teaterhendelse. Jeg har valgt å fokusere på hvordan vi opererte mellom sosiale og kunstneriske kvaliteter. I denne oppgaven utelates dermed mye av materialet omkring informantene, 1960-tallet, publikums respons på teaterhendelsen og kulturelle aspekter. Jeg velger isteden å bygge oppgaven rundt det jeg mener er den essensielle og overordnede problemstillingen for både den praktiske og teoretiske delen av forskningen: hvordan lede en gruppe eldre aktører gjennom en kunstnerisk prosess fra idé til forestilling/teaterhendelse.

I analysen benytter jeg teaterteoretiker Willmar Sauters forståelse av *teaterhendelse*. Sauter beskriver hvordan aspektene kulturell kontekst, kontekstuell teatralitet, lek-kultur og teatral lek er nødvendige og likeverdige i skapelsen av en teaterhendelse. Ved å analysere problemstillingen i lys av Sauters forståelse er målet å forstå og danne ny kunnskap om hvilke faktorer som er av betydning når man som leder skal skape en teaterhendelse i samarbeid med eldre aktører.

## **2.2 Den reflekterende praktiker**

Schön beskriver i *Den reflekterende praktiker* hvordan profesjonelle praktikere reflekterer i handling og over handling. Den reflekterende praktiker reflekterer i handling gjennom, gjerne uten å tenke over det, bruk av kunnskap, erfaring og intuisjon. Denne kombinasjonen av taus kunnskap blir et resultat som viser seg praktisk i handling. Å reflektere over handling gjøres i etterkant av det som er gjort og erfart i praksis, en etterfølgende tankevirksomhet over det praktiske arbeidet og over konsekvenser av det som har hendt (Schön, 1983, s. 7).

Min refleksjon i praksis kan best beskrives i hvordan jeg som leder og regissør arbeidet med aktørene i de fire timer lange øvelsene vi hadde to ganger i uka. Jeg hadde alltid en plan når jeg kom, hva vi skulle gjøre, hva vi skulle fokusere på og hvordan vi skulle komme videre. Jeg tok som regel utgangspunkt i én enkelt scene og utforsket denne på ulike måter ved å bruke aktørene. Det var imidlertid kunnskapen, erfaringene og intuisjonen min som drev arbeidet. Jeg satt ikke på noen fasit, men tok tak i det materialet jeg hadde og eksperimenterte med det på ulike måter. Den tause kunnskapen kom til uttrykk i hvordan jeg instinktivt forsto aktørene, forsto hvem som kunne passe i de ulike rollene, så reaksjoner og følelser hos dem som førte til hvordan jeg plasserte dem i ulike posisjoner på scenen. Jeg tenkte over det jeg gjorde samtidig som jeg handlet. I etterkant kunne det være vanskelig å sette ord på de avgjørelsene jeg hadde gjort, fordi det kom som en naturlig del av hele situasjonen.

Den tause kunnskapen kom til uttrykk gjennom handling hvor jeg reflekterte i praksis. Utfordringene var å forstå aktørene og deres arbeidskapasitet, deres fysiske og psykiske behov. Samtidig måtte jeg fokusere på det kunstneriske. Hvordan kan jeg bruke aktørene for å forme det jeg ønsker å formidle i teaterhendelsen? Gjennom logg og refleksjonsnotater i etterkant av hver øvelse reflekterte jeg over hvordan øvelsene hadde gått. Hva har vært mest positivt og hvorfor? Hva har vært mest utfordrende? Hvordan kan jeg løse utfordringene i det videre arbeidet? Disse refleksjonene ga meg essensiell kunnskap om hvordan jeg best kunne gå videre i arbeidet med aktørene og det kunstneriske arbeidet, og fungerte som en svært viktig del av forskningen og forskningsresultatene. Det ga meg en oversikt over aktørene, deres respons til meg som leder, og til det kunstneriske arbeidet. Det kom for eksempel frem hvor vanskelig det var for dem å sette seg inn en ny kunstnerisk måte å jobbe på.

Ved å forske i praksis vil man ofte komme opp i ulike konflikter som omhandler verdier, mål, formål og interesser. Disse situasjonene karakteriserer Schön som enestående, usikre, ustabile og komplekse verdikonflikter (Schön, 1983, s. 25). Han mener det ikke først og fremst handler om å løse et problem, men å finne ut hva problemet er og hvorfor problemet har oppstått til å begynne med. Hva er roten til konflikten? Hvordan kan vi unngå dette neste gang? Konflikten som oppsto underveis i mitt praktiske prosjekt var verdikonflikter det var nødvendig og viktig å ta del i som forsker. Min oppgave var å være tilstede, observere og samtidig lede gruppa i riktig retning. I disse verdikonfliktene var det viktig å sette seg inn i og forstå det som ikke ble uttalt, det som bare kunne bli forstått gjennom samhandling.

Det har vært viktig å reflektere både i og over praksis. Hadde jeg ikke reflektert i praksis ville vi aldri kommet videre. Handlingene og det praktiske arbeidet førte til resultater. Å reflektere i praksis handler om å stole på sin egen dømmekraft og gjøre ting instinktivt. Refleksjonene over praksisen fikk meg videre i arbeidet, og satte lys på ulike problemstillinger som kom etterhvert. Disse refleksjonene er viktige nå som jeg skal skrive og analysere forskningen i etterkant. Refleksjonene mine gir grunnlag til forskningen, det er her kunnskapen og forståelsen kommer til uttrykk.

På mange områder sto jeg alene som reflekterende praktiker i denne prosessen. Den eneste allierte jeg hadde på dette punktet var min veileder. Med henne kunne jeg reflektere og diskutere aktørene, mitt arbeid og ulike sider ved prosessen. Alle mine refleksjonsnotat sendte jeg til henne slik at hun kunne bli orientert i prosessarbeidet. Våre samtaler fikk meg flere ganger til å se sider ved aktørene og prosessen i et nytt lys. Som profesjonell og erfaren innen feltet kunne hun ofte kartlegge et problem og gi råd om hvordan jeg kunne gå videre, og vi kom ofte frem til gode løsninger som jeg kunne prøve ut i praksis. Det å ikke føle seg helt alene i et forskningsprosjekt er viktig. Selv om jeg på mange måter var det, visste jeg at veilederen fulgte med og kunne hjelpe meg hvis jeg sto fast.

Som praksisledet forsker har jeg vært nødt til å være selvrefleksiv. Refleksivitet handler om hvordan en forsker refererer og reflekterer til og over seg selv for så å kunne gi en beskrivelse av sin egen posisjon og tilknytning til praksisen. Refleksivitet handler derfor ikke bare om å reflektere over hva som er blitt gjort og hvordan arbeidet har formet seg etter hvert, men det handler om å være oppmerksom på hvor du kommer fra og hvor du står som forsker (Nelson, 2013, s. 44-45). Å være selvrefleksiv i praksisledet forskning er nødvendig i dagens relativistiske og intellektuelle kontekst fordi vi mangler universell kunnskap på dette området, kunnskapen om kunst- og praksisledet forskning er begrenset. Som forsker innen kunstpraksis har det vært viktig å ta høyde for hvem jeg er fordi forskningen og resultatet av forskningen ikke bare handlet om de funnene jeg gjorde og hvilke metoder jeg tok i bruk, forskningen handlet også mye om min personlighet og min tilstedeværelse, hvilke forutsetninger jeg hadde for å gjennomføre prosjektet, både ut fra kunnskap om teaterfaget og om mennesker.

Selvrefleksivitet har hatt stor betydning for meg som forsker, tilrettelegger og kunstnerisk leder fordi jeg gjennom kritisk refleksjon over eget arbeid har utviklet sosiale og kunstneriske lederegenskaper. Som reflekterende praktiker har jeg vært nødt til å se meg selv utenfra og



vurdere egne styrker og svakheter i arbeidet med de eldre aktørene. Jeg opplever at det ofte kan være vanskelig å forstå hva man gjør feil når man er midt inne i en prosess. Det å reflektere kritisk over eget arbeid i etterkant, se over refleksjonsnotater, logg og bilder, og samtidig se dette i lys av teori, gir en mye større helhetsforståelse for hvordan prosessen har fungert. Forskningen har således fungert som en læreprosess fordi jeg gjennom bruk av teori og andres erfaringer om erindringsteater har stilt meg kritisk til eget arbeid og reflektert over min rolle i det praktiske arbeidet. Jeg har fått større innsikt i og forståelse for hvordan jeg fungerte som leder både for aktørene og det kunstneriske produktet. Å få forståelse for egne styrker og svakheter gjennom et praktisk-kunstnerisk prosjekt er en fordel når jeg nå skal i gang med nye prosjekter.

### **2.3 Kvalitative metoder**

I mitt praktiske prosjekt arbeidet jeg også metodisk som forsker innen kvalitativ metode. Kvalitativ forskning på praksis innebærer at kunnskap og forståelse blir skapt gjennom sosial interaksjon. Prosessene det forskes på skjer i en naturlig kontekst der det nære samarbeidsforholdet mellom forsker og forskningsdeltakere står i fokus. (Postholm, 2010, s. 23). I følge May Britt Postholm tar kvalitative forskere utgangspunkt i et verdisyn eller et paradigme før de begynner sin forskning. Hun hevder at det meste av kvalitativ forskning står innenfor det konstruktivistiske paradigmet (ibid.: 34). Innenfor det konstruktivistiske paradigmet forstås mennesket som aktivt handlende og ansvarlig. Kunnskapen som dannes blir en konstruksjon av mening og forståelse formet i møte mellom mennesker i sosial samhandling (ibid.: 21). Den virkeligheten aktørene mine var en del av, var i stadig endring og utvikling. Som forsker var jeg aktivt tilstede, observerte og reflekterte over utviklingen deres og hadde stort fokus på aktørenes læring, men også deres væremåte, deres behov og deres sosiale tilstedeværelse. Jeg forsket på hvordan jeg kunne danne meg kunnskap og forståelse om hvordan arbeide og lede eldre mennesker i og gjennom en kunstnerisk prosess.

Et viktig metodisk grep i den reflekterende dialogen med aktørene var *check-in* og *check-out*. Check-in betyr at vi samles, stående i ring og holder hender. Hver enkelt forteller hvordan de har det i dag og hvilke forventninger de har til dagens arbeid, jeg har i tillegg informert om hva vi skal igjennom i løpet av dagen. I check-in kan man fortelle om man har vondt noe sted, om det har skjedd noe, bekymringer, gleder, eller annet man har på hjertet. Dette gjør at alle er bevisst på hverandre i det videre arbeidet. På denne måten har vi også kommet nærmere

hverandre og lært hverandre bedre å kjenne. Det har samtidig vært viktig for meg å vite om jeg må ta spesielle hensyn hvis noen har fysiske eller andre plager.

Før vi går hjem for dagen samles vi igjen i ring og har check-out. Da kan man fortelle om hvordan man synes dagen har vært om det var noe som var spesielt utfordrende eller vanskelig, og om det er noe som er uopplært. Som regel har aktørene kommet med positive tilbakemeldinger som at de ser utvikling i prosjektet, men det har også kommet frem bekymringer som jeg ikke hadde sett hvis vi ikke hadde hatt check-out. Denne formen å gi tilbakemeldinger på har vært en sentral del av arbeidet med å få innsikt i og forståelse for aktørenes oppfattelse av prosessen og progresjonen. Jeg var aldri i tvil om at vi ville komme i mål, men de eldre viste ofte bekymring og var redde for at de for eksempel ikke skulle lære all teksten.

### **2.3.1 Kvalitativt forskningsintervju**

Det var mye gjennom check-in og check-out jeg fikk innsikt i aktørenes opplevelse av prosjektet og prosessen. Samtidig observerte jeg deres tilstand, hva de snakket om og hvordan de hadde det. Jeg kunne imidlertid ikke vite sikkert hva hver enkelt tenkte eller opplevde i de ulike fasene av prosessen. I januar og februar 2014 intervjuet jeg hver enkelt for å kunne sette meg inn i deres personlige erfaring, opplevelse og oppfattelse av prosjektet. Kvale og Brinkmann definerer det kvalitative forskningsintervju slik:

Det kvalitative forskningsintervju søker å forstå verden sett fra intervjupersonenes side. Å få frem betydningen av folks erfaringer og å avdekke deres opplevelse av verden, forut for vitenskapelige forklaringer, er et mål (Kvale og Brinkmann, 2009, s. 21).

Man kan se på forskningsintervjuet som en samtale, men denne typen samtale går dypere inn på den som intervjues enn det som er vanlig i en hverdagslig dialog der begge parter kommer med sine meninger og spontane reaksjoner. Intervjueren i et kvalitativt forskningsintervju står i en maktposisjon, det er hun som bestemmer hvilken retning intervjuet skal ta ved å stille spørsmål og styre samtalen omkring personens opplevelse av det forskeren ønsker svar på. Intervjueren spør og den intervjuede svarer. Forskeren kommer ikke med egne meninger eller holdninger, men stiller seg nøytral, lytter til det som blir fortalt, og kommer med oppfølgings spørsmål til ting hun ønsker at den intervjuede skal utdype (Kvale og Brinkmann, 2009, s. 24).

I min forskning har intervjuet fungert på denne måten, som en samtale mellom meg og hver enkelt aktør. Før jeg har begynt å stille spørsmål har jeg introdusert hva jeg ønsker svar på, hva svarene kan brukes til og hvorfor det er viktig at jeg har dette intervjuet. Videre har jeg lyttet og spurt, mens aktøren har fortalt. Ved å intervju aktørene fikk jeg svar på hvordan de opplevde ulike sider ved prosessen, og hvordan de for eksempel opplevde å spille karakterer som relaterte seg til virkeligheten. Jeg fikk innsikt i deres motivasjon for å være med på prosjektet, hvordan de opplevde samarbeidet med de andre aktørene og samarbeidet med meg. Jeg hadde fokus på det sosiale og det kunstneriske arbeidet. De fortalte om sin nysgjerrighet, hvilke utfordringer de hadde vært igjennom, og hvordan de hadde sprenget egne grenser flere ganger. Det kom frem mye jeg hadde forstått og sett underveis i prosessen, men det var også hendelser og opplevelser jeg ikke hadde fått med meg, som jeg gjennom intervjuene fikk innsikt i.

I etterkant forstår jeg at det kunne vært en fordel å hatt et intervju med hver enkelt aktør også midt i prosessen fordi de da var midt inne i praksisen og kanskje kunne gitt flere og mer detaljerte beskrivelser av sine opplevelser. De hadde da også et annet forhold til det de var med på fordi de ikke var klar over hvordan prosessen ville ende og hvordan resultatet ville bli. I etterkant ser de mye av prosessen som positiv, og har vanskeligheter med å reflektere kritisk over de ulike fasene.

Det kvalitative forskningsintervjuet ble en svært viktig del av min praksis. Det var gjennom intervjuene jeg hadde med informantene i september 2013 jeg fikk kunnskap, innsikt og forståelse for hvordan det var å leve som ung på 1960-tallet. Det var deres personlige historier som ble fortalt på scenen. De fortalte mye viktig og interessant, men jeg hadde ikke mulighet til å fortelle alles historier på scenen. Det var derfor jeg i tillegg valgte å lage en utstilling som representerte hver enkelt av dem. Jeg mente deres beretninger var viktige for unge i dag å få med seg. Denne oppgaven vil ikke gå nærmere inn på informantene og deres historier fordi dette materiale ble reflektert over og presentert i teaterhendelsen. I april 2014 hadde jeg et telefonintervju med Rikke G. Gjærum (Gjærum, 2014). Her fikk jeg innsikt i hennes erfaringer og opplevelser med erindringsteater. Hennes kunnskap har gitt meg større innsikt i hvilke metodiske grep det kan være lurt å benytte i praktisk arbeid med eldre mennesker. I analysen benytter jeg intervjuene med aktørene og med Gjærum i drøfting av ulike funn.

## 2.4 Etablering av samarbeidsparter

I juni 2013 sendte jeg et formelt brev til Sverresborg Trøndelag Folkemuseum og la ved min prosjektbeskrivelse (vedlegg 4). Jeg fikk svar på under en uke, og museet var veldig positive til min forespørsel. 3. juli hadde jeg et møte med dem. Det viste seg at muséet hadde fått penger av Norsk Kulturråd til et lignende prosjekt, men at de ikke hadde gjennomført prosjektet. Prosjektet het ”La meg være ung” og skulle i utgangspunktet vises på ungdomskoler og videregående skoler med et påfølgende pedagogisk opplegg. Vi ble enige om at jeg skulle stå ansvarlig for å skape en forestilling, at jeg skulle få tilgang til øvingsrom og forestillingslokale. Muséet ville stå for de økonomiske utleggene. Vi satte forestillingsuken til uke 48 i 2013, og ble enige om å skrive under på NTNUs formelle kontrakt i august (vedlegg 5).

For å forstå hvordan det var å være ung på 1960-tallet trengte jeg informanter; eldre mennesker som ønsket, og kunne ha glede av, å fortelle personlige historier. For å få tak i informanter ringte jeg ulike pensjonistforeninger i Trondheim. Informantene jeg har intervjuet fikk jeg kontakt med gjennom Trondheim Pensjonist-kor. Jeg stilte opp på en korøvelse etter å ha snakket med korlederen på forhånd. På korøvelsen fikk jeg fem minutter til å legge frem prosjektet og hva jeg ønsket av informantene. Ti av koristene skrev seg på skjemaet jeg hadde med, og jeg har intervjuet seks av dem. De fire jeg valgte å ikke intervjuer var enten for gamle, eller de hadde ikke mulighet til å stille til intervju i den fasen av prosjektet intervjuene fant sted. Den syvende informanten min ble jeg tipset om av en venninne. Informantene fikk innsikt i prosessen underveis gjennom telefonsamtaler med meg, de var tilstede og observerte og ga tilbakemeldinger under en prøve, og de stilte personlige eiendeler og bilder til disposisjon for produktet.

I august ringte jeg den Kulturelle Spaserstokken for å få tak i aktører. De henviste meg til Seniorteatret i Trondheim. Jeg snakket med lederen, la frem prosjektet, og fortalte at jeg trengte aktører til forestillingen. Hun var veldig positiv, og inviterte meg til å komme til deres øvingslokale på Voll Gård uka etter. Jeg fikk med meg tre kvinner og en mann herfra. Ei av informantene mine stilte også som aktør, og ei venninne av moren til veilederen min ville også gjerne være med som aktør.

I uke 40 hadde jeg seks aktører i alderen 65-85 år. I slutten av uke 42 og i uke 43 måtte to av aktørene trekke seg av helsemessige årsaker. Dette skjedde etter at vi hadde hatt to-tre øvelser

sammen. Jeg sto da igjen med fire aktører som jeg arbeidet med i en kunstnerisk prosess fra uke 40 til og med uke 48. Denne gruppen bestod av tre kvinner og én mann, de var på samme alder, 70-75 år, og likesinnede. De hadde like forventninger til prosjektet, var nysgjerrige og åpne for meg som leder. Vi startet første øvelse på Voll Gård onsdag 9. oktober 2013. For at aktørene skal holdes anonyme benyttes ikke deres egentlige navn i oppgaven.



### 3. Teoretiske perspektiver

Erindringsteater står som en undergruppe til paraplybetegnelsen *anvendt teater*. I skapelsen av erindringsteater er produksjonsplattformen *devised teater* ofte brukt. I dette kapittelet vil jeg først peke på noen karakteristiske trekk og utfordringer ved anvendt teaterpraksis og devised teater. Jeg vil peke på mål og relasjon mellom kunstnerisk ledelse og deltakere, formidlingssted og situasjon. Deretter vil jeg beskrive karakteristiske trekk ved erindringsteater; hva det er, bakgrunn, hvilken verdi det har i samfunnet, og hvilke utfordringer man kan møte i arbeid med denne formen for anvendt teater. Til slutt vil jeg gi to eksempler på erindringsteater.

#### 3.1. Perspektiver på teater med eldre aktører

Innen anvendt teatervitenskap forsker en på hvordan teater kan brukes og spilles utenfor tradisjonelle teaterinstitusjoner, i ulike kontekster, med mennesker med eller uten spesiell erfaring innen teaterfeltet (Nicholson, 2005, s. 2). Anvendt teaterpraksis fungerer som en paraplybetegnelse for mange ulike teaterpraksiser; politisk teater, devised teater, teater i fengsel, teater innen helsearbeid, teater i museum, senior teater, erindringsteater og annet. Hver enkelt av disse ulike formene for teaterpraksis har sine egne utfordringer, mål og metoder fordi de blir praktisert i ulike kontekster med mennesker med ulik bakgrunn og kompetanse innen teaterfeltet. Analyser av prosjekter innen dette mangfoldige praksisfeltet bidrar til å videreutvikle både den praksisbaserte og den teoretiske kunnskapen om anvendt teater.

Anvendt teater kan beskrives som en kreativ kunstnerisk praksis som har som mål å endre og forbedre enkeltmenneskers liv og bygge opp sterkere lokalsamfunn (Nicholson, 2005, s. 3). I en anvendt teaterprosess har lederen fokus på de individuelle bidragene, samarbeidet mellom deltakere, og deltakere og leder, på kompetansen hver enkelt har, og den sosiale og kreative prosessen. De ulike anvendte teaterpraksisene bidrar således ikke bare til forskning innen drama og teater, men også til forskning innen sosialantropologi, psykologi, kultur studier, utdanning og sosiologi (ibid.: 2).

Anvendt teater åpner opp et rom for kreativitet, lek, diskusjon og samspill. I kreativt arbeid skal man føle seg trygg og fri til å komme med ideer og innspill, man skal kunne våge å ta

risker og man skal tillate seg selv og andre å være sårbar. På denne måten kan man forstå seg selv og andre på nye måter, gjennom kunsten kan man være en annen, slippe seg løs og slippe å ta i betraktning hva som er normalt eller gjeldende utenfor det kreative rommet man skaper sammen i en anvendt teaterprosess (Nicholson, 2005, s. 129). Deltakerne skal kunne bevege seg ut av det hverdagslige, ta i bruk kunstuttrykk gjennom drama og teater og gjennom kunsten danne nye perspektiver på det sosiale livet de vanligvis lever (ibid.).

### **3.1.1 Tilretteleggeren i anvendt teater**

Det finnes flere betegnelser for de som arbeider med teater i lokalsamfunnet; instruktør, regissør, leder eller kunstnerisk ansvarlig. I anvendt teater er noe av målet at deltakerne skal føle eierskap til det som blir skapt. Det kunstneriske som skapes i samarbeid mellom aktørene og lederen er det publikum vil bli en del av. For at aktørene skal føle eierskap til det som skapes er det viktig at lederen legger til rette for deres ideer, deres medvirkning og individenes ulike bidrag. Lederen i anvendt teater har derfor fått betegnelsen *facilitator* som her oversettes til *tilrettelegger* (Prendergast og Saxton, 2009, s. 17).

The applied theatre facilitator is a multidisciplinary who must know about theatre and how it works as well as being equipped with an understanding of teaching and learning. It is this knowledge and these skills that make the work easier for those for whom theatre is unknown territory (ibid.).

Tilretteleggeren er nødt til å kunne balansere mellom kunnskapen han eller hun har om teater og tilrettelegge for at aktørene lærer og forstår hvordan de skal utnytte kunstformen til det beste. For deltakere som ikke har kompetanse innen teaterfag vil det være spesielt viktig å gå frem på en pedagogisk måte i praksisen slik at de ikke føler seg utilpass og ubrukelige.

I en teatergruppe som settes sammen av ikke-profesjonelle aktører, (som det ofte gjøres i seniorteater og erindringsteater), er det spesielt viktig at tilretteleggeren har fokus på deltakernes sosiale og emosjonelle helsetilstand i tillegg til å lære bort nødvendige kunstneriske ferdigheter (Prendergast og Saxton, 2009, s. 20). Hun må tilrettelegge slik at deltakerne fungerer godt sammen i kunstpraksisen, bygge opp trygghet og tillit slik at de utvikler ferdigheter, samtidig som de er komfortable i arbeidet. Et av målene bør være at deltakerne fullfører prosessen med en større selvtillit enn den de hadde da de begynte, og at dette vises i den endelige presentasjonen. En bonus for tilretteleggeren er hvis en eller flere av



deltakerne ønsker å fortsette med teaterarbeid og videreutvikle ferdighetene sine i nye prosjekter (ibid.).

I en studie av teaterpraksis med barn og unge, gir Vigdis Aune en utdypning av hvordan en kan anvende kompetansebegrepet i anvendt teater (Aune, 2013, s. 51) Kompetansebegrepet vil i en anvendt teaterpraksis ikke bare omfavne det hver enkelt kan og vet om teater, her handler det også om hvilke holdninger, verdier, forbilder, smak og tradisjon deltakerne og tilretteleggeren identifiserer seg med. For deltakernes del kan kompetanse komme i form av sosiale handlinger, kjennskap til det tematiske, taus og erfarings-basert kunnskap. Tilretteleggeren må fokusere på de kvalitetene og den kompetansen hver enkelt deltaker har, og forsøke å få frem dette i arbeidet med kunsten (ibid.). Dette er både noe av målet med anvendt teater og en av de største utfordringene. Det er her en klar sammenheng mellom det sosiale og det kunstneriske arbeidet som tilretteleggeren må være klar over og ta i betraktning i sitt arbeid.

I institusjonsteater er det en klar forskjell mellom maktposisjonen til skuespillerne og instruktøren, de har i tillegg gjerne en utdanning bak seg, vet mye om teater og kan forstå hverandres signaler og tanker (Nicholson, 2005, s. 128). I anvendt teater er maktposisjonen ideelt sett mer likestilt fordi tilretteleggeren skal gi rom for deltakerne og deres ulike ideer, kunnskap, deltakelse og behov. Rollen som tilrettelegger handler om å gjøre deltakerne til samarbeidspartnere, gi dem mulighet til å kontrollere produktet, kommunisere, informere dem om gangen i prosessen og engasjere dem. På den måten vil tilretteleggeren oppleve at deltakerne blir optimistiske, samarbeidsvillige, motiverte, tillitsfulle, dyktige, og informert. Selv om tilretteleggeren aktivt er mer med som en del av gruppa, er det viktig å poengtere at hun må ha autoritet og lede deltakerne i riktig retning. Hun må legge til rette for at deltakerne forstår hvordan kunsten kan gi uttrykk for noe, og hva som skal til for at dette skjer (ibid.: 47-48). Dette er idealet for hvordan en tilrettelegger skal arbeide, men det er ikke alltid slik det fungerer i praksis. En av mine hovedutfordringer var å balansere mellom min teaterfaglige kompetanse som kunstnerisk ansvarlig, regissør og dramaturg, og samtidig ha fokus på det sosiale; på aktørenes behov, deres fysiske og psykiske tilstand, deres kompetanse og motivasjon.

Anvendt teater skiller seg også fra institusjonsteater gjennom måten det jobbes med tekstmateriale. I institusjonsteater går man som oftest ut fra et allerede skrevet manus og

forholder seg til dette. I en anvendt teaterprosess vil arbeidet med å forme tekstmateriale ofte skje i samarbeid mellom deltakerne, tilretteleggeren og en dramaturg eller skribent. Deltakerne bidrar kanskje med egne historier, de gjør research og improviserer frem materiale som en dramaturg skriver ned til et mer fullstendig manus. Eller teksten kan ta utgangspunkt i et tema, intervjuer og improvisasjoner og skrives underveis i prosessen. I mange slike prosesser vil tilretteleggeren også være dramaturg fordi han eller hun er midt inne i prosessen og vet best hvordan ulike historier og improvisasjoner kan flettes sammen til et helhetlig uttrykk (Prendergast og Saxton, 2009, s. 18). Tilretteleggeren må være klar over at det er hun som har kunnskap om teater og dets kunstform og metode, mens deltakerne kan bidra med kunnskap om tema det fokuseres på, med ideer, undersøkelser og spørsmål rundt dette (ibid.).

### **3.1.2 Devised teater og gruppeprosessen**

Devised teater handler om at en gruppe går sammen og skaper en teaterforestilling med utgangspunkt i et kulturelt, politisk, historisk eller aktuelt tema relevant både for gruppen, og for målgruppen (Oddey, 1994, s. 1). En devised forestilling utvikles og skapes i et kreativt prosessforløp der målet er å forme en original komposisjon med utgangspunkt i deltakernes ulike erfaringer, livssyn, ferdigheter og kompetanser. I en slik prosess tar gruppen sjelden utgangspunkt i et allerede skrevet manus. Arbeidsmetodene er ofte eksperimentelle, idémyldring, improvisasjon og rollespill. Det spesielle med en devised prosess er at gruppen samarbeider på høyt nivå og deltar fysisk og psykisk med sin kompetanse (ibid.).

Devised teater kan beskrives som en produksjonsplattform fordi det ligger visse premisser til grunn for en produksjon. Samtidig åpner disse premissene opp for utallige måter å forme teater på (Aune, 2013, s. 73). Premissene handler om at hver produksjon tar utgangspunkt i en kontekst; hvem er med, sted for prosess og gjennomføring, hvilket publikum skal resultatet presenteres for, økonomi, tid til rådighet. For å skape en mangfoldig og uttrykksfull prosess kreves et variert og originalt materiale som formes ut fra interesser, teksttyper, og kompetanse i gruppa. Relasjonene mellom gruppemedlemmene står sentralt da devising handler om hva gruppen skaper sammen. I starten av prosessen er det derfor viktig å kartlegge hvilke kompetanser som finnes og hvordan man skal utnytte disse i samarbeid.

Ideelt sett skal alles kompetanse være synlige i resultatet, i forestillingen eller teaterhendelsen (Aune, 2013, s. 74). Prosessen reflekterer hvordan hver enkelt benytter sin kompetanse,

eksperimenterer, tenker, bruker fantasien og former prosessen i samarbeid med de andre. I en slik prosess finnes det ingen regler eller fast struktur for hvordan man skal jobbe. Det handler om å bruke fantasien, være spontan, eksperimentere med ulike metoder og aktivere hverandre i utformingen av tekstmateriale og fysiske handlinger. Her kan det tas i bruk bilder, objekter, musikk og kostymer til hjelp for å få frem essensen av det gruppa ønsker å formidle (Oddey, 1994, s. 1-2).

I motsetning til i anvendt teater, der lederen for gruppa er betegnet som tilrettelegger, kan man i en devising prosess fordele ansvar og roller på forskjellige måter. Gruppa må spørre seg om de ønsker å fungere hierarkisk eller demokratisk, skal gruppa ha en definert leder eller ikke? (Oddey, 1994, s. 42-43).

Implicit in the organisation of every devising company's operation, whether an artistically democratic collective or a hierarchical structure of skill-sharing and specialisation, is a unique set of working relationships between individual specialist members that are different to the production hierarchy often associated with the literary theatre tradition (ibid.: 42).

I en devising prosess vil man ta utgangspunkt i den kompetansen hver enkelt sitter på i arbeidet med å forme en forestilling. Noe av poenget med en demokratisk prosess er at alle stiller på lik linje i en kontinuerlig evaluering av prosessen, i diskusjon av form og innhold, og i strukturering av arbeidet. Man deler ansvaret for øvelsene og dermed også ansvaret for kvaliteten på forestillingen. Ansvarsområder fordeles tidlig i prosessen og gruppa legger en plan for hvordan den sammen skal gjennomføres. En viktig del av arbeidet i en devising prosess er at alle får mulighet til å diskutere, gi tilbakemeldinger og kritisere hverandres arbeid. På den måten tar alle del i den helhetlige utformingen av produktet (ibid.: 42-45). Utfordringene i en slik prosess ligger i gruppedynamikken. Det er en risiko å gi alle like mye ansvar, det kan oppstå kaos og usikkerhet. Manges meninger kan føre dårlig stemning og langstrakte diskusjoner om mål og innhold. Risikoen for at hele produksjonen kan bli avlyst er tilstede fordi man i en slik prosess er avhengig av hverandres motivasjon og deltakelse.

I flere devising prosesser velger gruppa å ansette en freelance instruktør eller leder som står ansvarlig for øvelsene, for tekstarbeid og for samarbeidet (Oddey, 1994, s. 46). En devising instruktørs oppgave er å lede gruppa i riktig retning, klargjøre på forhånd hvordan

prosessen skal struktureres, fordele ansvarsoppgaver, skape en tydelig kommunikasjon, og diskutere arbeidet med gruppe medlemmene underveis. Instruktøren skal ha kontroll på arbeidet, skape produktet gjennom eksperimentering med form og innhold, se hver enkelt og samtidig helheten. Hun må være inspirert av prosessen, tema og materiale det skal jobbes med. En av hovedoppgavene er å bidra med fornying av tanker, ideer og kompetanse, og sørge for at gruppe medlemmene hele tiden forholder seg til målet med prosessen (ibid.: 46-47)

### **3.1.3 Erindringsteater**

I erindringsteater er målet å skape en helhetlig teaterpresentasjon basert på eldre menneskers minner og historier. Historiene og minnene eldre beretter gjennom gruppeintervjuer, enkelt intervjuer, skrevne tekster eller gjennom improvisasjoner og, eller, andre eksperimentelle metoder skal forme en helhetlig forestilling. Forestillingen kan enten presenteres gjennom de eldre selv eller av eldre, yngre, barn, voksne eller av profesjonelle teateraktører. Målgruppen er gjerne eldre, men den kan også være barn og unge eller voksne (Prendergast og Saxton, 2009, s. 169).

Erindringsteater var en relativt ny idé på begynnelsen av 1980-tallet. Tidligere hadde det ikke vært vanlig å oppmuntre eldre til å snakke om fortiden da dette fort kunne misforstås; snakker man om fortiden, lever man i fortiden, noe som vitner om senilitet (Schweitzer, 2007, s. 23.) Pam Schweitzer er forfatter, teaterinstruktør og foreleser. I 1983 grunnla hun The Age Exchange Theatre Trust og sto som kunstnerisk leder for dette erindringsteateret frem til 2005. En av tingene Schweitzer fant ut tidlig i sitt arbeid med erindringsteater er at når eldre snakker om sin ungdomstid og erindrer hvordan de levde for 50 eller 70 år siden, kommer energien de hadde på den tiden tilbake til dem. De åpner seg opp og forteller levende og detaljert om sin ungdomstid, hva de gjorde og hvordan de hadde det da de var 17, eller 15 år. Schweitzer så også hvordan eldre bandt sterke bånd og relasjoner til andre eldre ved å snakke om fortiden (ibid.: 24).

I skapelse av erindringsteater begynner man med å velge et tema. Tema må være av interesse for teatergruppen og det må være et tema den utvalgte målgruppen kan kjenne seg igjen i og relatere seg til. Tema bør peke på en spesifikk tid, et sted eller samfunn, være dagsrelevant og reflektere forandringer som har skjedd over tid (Schweitzer, 2007, s. 40). Tema for

erindringsteater kan være lek, kjærlighet, livs-filosofier, fordommer, krigshistorier, pensjonisttilværelsen, minner fra ungdomstiden (Gjærum, 2013, s. 216). I erindringsteater er målet å skape forbindelser mellom fortiden og nåtiden, og sørge for at arven mellom generasjoner blir ivaretatt. Gjennom samtaler i grupper blir eldre gitt muligheten til å se tilbake og reflektere over livet og samtidig dele sine minner med andre. Eldre mennesker kan ha opplevd de mest utrolige ting, hendelser og opplevelser som kan virke usannsynlig for oss i dag. Ved å ta tak i deres minner og arbeide med minnene i en kunstnerisk prosess får eldre muligheten til å uttrykke personlige historier for omverden. Dette kan øke både unge og gamles forståelse for hvordan samfunnet har endret seg over tid.

Pam Schweitzer har erfart hvor viktig det er at aktørene som arbeider med erindringsteater får forståelse for innholdet i tekstmaterialet som baserer seg på sanne historier og minner. Gjennom personlige erindrings-øvelser kan aktørene se andres historier, altså teksten og monologene i produksjonen, med et nytt blikk og med større forståelse og empati for de eldre som er intervjuet, og for det sanne materialet (Schweitzer, 2007, s. 141). I disse øvelsene forteller aktørene personlige historier mens de andre lytter. Historien én forteller kan vekke et minne hos en annen. Aktørene vil gjennom øvelsene forstå hvilken betydning og hvilken innvirkning ulike minner kan ha på et publikum. Det at aktørene selv får oppleve hvordan det kan føles å erindre og dele personlige historier i begynnelsen av en erindringsteater-prosess gir et sterkere grunnlag for videre arbeid med historiene som skal formidles (ibid.).

Det sosiale og kunstneriske klimaet er viktig for stemningen og opplevelsen av erindringsteater. Forestillingene som skapes gjennom erindringsteater blir derfor ofte spilt på steder som ikke automatisk ses på som forestillingsarenaer, men på steder der tilskuerne føler seg komfortable. Dette kan være på aktivitetssenter, sykehjem eller i andre lokaler der både eldre og yngre kan omgås og snakke åpent om det de er med på og opplever. Tilskuerne er gjerne mindre grupper slik at alle ser og hører godt (Prendergast og Saxton, 2009, s. 169). Ved å la aktørene sette seg ned og prate med tilskuerne om det de har vært med på, sett og opplevd vil tilskuerne føle seg som en del av selve handlingen. De kan komme med historier som minner dem om det de har sett, åpne seg og ta del i teaterhendelsen. Denne delen av erindringsteateret binder sammen fortiden og nåtiden hos både aktørene og tilskuerne gjennom en åpen dialog. Dialogen vil også bidra til å skape et større perspektiv og forståelse for tema(ene) som er tatt opp i forestillingen (Gjærum, 2013, s. 257). Erindringsteater

fungerer således som en sosial-kunstnerisk arena der aktører og tilskuere kan samles, minnes og diskutere en fortid ut i fra et kunstnerisk uttrykk og en kunst-basert opplevelse.

### 3.1.4 Eksempler på erindringsteater

Nedenfor viser jeg til to eksempler på erindringsteater som er gjennomført tidligere. Det første eksempelet er forestillingen *Christmas at War*, satt opp av teaterkompaniet Age Exchange, ledet og tilrettelagt av Pam Schweitzer og Andy Andrews i desember 1989. *Christmas at War* er beskrevet i Oddeys *Devising Theatre – A Practical and Theoretical Handbook*. Det andre eksempelet er forestillingen *Number Our Days* satt opp av teatergruppen Extraordinary Theatre i Harstad i mai 2013, ledet og tilrettelagt av Rikke G. Gjærum. Hun beskriver prosessen og målet med forestillingen i sin artikkel *Recalling Memories Through Reminiscence Theatre*, jeg har i tillegg fått innsikt i prosessen gjennom telefonintervjuet (Gjærum, 2014). I analysen vil jeg sammenligne enkelte av utfordringene Schweitzer, Andrews og Gjærum støtte på med utfordringer jeg selv opplevde i arbeid med *Den gang æ va ung*.

Forestillingen *Christmas at War* ble skapt for, med, og av eldre som hadde tilknytning til Age Exchange Reminiscence centre, og tema var julen 1940 (Oddey, 1994, s. 82). Målet var at forestillingen skulle reflektere hvordan det var å oppleve julen i en krigsperiode. Det overordnede målet for prosessen var fokuset på opplevelsen med å dele minner, kommunikasjonen og interaksjon som oppstod mellom informantene som ble intervjuet, aktørene og publikum (ibid.: 80). Forsker og skuespiller i Age Exchange, Andy Andrews, intervjuet eldre pensjonister om deres minner og opplevelser fra julen 1940, og forsket grundig på tema for å skaffe informasjon og historier fra den tiden. I prosessen med å forme materiale til en helhetlig forestilling arbeidet Andrews og Schweitzer innen devising metoden for å skape dialog, karakterer og motiv. Informantene var svært involvert i devising prosessen og materiale ble diskutert med aktørene og informantene helt frem til forestilling (ibid.: 77).

Forestillingen hadde tre hovedpersoner og femten andre aktører som spilte familiemedlemmer eller venner. Sang og musikk fra 1940 var en stor del av forestillingen i tillegg til scenografi, kostymer, rekvisitter og lys som var med på å forme det estetiske bildet. *Christmas at War* fikk svært god respons, det eldre publikummet kjente seg igjen i historiene og i det estetiske. Schwietzer beskriver selv forestillingen som: "A humorous evocation of war-time Christmas

through the memories of Londoners” (Oddey, 1994, s. 79-80).

I *Number Our Days* var målet at manuset skulle reflektere hvordan en gruppe pensjonister, (informantene), i dag ser på livene de har levd når de ser tilbake på sin barn- og ungdomstid. Samtidig skulle informantene, aktørene og publikum oppleve hvordan ungdom reflekterer over de eldres ungdomstid i dag. Gjærum benyttet gruppeintervjuer for å få innsikt i informantenes minner og historier, og 12 timer med intervjuer skapte grunnlag for manuskriptet. Aktørene i teatergruppen Extraordinary Theatre bestod av barn, ungdom, voksne og eldre uten skuespillererfaring fra før (Gjærum, 2013, s. 215-216). I skapelsen av forestillingen benyttet Gjærum devising som metode. Hun påpeker hvor viktig det var at aktørene fikk komme med forslag og innspill for at de skulle føle eierskap til forestillingen. Gjærum jobbet på en demokratisk måte som tilrettelegger, men hun var den som under hele prosessen tok de endelige dramaturgiske og estetiske valgene (Gjærum, 2014).

For å skape kontraster og et perspektiv på tema som ble tatt opp i forestillingen valgte hun å ta i bruk ulike virkemidler; lys, lyd, bilder, musikk, sang, kostymer og rekvisitter. Hun valgte også å blande fiksjon og virkelighet (Gjærum, 2013, s. 218). Selve forestillingen ble fremført med publikum sittende på tre sider av scenen, og aktørene spilte i midten. Underveis i forestillingen kunne tilskuere ta bilder med mobilkameraer som de i etterkant viste hverandre og aktørene i en ”reminiscence kafé”. Som en avslutning til forestillingen samlet aktører og tilskuere seg i en kafé hvor de sammen kunne diskutere og reflektere over det de hadde sett og opplevd. Målet med kaféen og bildene som ble tatt underveis i forestillingen var at alle de tilstedeværende skulle føle at de fungerte som en form for aktør i forestillingen (Gjærum, 2014).

### **3.2 Teaterhendelse**

Som utgangspunkt for å forstå og drøfte verdien og betydningen av sosiale og kunstneriske kvaliteter i teaterarbeid med eldre, anvender jeg teaterteoretiker Willmar Sauters forståelse av en teaterhendelse. I *Eventness – A Concept of the Theatrical Event* gjør han rede for fire likeverdige aspekter som legger grunnlag for hvordan vi kan forstå en teaterhendelse. Disse aspektene er: kulturell kontekst, kontekstuell teatralitet, lek-kultur og teatral lek (vedlegg 6). Jeg vil gjøre rede for de ulike aspektene og vise til hvordan de angår mitt prosjekt. Jeg vil særlig trekke frem hvordan teaterhendelsen skaper rom for utforsking av samspill og

kommunikasjon mellom aktører og mellom aktører og tilskuere. Videre vil jeg beskrive begrepet *feedback-loop* og hvordan begrepet står sentralt i forståelsen av en teaterhendelse, arbeid med eldre mennesker og regi, og med aktørene og deres møte med publikum.

### **3.2.1 Kulturell kontekst**

Kulturell kontekst omfatter faktorer som; makt, penger, status og politikk. For å produsere en teaterhendelse er man avhengig av finansiering, produksjonen må betales for på en eller annen måte. Finansiering og politikk står tett opp mot hverandre. Den nasjonale og regionale politikken styrer rettslige reguleringer og finansielle støtteordninger samt normer og verdier i samfunnet og vil derfor påvirke teaterhendelsens autoritet. Media har stor innflytelse på samfunnet og har makt til å gi tilbakemeldinger, meninger og spre informasjon. Media kan gi informasjon om status, verdi og posisjonen teaterhendelsen har i samfunnet (Sauter, 2006, s. 84). Den kulturelle konteksten er altså en betydelig og grunnleggende faktor i planlegging og arbeid med en teaterhendelse, da den i stor grad skaper rammene for hvordan man kan tilrettelegge for teaterhendelsen gjennom økonomi, politikken i samfunnet, og medias overordnede syn og makt (ibid.).

En av grunnene til at jeg fikk muligheten til å skape teaterhendelsen *Den gang æ va ung* var at Sverresborg Trøndelag Folkemuseum var tildelt penger av Norsk Kulturråd i forbindelse med et lignende prosjekt. Da jeg kontaktet dem og la frem min prosjektbeskrivelse fikk vi til et samarbeid. Dette hadde ikke skjedd om ikke museet hadde hatt økonomiske midler til rådighet. Samtidig står eldre-kulturen og seniorpolitikk sentralt i norsk politikk i dag (Arbeids- og Sosialdepartementet, 2010). Det kommer tydelig frem i forskning, i media, og i politiske samfunnsdebatter at det må satses på nye og bedre aktivitetstilbud for eldre.

### **3.2.2 Kontekstuell teatralitet**

Det finnes mange definisjoner på hva teatralitet er og diskusjonene rundt dette begrepet er mange (Feral, 2002, s. 3). Josette Féral beskriver hvordan publikum gjennom teatralitet kan forstå objekter, hendelser og handlinger som en transformasjon fra virkelighet til fiksjon.



It is the result of a definite will to transform things. It imposes a view on objects, events, and actions that is made up of several cleavages: everyday space/representational space; reality/fiction; symbolic/instinctive. These impose upon the spectator's gaze a play of disjunction/unification, a friction between one level and another. In this permanent movement between meaning and its displacement, between the same and the different, alterity arises from the heart of sameness, and theatricality is born (Féral, 2002, s. 12).

Det handler om hvilken kontekst vi er satt i som tilskuere og hvordan handlinger, objekter og hendelser blir presentert (Féral, 2002, s. 11). Teatralitet er resultatet av splittelsen mellom hverdag/virkelighet og representasjon/fiksjon. Teatralitet skapes gjennom bruk av for eksempel symboler og gjenstander, tatt ut av sin vante kontekst, slik at de får en ny eller annen betydning. Dette skaper rom for refleksjon og diskusjon fordi vi som mennesker ønsker å se en sammenheng mellom symbolet og dets betydning. Teatraliteten erstatter således ensartethet med dualitet. Det oppstår en friksjon og spenning mellom virkelighet og fiksjon som forplikter oss til å se annerledes. Teatralitet skapes av kunstneren i rommet, men må oppfattes, konstrueres og forstås av tilskueren (Féral, 2002, s. 11).

Den enkleste måten å beskrive kontekstuell teatralitet på kan være å si at den rammer inn og refererer til alt det sceniske utenom selve spillet og dramateksten (Sauter, 2006, s. 59). Stedet eller rommet der teaterhendelsen skal fremføres, musikken, kulissene, rekvisittene, kostymene, publikum, prøveperioden, tilretteleggeren, plakater, program og annet som er med å forme selve hendelsen. Alt det som er en del av teateret utenom selve fremførelsen (ibid.). I *Den gang æ va ung* var utstillingen, bildefremvisningen, scenografien, rekvisittene og kostymene sammen med på å skape en totalitet og en kontekstuell teatralitet, men de var også likeverdige som deler av fremførelsen. Teaterhendelsen var satt sammen av mange elementer som sammen skapte en fremførelse.

Den kontekstuelle teatraliteten er viktig for videre drøfting i analysen da jeg vil se nærmere på hvordan de ulike teatrale elementene var med på å gi aktørene både en sterkere fornemmelse av at det de skapte var kunst, men også hvordan elementene skapte en sosial ramme. Jeg vil drøfte hvordan aktørene gjennom elementene av kontekstuell teatralitet fikk mulighet til å utforske sine kunstneriske og sosiale kvaliteter. Hvordan de kom tydeligere frem som fiksjonsfigurer, hvordan de for eksempel ble tøffere når de var i besittelse av en

rekvisitt, og hvordan musikeren var med på å løfte aktørene frem og gjorde dem modigere fremfor et publikum.

### 3.2.3 Lek-kultur

Lek er i følge Sauter et grunnelement i en teaterhendelse fordi teatrele aktiviteter er en form for lek (Sauter, 2006, s. 13). Lek foregår her og nå og inneholder et sett med udefinerte regler som de lekende kjenner til bevisst eller ubevisst. Leken er de tilstedeværende og leken kan betraktes av utenforstående. De lekende kan ses på av utenforstående som marionetter som handler ut fra sitt eget verdensbilde og sin egen livsverden. "The players are not the subject of playing, but rather the playing itself, with its rules, regulations and orders" (Sauter, 2006, s. 16). Deltakerne i lek kan også være tilskuere: "Participation in playing can amount to different activities, which also include potential spectators" (ibid.). I slike leksituasjoner er det viktig at tilskuerne kjenner til reglene og formen leken har for å kunne følge det som skjer i rommet. Ved å betrakte lek som kunst vil man kunne ta del i en fiksjonsverden som skapes og presenteres i øyeblikket. Den er ikke skapt ut ifra et spesifikt mål, den ønsker heller ikke å frembringe et spesielt budskap eller moral. Leken er skapt for lekens egen skyld, den er full av fiksjonsfigurer og fantasi.

Sauter refererer til hvordan Hans Georg Gadamer beskriver lek som bølger; bevegelser som går frem og tilbake i en rytme, bølgene skifter fra en posisjon til en annen uten noe spesielt mål. Leken har ingen slutt, heller ikke noe spesielt mål om hvor den skal ende opp (Sauter, 2006, s.13). De lekende deltar med sin egen subjektivitet, sitt perspektiv og sin forståelse av reglene. Leken foregår innenfor rammene av tid, rom og de tilstedeværende. I *Den gang æ va ung* var lek i form av improvisasjon og rollespill spesielt viktig i prøveperioden. I teaterhendelsen var noe av målet å få aktørene til å harmonere, gi og ta av hverandre. En av utfordringene jeg møtte i arbeid med de eldre var å få dem til å slippe seg løs, slappe av, bevege seg fritt og ha tro på seg selv.

Lek kan ses på som uviktig tidsfordriv da det ikke finnes et spesielt mål, men lek er seriøse handlinger for de som leker. Selv om leken ikke har et bestemt mål betyr det ikke at den ikke har en eller flere funksjoner (Sauter, 2006, s. 14). De lekende er inne i en egen verden, løsrevet fra tid og rom, de leker her og nå med fantasien og med de tilstedeværende. Hvis

en av de tilstedeværende ikke tar leken seriøst vil han eller hun ødelegge illusjonen som er skapt (ibid.). I en teaterhendelse vil en av de største funksjonene for leken være det som oppstår og skapes mellom publikum og aktørene. I analysen vil jeg drøfte i hvilken grad publikum ble invitert av aktørene til å ta del i leken og hvordan jeg kunne lagt opp teaterhendelsen på en måte slik at publikum i større grad kunne fått forståelse for de udefinerte reglene. Hvis publikum tar imot invitasjonen om å bli med i leken vil de oppnå noe, riktignok uvisst hva og på hvilken måte.

Når man leker noe foran noen vil det kunne ses på som kunst (Sauter, 2006, s. 15). Dette er ingen autonom kunstform som er skapt av en kunstner med en subjektiv visjon, det er heller ikke meningen at mennesker skal tolke og forstå leken utfra én persons tanker og filosofier. Meningen med leken er å ta del i det som skjer i øyeblikket, og skape sin egen mening i det som skjer og utvikler seg i samspill med de andre. Lek-kulturen som skapes i en teaterhendelse kan således ses på som en form for sosial kunst som skapes av og med de tilstedeværende i øyeblikket. I etterkant kan tilskuerne og aktørene bearbeide og se leken som et mer helhetlig uttrykk. Da kan de reflektere, forsøke og se mening og skape forståelse, men det er ikke det som er hovedpoenget med leken. Hovedpoenget er hva man opplever i nuet, i øyeblikket, med de tilstedeværende innenfor rammene av tid og rom (ibid.).

I analysen vil jeg drøfte hvordan publikum i større grad kunne blitt en del av fiksjonsverden i *Den gang æ va ung*. Jeg vil se på hvilke utfordringer som oppsto fra publikum kom inn på Skogheim og til de forlot lokalet. Det vil drøftes i hvilken grad aktørene mestret å leke fritt i det teatrale rommet, i konteksten og med de tilstedeværende.

### **3.2.4 Teatral lek**

Lek-kultur og teatral lek går over i hverandre. Sauter beskriver hvordan det teatrale i en teaterhendelse er en form for lek som inkluderer et oppmerksomt og deltakende publikum. Den teatrale leken handler om relasjonen mellom publikum og aktørene, og hvordan denne er likeverdig i en teaterhendelse, begge parter er involvert og klar over at de deltar i en lek-prosess (Sauter, 2006, s. 35). I en slik lek-prosess vil publikum ha like reaksjoner på noe av det som skjer, mens de kan reagere helt forskjellig på noe annet. Dette kommer an på hvilke forventninger de har når de kommer, hvem de er og hvordan de opplever

situasjonen. Et spørsmål lederen eller tilretteleggeren for teaterhendelsen må ta i betraktning før han/hun setter i gang er i hvor stor grad teaterhendelsen skal være avhengig av tilskuernes tilstedeværelse, reaksjoner, og medskapning (ibid.: 40).

Teatral kommunikasjon står sentralt i utførelsen av en teaterhendelse og ligger i Sauters modell under kategorien teatral lek. Den teatrale kommunikasjonen handler om hva aktørene sender ut av informasjon og sanselige inntrykk og hvordan publikum tar i mot den informasjonen gjennom sanser og reaksjoner. Hvordan skaper aktørene mening for publikum? Det er laget flere modeller som skal gi uttrykk for hvordan kommunikasjonen i teater fungerer. Eric Bentley beskriver hvordan **A** (aktøren) tar på seg rollen som **B** (rollefiguren), mens **C** (tilskueren) ser på. I Bentleys beskrivelse blir publikummet inkludert i handlingene som utspiller seg, men i handlingsrommet får de ikke lov til å ta del på samme måte som aktørene. Deres subjektivitet kommer ikke frem, deres handlingsrom er mindre enn aktørenes, de fungerer som en medskapende ramme som er nødvendig for at aktørenes handlinger skal få en kraft og en mening (Sauter, 2006, s. 49).

Professor i teaterstudier Mitsuya Mori har skapt en trekant ut fra Bentleys A, B, og C for å klargjøre forholdet mellom aktør, rollefigur og tilskuer. Han plasserer A (aktør), B (rollefigur) og C (tilskuer) i hvert sitt hjørne av trekanten. Forholdet mellom aktør og rollefigur er karakterisert gjennom lek, forholdet mellom aktør og publikum er karakterisert av sted, og forholdet mellom rollefigur og publikum er karakterisert gjennom drama/teater (vedlegg 7).

Denne figuren åpner opp for et nytt aspekt ved kommunikasjonen mellom aktør, publikum, og rollefigur. Forholdet mellom A og B er markert som et lekent forhold som er skapt på bakgrunn av tilstedeværelsen til C. Bare gjennom C kan A og B relatere seg til hverandre. Det samme skjer i møte mellom A og C; det er på grunn av B at aktør og tilskuer kan engasjere seg i teaterhendelsen. C's blikk på B er formet av aktøren A (Sauter, 2006, s. 49). Denne modellen viser oss hvordan fiksjonsfiguren B blir skapt gjennom drama og lek, og hvordan forholdet mellom aktør og tilskuer skapes i rommet. I forhold til mitt prosjekt og teaterhendelsen *Den gang æ va ung* er det interessant å drøfte i hvilken grad aktørene beveget seg mellom A og B, fiksjon og virkelighet, og hvordan skiftene mellom A og B fungerte i møte med publikum. Modellen viser hvordan fiksjon er en viktig del i skapelsen av teaterhendelsen, og at fiksjonen er et resultat av sted, lek og dramatisering.

Teaterhendelsen kan ikke finne sted uten publikum, og den kan ikke skapes uten aktører. Fiksjonen blir skapt på bakgrunn av møtet mellom aktør og tilskuer.

### **3.2.5 Hva er helheten av en teaterhendelse?**

Konseptet teaterhendelse, slik Sauter beskriver det, tar tak i opplevelsen og den bestemte hendelsen aktører og publikum har i tid og rom. Kommunikasjonen og interaksjonen mellom publikum og aktører er sentral. Den åpner også opp for undersøkelse av det sosiale møtet mellom tilskuere og aktører i en kunstform.

Eventness stands for the here-and-now, for mutual interaction, for the uniqueness of the experience. Eventness also means that the theatrical event cannot be preserved for the future other than in memory (Sauter, 2006, s. 8).

I motsetning til et kunstverk som holder seg over tid, som kan bli sett på og studert i århundrer vil en teaterhendelse kun skje i øyeblikket. Den er et resultat av en kunstnerisk prosess som først i møte med publikum vil ha betydning og gi mening for aktørene og tilskuerne. En teaterhendelse kan aldri være lik fordi tilskuerne aldri er de samme, aktørene er levende og vil aldri gjøre de samme bevegelsene på akkurat samme måte som sist. Det er kommunikasjonen og samspillet mellom publikum og aktører som skaper stemningen, atmosfæren, lydene og energien i rommet. Aktørene blir påvirket av publikums tilstedeværelse og reaksjoner på samme måte som publikum påvirkes av aktørene (Fischer-Lichte, 2008, s. 162).

Dette betyr at vi ikke kan se på en teaterhendelse som et autonomt kunstverk fordi kunstneren er avhengig av et publikum. Teaterhendelsen blir styrt og kontrollert av et ”her og nå”. Kunstneren kan ikke vite på forhånd hva som vil bli utfallet, hvordan tilskuerne vil reagere eller om aktørene gjør det de har fått beskjed om. Samtidig kan hver enkelt av de tilstedeværende, både tilskuere og aktører, oppfatte, tenke, skape mening og forståelse i det som skjer i rommet. Teaterhendelsen står ikke som en statue som kan studeres, tolkes og gis ulike meninger av ulike mennesker til ulike tider. Skal teaterhendelsen ses som kunstform må den oppleves i øyeblikket den finner sted av de tilstedeværende og som et resultat av de tilstedeværende; aktører og publikum. En teaterhendelse kan derfor bedre beskrives som et sosialt kunstverk som skapes og formes gjennom interaksjon og samspill mellom aktører og tilskuere.

### 3.3 Feedback-loop

I en teaterhendelse er publikums reaksjoner, tilbakemeldinger, tilstedeværelse og oppførsel viktig for aktørenes fremtreden. Erika Fischer-Lichte beskriver forholdet mellom aktører og tilskuere i en teaterhendelse som en *feedback-loop*. En teaterhendelse krever et møte mellom to grupper mennesker; aktører og tilskuere. Det er det interaktive og konfronterende møtet mellom disse som produserer teaterhendelsen. Teaterhendelsen må tilfredsstillende visse behov hos tilskueren som kommer inn med sine personlige forventninger. Det er aktørenes oppgave å virkeliggjøre den tilfredsstillende (Fischer-Lichte, 2008, s. 38).

Aktørene skaper handling for tilskuerne ved at de tar på seg roller, spiller, snakker, beveger seg frem og tilbake i tid og rom, de synger, danser, forandrer ansiktsuttrykk og kroppsholdning, manipulerer gjenstander, overrasker og imiterer. Tilskuerne sanser og oppfatter aktørenes handlinger og responderer på dem. Deres respons fungerer som tilbakemelding for aktørene, og er derfor likeverdig med aktørenes handlinger. Tilskuernes reaksjoner og respons kan komme i form av latter, gråt, gjesping, hosting, de kan snyte seg, spise og drikke, forlate lokalet, smelle med døra, heie, komme med tilrop, applaudere, hviske og kommentere. De ulike formene for respons vil i stor grad påvirke aktørenes opptreden (Fischer-Lichte, 2008, s. 38). I *Den gang æ va ung* responderte publikum ikke bare på aktørenes opptreden, men på helheten, totaliteten av teaterhendelsen. Deres tilbakemeldinger kom som et resultat av bildene som ble projisert, musikeren og musikken, aktørenes handlinger, sang, rommet og scenografien, kostymene og rekvisittene. Alt var til sammen deler som publikum ga tilbakemeldinger på underveis, og responsen tilskuerne kom med var et resultat av et helhetlig inntrykk.

Både tilskuerne og aktørene vil oppfatte responsen, og begge parter vil igjen respondere på de ulike reaksjonene (Fischer-Lichte, 2008, s. 38). Tilskuerne vil i stor grad påvirke hverandre i slike situasjoner fordi de står sammen som gruppe. De kan for eksempel øke eller minske hverandres interesse, deltakelse og oppmerksomhet. Handlingen på scenen vil påvirkes positivt eller negativt av tilskuernes respons. Aktørene kan bli usikre, glemme replikker, føle seg utsatt og i en vanskelig situasjon hvis tilskuernes respons er negativt ladet. I motsatt fall, hvis publikums respons er god og positivt ladet, kan aktørene skape mer energi, spontanitet og glød som igjen vil påvirke tilskuernes respons (ibid.). Dette vil

si at publikums reaksjoner og respons på aktørenes handlinger påvirker hele teaterhendelsen, begge parter gir og tar av hverandre.

Uansett hvordan en teaterhendelse er planlagt, bestemt og tilrettelagt på forhånd, vil den bli påvirket og styrt av en feedback-loop. Det vil igjen si at en teaterhendelse ligger i hendene på både aktører og publikum fordi feedback-loopen mellom de to gruppene sørger for stadig endring og utvikling av scenisk materiale og av energi. Sammen skaper de et mønster for tilbakemelding (Fischer-Lichte, 2008, s. 38 og 165). Dette betyr at det kan foregå et rolleskift mellom aktør og tilskuer ved at tilskuerne blir en essensiell del av handlingen gjennom sin respons. ”Neither fully autonomous nor fully determined by others, everyone experiences themselves as involved and responsible for a situation nobody single-handedly created” (ibid.: 165). En av mine største utfordringer var å få aktørene til å kommunisere utover mot publikum. Det var krevende å få dem til å forstå at deres tekst, deres kropp og ansikt på en scene fungerer som kommunikasjonsmiddel. I analysen vil jeg drøfte betydningen av feedback-loopen og hvordan den sto sentral for aktørenes forståelse av publikumskontakt.





## 4. Analyse

Målet med analysen er å drøfte forskningsfunn i arbeidet med å skape en teaterhendelse med eldre aktører. Fokus er på kunstneriske og sosiale kvaliteter i arbeidet. Jeg vil drøfte hvordan jeg arbeidet som tilrettelegger for å kartlegge og imøtekomme aktørenes kompetanse. Hva kan jeg oppsummere som strategiske gode valg? Hvordan ville jeg løst flere av mine utfordringer på en annen måte i dag, når jeg nå ser prosessen på avstand og i et større helhetsperspektiv? Jeg drøfter funn i det praktiske arbeidet i forhold til de fire aspektene Willmar Sauter mener er aktuelle for å forstå en teaterhendelse: kulturell kontekst, kontekstuell teatralitet, lek-kultur og teatral lek. Jeg kontekstualiserer utfordringer og funn i lys av de teoretiske perspektivene presentert i teorikapitlene. Enkelte funn sammenlignes med utfordringer og erfaringer Schweitzer, Andrews og Gjærum gjorde seg i sine prosjekter *Christmas at War* og *Number Our Days*.

### 4.1 Analyse av den kulturelle konteksten

Et av målene med anvendt teater er å endre og forbedre enkeltmenneskers liv, og bygge opp sterkere lokalsamfunn. Erindringsteater har som mål å skape forbindelser mellom fortiden og nåtiden, og sørge for at arven mellom generasjoner blir ivaretatt. Dette er kulturpolitiske intensjoner til teatervirksomheten som vi også finner i Norge i dag. Arbeids- og Sosialdepartementet skriver:

Kultur er grunnlag for menneskelig utvikling og virker positivt på trivsel og helse. Attraktive møteplasser og tilrettelegging for kulturaktiviteter og sosial omgang er viktig for å hindre isolasjon og forebygge og utsette mer omfattende pleie- og omsorgsbehov (Arbeids- og Sosialdepartementet, 2010).

Den Kulturelle Spaserstokken er et eksempel på et kulturelt bidrag i samfunnet. Den ble etablert i 2007 og er et samarbeid mellom Kulturdepartementet og Helse- og omsorgsdepartementet. ”Den kulturelle spaserstokken skal sørge for profesjonell kunst- og kulturformidling til eldre, og for at eldre får et tilpasset kulturtilbud i dagliglivet” (Swensen, 2014). Målet er å legge til rette for økt samarbeid mellom kulturektoren og omsorgssektoren og etablere kunst- og kulturprosjekter lokalt (ibid.). Det å tilrettelegge for kulturelle aktiviteter for og med eldre kan hindre eldre i å føle seg utestengt fra det sosiale livet i samfunnet. Det at eldre får ta del i kulturelle aktiviteter kan være med på å gi dem livsglede

og føle seg viktige i samfunnet. Da jeg spurte Kristina hvorfor hun ønsket å være med på prosjektet svarte hun: ”Jeg synes det er så artig! Det beriker jo tida mi. Hadde jeg ikke hatt ting å gå til, sånn som teater og kor, så hadde jeg kjeda meg i hjel” (Kristina, 2014). Siv sa: ”Æ e jo veldig nysgjerrig på ting, og så synes æ det var en utfordring å få verr med på no anna” (Siv, 2014). Istedenfor at eldre skal føle seg nytteløse på grunn av sin alder og manglende arbeidskapasitet, kan de være med på å bygge opp samfunnet gjennom kulturelle bidrag.

*Den gang æ va ung* er et bevis på at engasjement, kunstnerisk utfoldelse og samarbeid skaper livskvalitet for eldre. Gjennom lek, improvisasjon, sang og regi utviklet aktørene sine ferdigheter, de ble verdsatt som enkeltmennesker og de jobbet hardt for å nå et mål. Aktørene beskrev gjennom prosessen hvordan deres engasjement i prosjektet ga dem energi og livsglede fordi de følte seg betydningsfulle. De stilte opp uansett om de hadde fysiske plager eller personlige problemer på hjemmebane. I check-in kom det ofte frem hvordan aktørene opplevde det å få være med på prosjektet som en pause fra sine egne liv der de fikk være med på å skape noe i samarbeid med andre, og slippe å tenke på personlige bekymringer. Trond sier i intervjuet:

Det jeg oppdaga etter hvert var at du stoler mer på den du har ved siden av deg, du smelter mer sammen som en gruppe. Det jeg oppdaga med det (check-in/check-out), at det ble mer fellesskap. Du løfter frem fellesskapet. Og det er viktig når du spiller sammen i teater (Trond, 2014)

Gjennom prosessen skapte vi ikke bare en teaterhendelse, men vi skapte en egen kultur der aktørene fikk rom til å være seg selv, slippe å ta hensyn til andre, leke og forme kunst i fellesskap. Jeg erfarte hvordan de utviklet ferdighetene sine og løsrev seg mer og mer etter hvert som de ble trygge på hverandre, på det kunstneriske materialet og meg. Innen kulturell kontekst viser dette at eldre har mye å bidra med i samfunnet og at de sjelden gir seg hvis de først har begitt seg inn på noe. På samme måte som Schweitzer opplevde møtet med eldre mennesker og erindringsteater, opplevde også jeg at både informantene som fikk mulighet til å fortelle om sine liv, og aktørene som tok del i oppbygningen av produktet, fikk en utstråling og energi som var grunnet i tematikken, minnene de fikk mulighet til å erindre og dele med andre, samt følelsen av å bli verdsatt i samfunnet (Schweitzer, 2007, s. 24).

#### **4.1.1 Sverresborg Trøndelag Folkemuseum – sosial og kunstnerisk arena**

Samarbeidet med Sverresborg Trøndelag Folkemuseum var av stor betydning for aktørenes motivasjon og for deres personlige, sosiale og kunstneriske tilstedeværelse under hele prosessen. Å få være med i prosjektet var noe utenom det vanlige, det var stort å få være en del av atmosfæren på muséet gjennom den to måneder lange prosessen, og de fikk mulighet til å opptre på et av Norges største kulturhistoriske muséer.

De beskrev ofte hvordan de ønsket å gjøre det best mulig for meg og min eksamen, men jeg observerte også at de var spente, forventningsfulle og nysgjerrige på hvordan muséet og publikum ville ta i mot deres opptreden. Kristina beskriver i intervjuet hvor viktig det var for henne, i sin alder, å få stå på en scene: ”Det har vært en positiv opplevelse. Bare det å få stå å synge til en proff musiker når vi er så gammel som vi er, du føler deg som en... Er det virkelig meg?” (Kristina, 2014). Å få muligheten til å formidle et budskap til ungdom gjennom kunst, gjorde at de følte seg viktige som en del av samfunnet og kulturen de lever i. Den kulturelle konteksten var med på å bygge opp aktørenes kunstneriske selvtillit og musikeren og muséet ga dem sosial status i samfunnet.

I ettertid ser jeg hvor stor verdi samarbeidet med Sverresborg Trøndelag Folkemuseum hadde for aktørene. Opplevelsen de fikk her gjorde at de fikk ennå større tro på sin egen generasjon og hva de er i stand til å mestre i den alderen. De fikk vist ungdommen at de fortsatt er mer enn kapable til å gjennomføre en teaterhendelse full av energi. For dem var opplevelsen av mestring og status ingen selvfølge, den var en livsopplevelse som gjorde dem tryggere på seg selv, de følte seg mer verdsatt i samfunnet og de følte at deres kulturelle bidrag hadde betydning for både det eldre og yngre publikummet.

#### **4.1.2 Profesjonell musiker**

For å produsere en teaterhendelse er man avhengig av finansiering (Sauter, 2006, s. 84). I dette tilfellet ble teaterhendelsen finansiert av Sverresborg Trøndelag Folkemuseum gjennom midler fra Norsk Kulturråd. Dette gjorde at jeg hadde mulighet til å ansette en profesjonell musiker. Per Olaf Green har en fem-års utdanning fra musikk konservatoriet i tillegg til faglærer utdanning i musikk, med trekkspill som hovedinstrument. Musikeren var den største utgiftsposten i teaterhendelsen, men jeg så tidlig betydningen både for aktørene og for produksjonen. Musikerenes kompetanse og den levende musikken skapte en trygghet blant de

eldre aktørene som gjorde at de slappet av når de sang. Aktørenes engasjement innen sang og musikk ble reflektert i teaterhendelsen, og musikerens bidrag var med på å løfte aktørene opp på et høyere kunstnerisk nivå.

Uten tilskuddet fra kulturmidlene, ville jeg kanskje valgt å bruke en CD-spiller. Det er lite sannsynlig at en CD-spiller ville gitt aktørene den selvtilliten og sikkerheten de fikk gjennom den profesjonelle musikerens bidrag på trekkspill og piano. Siv spilte kontrabass i teaterhendelsen og hun forteller i intervjuet hvordan musikeren var med på å bygge opp hennes selvtillit:

Der hadd æ Per Olaf, han hjalp mæ my med det psykiske. For han sa at hvis du itj greie det, så tar du bare noen tona. Men så e æ litt egen da sjø, æ ska grei det. Æ kunn itj verr med på alle sangan for da hadd det blitt for my. Og det vart vi jo enig om i fellesskap (Siv, 2014).

Det at hun kunne diskutere musikk og spille sammen med ham i teaterhendelsen, var av verdi for hennes sosiale tilstedeværelse. Hun følte seg viktig i samspillet med ham, hennes bidrag på kontrabass var av betydning for det kunstneriske uttrykket og hun fikk utnyttet en av sine kunstneriske kvaliteter på scenen. Samarbeidet mellom aktørene og musikeren var derfor av betydning både for aktørenes sosiale engasjement i prosessen, og for å få frem aktørenes kunstneriske kvaliteter.

## **4.2 Analyse av den kontekstuelle teatraliteten**

I mitt prosjekt var 60-talls samfunnshuset Skogheim rommet som rammet inn selve teaterhendelsen. Musikeren tok oss med tilbake til 60-tallet gjennom musikk, aktørene møtte publikum i døra. Vi tok i bruk klær og objekter, gjenstander og bilder for å sette publikum inn i en 1960-talls kontekst. Aktørene beveget seg i rommet og snakket åpent med publikum. Deres oppgave var å binde sammen virkeligheten, presentert i utstillingen, og fiksjonen, presentert i form av deres sceniske opptreden på scenen. De sceniske elementene og virkemidlene aktørene tok i bruk var virkelige, men med en gang aktørene entret scenen og tok i bruk gjenstander og klær fra fortiden, ble både gjenstandene, klærne og aktørene transformert til teatrale elementer i en fiksjon. Målet var at publikum skulle forstå forskjellen mellom fiksjon og virkelighet, men samtidig forstå at objektene, kostymene, og historiene hadde rot i virkeligheten.

Proessen med å teatralisere konteksten ble en sentral del av opplevelsen for aktørene. De forsto hvordan deres tilstedeværelse i rommet, utstillingen og selve opptreden bandt sammen virkeligheten og fiksjonen. Jeg spurte aktørene hvordan de opplevde å møte publikum i døra, Kristina svarte: ”Det ble så naturlig, dem så kanskje på oss på en annen måte. Det var ikke ubehagelig. Det skulle være sånn” (Kristina, 2014).

I prosessen tok jeg hver uke kunstneriske valg og beslutninger. Enkelte beslutninger ble drøftet med aktørene, andre gjorde jeg uten å diskutere med dem i det hele tatt. I *Den gang æ va ung* var helheten av stedet, rommet, teksten, musikalsk materiale, bilder, scenografi, kostymer, rekvisitter og utstillingen det kunstneriske produktet. Utgangspunktet var intervjumateriale, bilder og objekter informantene leverte. Valg av utforming av rommet, av bilder og tekst materiale ble gjort av meg. Valg av objekter/rekvisitter, klær/kostymer og av musikalsk materiale ble gjort i et samarbeid mellom aktørene og meg som kunstnerisk leder. Intensjonen var å skape en kontekstuell teatralitet som kunne fremheve tema og budskapet i teaterhendelsen.

For at hver enkelt aktør og vi som gruppe skulle føle eierskap til produktet var det av betydning å opprettholde en felles interesse, gruppedynamikk og progresjon i arbeidet med produktet vi skulle skape. Som tilrettelegger var det viktig at jeg stilte meg åpen for aktørenes ulike ideer, kompetanser og bidrag (Prendergast og Saxton, 2009, s.17). Ved å informere aktørene om gangen i prosessen og om mine ideer til sceniske virkemidler åpnet jeg for at de kunne komme med innspill, forslag og ideer som var aktuelle for tema. Aktørene som selv var unge på 1960-tallet visste mye om moten, om musikk, hvilke idoler som var aktuelle, og om holdninger og verdier i samfunnet. Deres kompetanse og erfaringer om tiden som hadde vært ga rom for diskusjoner og førte videre til at de ble en sentral del av den kunstneriske utformingen. Som forsker, tilrettelegger og kunstnerisk leder var det jeg som til slutt tok de endelige avgjørelsene.

#### **4.2.1 Skogheim, utstilling, bilder og scenografi**

Valg av det Willmar Sauter beskriver som kontekstuell teatralitet; rom, scenografi, bilder og i mitt prosjekt også en utstilling, ble i hovedsak gjort av meg. I anvendt teater må tilretteleggeren balansere mellom kunnskapen hun har om teater og tilrettelegge for at

aktørene lærer og forstår hvordan de skal utnytte kunstformen til det beste (Nicholson, 2005, s. 2). Ved å skape et rom med objekter som tok aktørene med tilbake til 1960-tallet var målet mitt å skape en stemning som kunne hjelpe dem å gå inn i rollene sine. Jeg ønsket at både aktørene og publikum skulle få en sterk fornemmelse av tiden. Utstillingen reflekterte informantenes minner og historier gjennom personlige bilder, tekster og objekter.



Illustrasjon 1: Scenen (Foto: Katinka Collett Ulimoen)

Bildene som ble vist som en film på bakveggen av scenen var fra Sverresborg Trøndelag Folkemuseums arkiv og fra informantene. Dette var bilder fra Trondheim tidlig på 1960-tallet og ga innblikk i samfunnets oppbygning, klær og mote, biler og reklame. I utgangspunktet skulle politiske hendelser som mordet på John F. Kennedy og Martin Luther King, og Cubakrisen også vises i denne filmen, men museet ønsket ikke at jeg skulle bruke bilder som ikke fantes i deres arkiv. Dette fikk jeg først innsikt i én uke før premiere, og jeg ble nødt til å velge bort bilder jeg hadde funnet på internett som tok opp mange samfunnspolitiske tema. For meg var dette et nederlag, for jeg hadde hele tiden ønsket å få frem de store politiske hendelsene som var en del av samfunnet både i Norge og resten av verden i 1960-årene.



Ved hjelp av hatter, skjørt, vesker, kaffekjele, LP-plater og annet klarte aktørene i enkelte scener å skape det Willmar Sauter beskriver som lek-kultur og teatral lek. De moret seg og lekte med de ulike gjenstandene, de så verdien av objektene i den teatrale konteksten. Klær og objekter gjenskapte minner og opplevelser hos aktørene samtidig som de hjalp aktørene til å sette seg inn i de ulike rollene de hadde på scenen. De synes det var engasjerende og moro å få på seg kostymer. Bruken av gjenstander fra 60-tallet, i arbeidet med de kunstneriske uttrykkene, satte dem inn i tiden som hadde vært og de kjente seg igjen i handlingen. Her ser jeg hvordan Sauters modell former et helhetlig bilde; gjennom teatralisering av objekter og klær klarte aktørene å slippe seg løs og leke. Aktørene skapte en lek-kultur ved å ta i bruk objekter og klær relatert til 1960-tallet og handlingen fikk da også en større mening for dem. I ettertid ser jeg at vi kunne brukt ennå mer tid på å utforske gjenstander/objekter og klær/mote fra 60-tallet fordi dette påvirket aktørene i en positiv retning både sosialt og kunstnerisk.

I erindringsteater er det viktig at aktørene får forståelse for materiale de skal formidle, og erindringsteaterøvelser vil ofte få aktørene til å forstå betydningen minner kan ha på et publikum (Schweitzer, 2007, s. 141). I arbeidet med rekvisitter og kostymer gikk aktørene tilbake i tid og satte seg inn i en 60-talls kontekst. De fortalte ofte personlige historier knyttet til ulike kostymer og rekvisitter som hadde vært av betydning for dem på den tiden. Dette førte til at de fikk stor respekt for historiene som skulle formidles på scenen da de minnet dem om deres egne opplevelser.

Klær og objekter var med på å transformere aktørene fra å være aktører blant publikum, til å gå inn i roller når de entret scenen. De gikk fra å stå i salen å prate med publikum i sine drakter, til å benytte 60-talls klær når de gikk inn i ulike roller på scenen. Draktene fungerte som et basiskostyme. Det skulle være nøytralt, godt å bevege seg i, og aktørene skulle matche hverandre. Det var viktig at de hadde på seg noe som hjalp dem inn i rolle (klærne skulle altså ikke være deres egne). I de ulike scenene som utspilte seg var det mange skift, og i skiftene tok aktørene på seg for eksempel en hatt, et skjørt, sjal eller skjorte for å gå inn i en ny rolle og sette publikum inn i 60-talls konteksten. Aktørene teatraliserte her klær fra 60-tallet og satte publikum inn i en fiksjon med røtter i virkeligheten. Klærne gikk fra å være virkelige til å bli fiktive kostymer. Bruken av klær i skiftet fra virkelighet til fiksjon var av betydning for aktørene og deres spill fordi de selv måtte forholde seg til kostymene og rekvisittene som fiktive gjenstander.





Illustrasjon 3: Drakt og kostyme (Foto: Katinka Collett Ulimoen)

#### 4.2.3 Narrativ og tekster

En utfordring med erindringsteater er at man må ta estetiske valg og formvalg for å skape en reproduksjon av minner. Det å sortere og velge ut tekstmateriale kan være vanskelig. Man intervjuer ofte mange, og det kommer opp utallige historier. Når man velger ut historier og tekstmateriale må man spørre seg hvem målgruppen er, hvilke tema man ønsker å fokusere på og hvordan man kan videreformidle disse gjennom teatermediet (Nicholson, 2009, s. 89).

Historiene jeg valgte å formidle på scenen var basert på minner og opplevelser jeg var blitt fortalt av informantene. Flere av historiene ble fortalt nesten ordrett slik informantene hadde lagt dem frem i intervjuene. Jeg valgte å fokusere på fire personligheter og deres minner omkring sin ungdomstid i Trondheim på begynnelsen av 1960-tallet. For å binde handlingen til en helhet ble historiene fortalt gjennom tekst, bilder, sang og musikk, og i utstillingen kunne publikum lese om hver enkelt informants personlige minner og se bilder og objekter som fremhevet historiene. For aktørene var det spesielt å få formidle sanne historier fra 1960-tallet fordi de kjente seg igjen i tekstene og hadde opplevd mange av de samme tingene selv. De kunne sette seg inn i hvordan det var å gifte seg tidlig, lære å stå på egne ben i en alder av 15-17 år. De opplevde samfunnets normer og regler på den tiden og har selv vært en del av utviklingen som har skjedd i samfunnet fra da til nå.

En av utfordringene Schweitzer og Andrews opplevde i skapelsen av *Christmas at War* var å levendegjøre historiene uten at forestillingen kun ble en representasjon og repetisjon av minner. ”This is a very stretching way of working when you have to see the material from scattered set of fragments of memory to shaped and coherent whole” (Oddey, 1994, s. 73). Schweitzer forsto at de hadde for mye tekstmateriale og at som kunstnerisk leder var hun nødt til å forme materialet til et mindre bilde. For å skape en helhet laget Schweitzer en disposisjon for de ulike scenarioene. I denne disposisjonen formet hun tre hovedpersoner/karakterer samt deres slektninger.

På samme måte som Schweitzer hadde jeg veldig mye tekstmateriale fra informantene, og jeg var nødt til å velge ut historier som var relevant for et yngre publikum, samt historier som kunne bindes sammen til et helhetlig uttrykk. I teaterhendelsen ønsket jeg at tilskuerne skulle føle på kroppen hvordan unge i 1960-årene måtte forholde seg til samfunnets normer og regler. Det ble for eksempel sett ned på å få barn utenfor ekteskap. Unge gutter som ikke klarte det bra på skolen, eller som var vanskelige å ha med å gjøre, ble sendt på sjøen for å jobbe allerede som 15-åringer. Det lå prestisje i å gifte seg og etablere seg tidlig. I dag er det prestisje å utdanne seg på høyt nivå. Man kan få barn utenfor ekteskap uten at noen ser rart på deg, og det snakkes om tilrettelegging for barn som ikke klarer det godt på skolen. En av utfordringene for meg var å få ungdom i dag til å sette seg inn i en ungdomstid på 1960-tallet uten at det ble en opprømsing av fakta og hendelser.

Målet med erindringsteater er ikke å autentisk representere noe som har vært, men å skape en rekonstruksjon av hendelser, historier og minner som fanger opp tvetydigheten og følelsene som er tilkoblet minnene. Dette gir tilskuerne mulighet til å fange opp historiene samtidig som de kan bruke fantasien og følelsesregisteret til å få forståelse og innsikt i det som blir fortalt (Nicholson, 2005, s. 91). I *Den gang æ va ung* er Olas monolog et eksempel på en nesten autentiske representasjon av det som hadde skjedd. Her fikk publikum innblikk i hvordan Ola hadde opplevd det å være 15 år og reise til sjøs alene (vedlegg 8). Selv om dette var en nesten autentisk representasjon av informantens minner tror jeg ikke publikum opplevde den som uinteressant eller kjedelig. Ved å skape et teatralt rom der Ola fortalte om sine opplevelser kunne publikum sette seg inn i hvordan en 15-åring hadde opplevd å føle seg alene, bortkommen og maktesløs. I ettertid ser jeg at vi kanskje kunne videreutviklet dette på en annen måte ved lage tablåer eller bruke symboler som fikk frem Olas følelser. I arbeid med

manus og de eldre aktørene valgte jeg å gjøre denne scenen realistisk ved å ta i bruk bilder, tekst, rekvisitter og kostymer for å støtte formidlingen av Olas situasjon.

I intervjuet spurte jeg aktørene hvordan de opplevde det å spille sanne historier. Kristina svarte: ”Det synes jeg var interessant. Veldig interessant. Jeg levde meg sånn inn i det at jeg trodde det var meg” (Kristina, 2014). Trond sa: ”Jeg synes det er fint at ungdommen fikk se at en 15-åring dro rett på sjøen, så å si fra folkeskolen. For det er der man får se kontrastene fra nå-tida” (Trond, 2014). Siv sa: ”Æ va veldig spent når det va så my ungdomma. Da tenkt æ litt, forstår dem ka vi vil for non ting? Det tenkt æ, det va jo det som va hensikten med det og. Og æ snakka med en del etterpå, og dem sa, en som sa at: ”Va det sånn? Kunn det vær sånn?” Ja, sa æ, det va det” (Siv, 2014). Lena sa: ”Jeg synes det var veldig interessant. Kanskje spesielt etter at jeg traff henne som historien kom fra, som hadde opplevd det. Det var et veldig kort møte da. Det kunne kanskje vært et litt lenger møte så jeg hadde visst litt mer om det, men jeg levde jo i den tiden. Jeg visste jo... I 1960 var jeg gift jeg også” (Lena, 2014). Disse tilbakemeldingene fra aktørene viser at de ser betydningen og verdien i å fortelle sanne historier til ungdom i dag. De synes selv det var svært interessant fordi de levde på den tiden, men samtidig forstår de verdien av å formidle historiene til ungdom som da kan få en større forståelse for samfunnsendringene som er skjedd over tid.

#### **4.2.4 Musikalsk materiale**

*Den gang æ va ung* ble en episodisk teaterhendelse der aktørene beveget seg mellom fortid og nåtid. Sangene ble en stor del av teaterhendelsen og vi brukte totalt syv sanger som var populære på 1960-tallet. Sangene hadde flere funksjoner; den første sangen *He'll have to go* satte tilskuerne tilbake til 60-tallet og ga publikum informasjon om hvilken tid vi befant oss i (Reeves, 1959). Til hver scene fulgte en sang som reflekterte innholdet, tema og budskapet i scenen. Melodiene ble også spilt som skiftmusikk, slik at aktørene kunne skifte på scenen foran publikum. Dette gjorde at publikum hele tiden kunne følge med på når handlingen foregikk i nåtid og når den gikk tilbake til 1960-tallet.

Både professor Gjørum og Schweitzer påpeker hvor viktig musikk er i erindringsteater for å trigge minner og assosiasjoner hos publikum samt å få frem ulike stemninger i forestillingen (Schweitzer, 2009, s. 49, Gjørum, 2014). I erindringsteater vil manuskriptet ofte være episodisk og bevege seg mellom fortid og nåtid. Musikken vil da kunne være med på å skape

en rød tråd i forestillingen og binde de ulike scenene sammen (ibid.). I Gjørums oppsetning av *Number Our Days* kom informantene med forslag til musikk som minnet dem om den tiden som skulle iscenesettes. I arbeidet med å velge ut musikk ble forslagene tatt i betraktning samt diskutert med musikkansvarlig og aktørene. Som kunstnerisk leder var Gjørums utfordring å ta i betraktning forslagene som kom og samtidig velge ut hvilke sanger som passet inn i de ulike scenene, hvilken musikk som kunne skape rett stemning for budskapet (Gjørums, 2014).

I valg av sanger ga jeg aktørene mye plass, deres ønsker og meninger ble diskutert nøye før jeg tok de endelige beslutningene. De hadde flere permer med sangtekster, og kom tidlig med forslag til hvilke sanger vi kunne bruke. Informantene hadde også kommet med musikkforslag og nevnt flere artister som var populære på 1960-tallet. Det å operere mellom deres kunstneriske bidrag og deres personlige og sosiale forhold til musikken ble en utfordring fordi jeg ikke kunne bruke alle forslagene. På samme måte som Gjørums måtte jeg velge ut sanger som var med å reflektere handlingen, tema og budskapet i teaterhendelsen. Samtidig forsket jeg egenhendig på populær musikk fra 60-tallet og kom med forslag til sanger som kunne underbygge tema.

En av sangene jeg ønsket at vi skulle bruke var Beatles *You've got to hide your love away* (Lennon, 1965). Denne sangen ville underbygge tema om barn utenfor ekteskap i scene 9 (vedlegg 9). Aktørene var i mot dette forslaget fordi de ikke forsto hvordan de skulle klare å lære seg teksten til en sang som var ukjent for dem. De andre sangene vi hadde valgt kjente de fra før, og selv om de ikke kunne tekstene til disse utenat, hadde de større tro på at de ville klare å lære disse tekstene fordi de hadde hørt mye på dem som unge og voksne. Det at aktørene gikk i mot dette forslaget tror jeg handler om alder, fleksibilitet og innsikt i egen situasjon. I intervjuet jeg hadde med Lena sier hun: "Det er ikke så lett som det var tidligere å lære seg noe, verken tekster på melodier eller ellers. Det sitter ikke på samme måten" (Lena, 2014). Alder har noe å si for fleksibiliteten i skapelse av en teaterhendelse med eldre. I arbeid med å finne sanger var det av betydning å finne en vei som både var overkommelig for aktørene å mestre, de måtte klare å lære seg sangtekster, og vi måtte finne sanger som underbygget tema og budskap og skapte rett stemning for produktet.

Det kom opp forslag om å synge *Fru Johnsen* istedenfor *You've got to hide your love away* (Andersen, 1967). De kvinnelige aktørene synes dette var et ypperlig forslag. De kjente

sangen godt fra før og den brakte frem både humor og energi til teaterhendelsen. Den mannlige aktøren, Trond, var derimot sterkt i mot forslaget. Han mente det eldre publikummet ville forlate salen hvis den var med. Et av målene med scene 9 var nettopp å få frem et sosialpolitisk tema som var tabu i 1960-årene, og teksten i *Fru Johnsen* var tydelig med på å underbygge både tema og budskapet i scenen. I valg av sanger måtte jeg jobbe mye med det sosiale aspektet fordi aktørenes meninger var såpass sterke. Trond var redd for hvordan *Fru Johnsen* ville bli mottatt av publikum, de var alle engstelige for hvordan de skulle klare å lære seg sangtekster, og jeg jobbet for å få med sanger som kunne gi teaterhendelsen et løft. *Fru Johnsen* hadde energi, den fikk frem et sentralt politisk budskap og tre av aktørene var positive til sangvalget. Trond hadde dermed ikke mer han skulle sagt, og vi la diskusjonen død.

Det musikalske materiale ble i teaterhendelsen transformert til sceniske element. Det at sangene underbygget tema og historien som akkurat var fortalt gjorde at aktørene levde seg mer inn i sangtekstene. Jeg hadde ikke lagt mye regi i hvordan sangene skulle fremføres, men gjennom bruk av sangene klarte aktørene å skape en lek-kultur på scenen. De improviserte frem bevegelser som passet til, danset og slapp seg løs både musikalsk og teatralt. Dette viser til Sauters forståelse av hvordan de ulike aspektene i en teaterhendelse henger sammen. Uten bruk av sceniske element som sang og musikk ville ikke aktørene frigjort seg på samme måte. Det at de selv kjente musikken og hadde fått være med å bestemme sangene var også med på å gi dem energi og glede:

Særlig når det va den *Rock around the clock*, det va jo æ som villa ha med den da. Æ må nå bare innrøm det, det er jo en melodi som æ ha vokst opp med. Det va jo det likeste te mæ da, det må æ bare si, det e musikk (Siv, 2014).

Aktørenes meninger og forslag til sang og musikk var av vesentlig betydning for den sosiale prosessen og for det kunstneriske uttrykket i teaterhendelsen fordi musikken betydde mye for dem. Det at de kjente til musikken hjalp dem å sette seg inn i 1960-talls konteksten, og gjennom sangene slapp de seg ofte helt løs.

### **4.3 Analyse av lek-kulturen**

Det kreative rommet vi skapte sammen sto sentralt i forskningen. Her erfarte jeg hvordan aktørenes holdninger forandret seg fra anspenhet og usikkerhet i det ene øyeblikket, til

løsrivelse og åpenhet for noe som var helt nytt for dem i det neste. Jeg spurte aktørene hvordan de opplevde rollespillene og improviseringen, Trond svarte:

Det var litt nytt for oss, akkurat den måten å gjøre det på. Men når du ser på helheten så er det med å bygge deg opp som skuespiller da. Du får slå deg løs mer, du får mindre hemninger, og du får levd deg mer inn i det (Trond, 2014)

Det var gjennom lek, idémyldring, historiefortellinger og samarbeid de løsrev seg. Selv om øvelsene jeg tok i bruk var nye for dem forsto de at de gjennom leken klarte å utfolde seg i større grad kunstnerisk, og at leken var med på å heve kvaliteten på produktet opp på et høyere kunstnerisk nivå.

Intensjonen i en devising prosess er at teatergruppen skal skape et originalt kunstprodukt i samarbeid, gjennom valg av tema, eksperimentering av ulike metoder, improvisasjon og rollespill der alle deltar med sine ulike kompetanser (Aune, 2013, s 74). Valg av tema og rammefaktorer som økonomi, sted og tid til rådighet var bestemt før jeg møtte aktørene, og de hadde derfor ingen autoritet på disse områdene. Men i form av å skape det kunstneriske produktet var intensjonen at aktørene skulle bidra gjennom improvisasjoner, lek, rollespill og andre eksperimentelle metoder, samt å bidra med forslag og ideer til utvikling av sceniske elementer og sceniske virkemidler.

I følge førsteamanuensis Vigdis Aune vil en teaterkompetanse omfavne kunnskapen hver enkelt har om teater, samt personlige holdninger, verdier, forbilder, smak og tradisjon (Aune, 2013, s. 51). Gjærum sier at alle kan spille teater, det handler om hvordan vi som teaterledere legger til rette for at deres kompetanser kommer til uttrykk (Gjærum, 2014). Som tilrettelegger for aktørene lærte og forsto jeg hvilke kompetanser hver enkelt hadde etter hvert som vi ble kjent gjennom samspill, diskusjoner, lek og kreativitet. I arbeid med eldre var jeg nødt til å ta hensyn til deres fysiske tilstand og helse. Aktørene klaget sjelden, men de sa i fra hvis de hadde behov for en pause eller hadde vondt slik at de måtte sette seg ned. Det var likevel sjelden noe som stoppet dem fra å leke! De stilte opp på hver eneste øvelse i løpet av prosessen og i check-in la de fra seg eventuelle problemer på hjemmebane, fysiske smerter, gode eller dårlige nyheter. Når vi da startet arbeidet med kunsten opplevde jeg en iver og glede hos disse menneskene fordi de ble utfordret kunstnerisk, fordi de ble verdsatt av meg og de andre aktørene og fordi de følte seg viktige som en del av prosjektet. Dette forteller meg at

leken er essensiell også når man blir eldre, og i skapelsen av teaterhendelsen åpnet leken opp for kreativitet og samspill (vedlegg 10).

I prosessen støtte hver av aktørene på ulike utfordringer i møte med det kunstneriske arbeidet og materialet vi jobbet med. I møte med utfordringer var det nødvendig å ta i betraktning den kompetansen aktøren hadde og samtidig legge til rette for at aktøren følte mestring og utvikling.

#### **4.3.1. Lek gir resultater**

Scene 4 tok utgangspunkt i et formidlet minne og var et resultat av en improvisasjon fra den første øvelsen jeg hadde med aktørene (vedlegg 11). Arbeidet startet med at jeg gjenfortalte historien og deretter fordelte roller. Aktørene improviserte og formet replikker og handlingen slik de hadde forstått den. Vi gikk igjennom scenarioet tre ganger og jeg kom med enkelte innspill til det de gjorde. Det var ikke mange endringer som ble gjort i denne scenen i løpet av de følgende åtte ukene. I denne scenen så jeg hvordan aktørene slapp seg løs, improviserte frem replikker og handlinger, og spilte på hverandre. Det var tydelig at de forsto improvisasjonens uskrevne regler, lekte seg i rollene og skapte en flyt i scenen. De forsto også hva scenen handlet om og hva som var målet med den.

Arbeidet med scene 4 viser hvor effektivt improvisasjonsarbeid er og hvor godt det fungerer som et kunstnerisk verktøy i arbeid med eldre aktører. Leken var energiskapende, aktørene fikk brukt seg selv og sin kompetanse i form av kunstneriske uttrykk, men også i form av sine holdninger og verdier til scenens innhold. Denne scenen viste meg også at aktørene ikke trengte mye tid på å lære seg tekst hvis det var de selv som hadde improvisert frem materialet. Frem til og med uke 42 var øvelsene preget av lek, improvisasjon og diskusjon om Trondheim på 1960-tallet. Gjennom minner aktørene selv fortalte ”reiste” vi tilbake til en ungdomstid på 1960-tallet gjennom erindring og rollespill. Aktørene viste engasjement og glede over tema vi utforsket fordi de selv hadde levd på den tiden og kjente seg igjen i handlingen. I arbeidet vi gjorde i uke 40 og 41 var jeg vitne til at aktørene mestret å løsrive seg fra tid og rom og gå helt inn i leken gjennom mimeleker, ulike improvisasjoner og rollespill.



Illustrasjon 4: Første improvisasjon av scene 4 (Foto: Katinka Collett Ulimoen)

#### **4.3.2 Lek med publikum**

En utfordring jeg arbeidet mye med vår å få aktørene til å spille ut mot publikum, og med dem. Det var tydelig at de ikke hadde mye kunnskap om publikumskontakt. Under øvelsene var de ofte helt inne i sin egen verden og spilte med og mot hverandre. Jeg måtte ofte repetere setninger som: ikke stå med ryggen til publikum, henvend dere mot hverandre, men også mot salen. Se opp når dere sier replikkene. Gå frem på scenen. Ta pauser, ikke si hele monologen som om det var en setning. Reager på det de andre sier og spill på hverandre. Det var som om de ikke forsto at handlingen skulle formidles, oppfattes og forstås av tilskuere. For at de skulle forstå betydningen av sin egen tilstedeværelse tok jeg ofte bilder og filmet under prøveperioden. Deretter viste jeg dem bildene og fikk dem til å se hva som fungerte og hva de måtte fokusere på. Som tilrettelegger var det av betydning å være både tålmodig og engasjert i deres utvikling.

I ettertid forstår jeg at spillet og den leken de formet i prosessen fungerte som en sosial lek hvor de ikke skapte rom for andre. Det handlet etter hvert også om at de ble bundet av manuskriptet og dermed hadde større vanskeligheter med å slippe seg løs og spille med hverandre og utover mot publikum. Det var først i møte med publikum at de våknet opp fra sin sosiale verden. Aktørene forsto at leken, handlingen og replikkene er det som blir



observert og skal mottas av publikum og at deres kommunikasjon utover er det som er av betydning for de tilstedeværende.



Illustrasjon 5: Aktør i direkte henvendelse med publikum. (Foto: Katinka C. Ulimoen)

I Gjærums oppsetning av *Number Our Days* satt publikum på tre sider rundt scenen, mens aktørene spilte i midten. Dette gjorde at aktørene ble nødt til å henvende seg til tre sider og spille både utover og med publikum. Gjærum opplevde ikke at aktørene hadde problemer med å skape et samspill med publikum, og hun tror sceneløsningen var med på å hjelpe aktørene på det punktet (Gjærum, 2014).

På Skogheim spilte aktørene på en scene opphøyd fra gulvet, og publikum satt frontalt mot dem. Jeg tror sceneløsningen gjorde det vanskelig for aktørene å spille med publikum fordi scenen skapte en avstand mellom publikum og aktørene. De er selv oppvokst med teater der sal og scene er adskilt, og de er ikke vant med å bruke salen og rommet utenfor scenen som et hjelpemiddel til å få til et samspill med publikum. I enkelte scener gikk aktørene ned blant publikum og henvendte seg direkte til dem. Da fikk de til et samspill gjennom direkte henvendelse. Vi kunne brukt salen i større grad, både for at aktørene da kunne fått til et større samspill med publikum, men også for at de da kunne sluppet seg løs i større grad og følt seg

sikrere i rommet. Jeg tror aktørene ville spilt mer med og ut mot publikum om jeg hadde arbeidet mer med å skape en lek-kultur.

### **4.3.3 Betydningen av kaffe**

Ett mål med anvendt teater er å fokusere på de kvalitetene og den kompetansen hver enkelt deltaker har, og forsøke å få frem det beste i hver enkelt i arbeidet med kunsten. Kaffestundene la på flere måter grunnlag for videre kreativt arbeid med aktørene. For det første fikk de tid til å samle seg og gjøre seg klare til en kreativ arbeidsøkt. For det andre oppstod samtaler rundt deres ungdomstid på 1960-tallet som førte til kreative ideer vi kunne bruke i teaterhendelsen, og for det tredje var det gjennom kaffepausene jeg fikk innsikt i deres livsverden; livsverdier, sosiale holdninger og handlinger, sosial og kunstnerisk tradisjon og kunstnerisk smak.

Ved to anledninger forsøkte jeg å droppe kaffestunden på starten av dagen, og informerte om at det ville bli lunsjpause. Dette resulterte i at aktørene oppførte seg rastløst, de klarte ikke å ta instruksjoner, de virket både stressa og ansente. I den videre prosessen begynte vi derfor alltid dagen med en halvtimes prat rundt kaffebordet. Aktørene hadde ingen problemer med å jobbe effektivt, kreativt, ta instruksjoner eller improvisere i lange økter etter en god kaffestund. De var da også mye mer avslappet og positive. Kvaliteten av det sosiale samværet kom her tydelig frem som en betydningsfull og nødvendig del av arbeidet med de eldre aktørene. De kunne simpelthen ikke arbeide like godt uten.

Samlingsstunden og konversasjonen på starten av dagen var av betydning for aktørenes velvære og for det kreative arbeidet, men jeg forsto også verdien av samtalene som oppstod; de ga meg innsikt i aktørenes ulike teaterfaglige og sosiale kompetanse samt at de skapte rom for kunstneriske ideer til teaterhendelsen. Det var også under kaffepausene vi diskuterte og reflekterte over det kunstneriske arbeidet. Aktørene som selv var unge på 1960-tallet fortalte gjerne personlige historier fra den tiden. Dette førte igjen til ideer til kostymer, rekvisitter, bilder og scenografi. Deres ulike kunstneriske kvaliteter og kompetanser kom frem i improvisasjoner og i arbeidet med tekstmateriale, men deres mål, holdninger og verdier kom tydeligst frem i kaffestundene.

#### 4.3.4 Fra lek til instruksjon

Metodevalget endret seg drastisk; jeg gikk fra å jobbe eksperimentelt og utforskende, til å jobbe ut fra et manus (vedlegg 12). Det var tydelig at aktørene ble usikre og engstelige for at vi kun gjennom improvisasjoner ville klare å skape en forestilling. Sitat fra refleksjonsnotat 25. oktober 2013:

De har gitt uttrykk for at de trenger et manus både for å kunne lære seg tekst, men også fordi det er slik de er vant til å jobbe. De har behov for tydelighet i form av et manus, og klare instruksjoner. Det er viktig for dem å forstå hvor jeg vil med stykket. De ønsker å få en rolle, de ønsker å bli instruert, de ønsker tydelige rammer og klare mål (refleksjonsnotat, 2013).

Refleksjonen viser at de eldre aktørene ikke forsto lekens funksjon. De forsto ikke at improvisasjonene og rollespillene var med på å bygge scener til teaterhendelsen. Deres usikkerhet tror jeg handler om deres alder, de har vært vant til og er oppdratt i en generasjon der man jobber målrettet og strukturert. De forsto ikke at leken skapte handling i produktet, og at de som lekende aktører var essensielle brikker som var med på å skape handlingen.

Jeg var nødt til å ta et valg. Skulle jeg fortsette å forme forestillingen gjennom improvisasjoner og rollespill, eller skulle jeg ta hensyn til aktørenes ønske og behov for et manus? Gjennom diskusjon med veileder kom jeg frem til at det beste ville være å begynne utformingen av et manus. Beslutningen ble tatt på bakgrunn av aktørenes holdninger og ønsker, og av hensyn til tiden vi hadde til rådighet. Som leder hadde jeg ansvaret for at vi kom i mål, og jeg ble påvirket av aktørenes tilbakemeldinger om at de trengte mye tid til å lære seg tekst. I ettertid forstår jeg at aktørene ville følt et større eierskap til produktet hvis vi hadde fortsatt å benytte devising som metode og i større grad formet handlingen sammen.

Avgjørelsen om endring av metode hadde stor betydning for produktet i form av kunstneriske valg og i form av det videre arbeidet med aktørene. Utfallet ble at jeg regisserte de ulike scenene og det ble vanskeligere for aktørene å komme med innspill og egne ideer. Aktørene synes dette var positivt fordi det var slik de var vant til å arbeide. Jeg opplevde derimot at aktørene i ulik grad synes det var vanskelig å ta regi, de forsto ikke alltid hva jeg mente. Aktørene fikk i tillegg mindre spillerom på scenen da det var mine ideer som kom til uttrykk. Det kunstneriske arbeidet med de andre scenene ble derfor mer utfordrende å jobbe med både

for aktørene som måtte sette seg inn i et materiale de ikke selv hadde vært med på å utvikle, og for meg som måtte legge regi. I ettertid forstår jeg at vi hadde spart tid på å fortsette å skape scenarioer gjennom improvisasjon, fordi det er gjennom improvisasjon aktørene forstår handlingen, det er de som former replikkene og scenen setter seg raskere i kroppen.

I motsetning til Gadamers beskrivelse av lek som bølger, opplevde jeg nå aktørene som puslespillbrikker som jeg måtte legge på riktig plass. Dette gjaldt både det kunstneriske produktet, men også aktørenes sosiale kvaliteter. Som regissør var det nå jeg som bestemte hvor aktørene skulle stå, hvordan de skulle bevege seg i rommet og på hvilken måte replikkene skulle formidles. Det var ikke slik at jeg ønsket å jobbe på denne måten, men aktørene klarte ikke å løsrive seg fra manus, og de ønsket at jeg skulle gi klar regi. I motsetning til lekens flyt ble aktørene nå styrt. Manuset åpnet ikke opp for det Sauter beskriver som lek-kultur. Sosialt viste de i større grad usikkerhet på om det de gjorde var godt nok, og de opplevde det som utfordrende og vanskelig å gå inn i de ulike rollene. De fikk rett og slett dårligere selvtillit gjennom bruk av den faste strukturen.

I etterkant ser jeg også hvordan leken i de to første ukene åpnet opp for en friere og mer kreativ spillestil hos aktørene. Da de ble i besittelse av et manus klarte de ikke å frigjøre seg fra dette. Jeg hadde skrevet manuset på bokmål, og de var til og med engstelige for å bruke sin egen trønderske dialekt. Det jeg lærte av denne erfaringen er at jeg som tilrettelegger for eldre må få dem til å forstå lekens funksjon. De ville hatt større glede av å skape handling gjennom improvisasjon, og de ville klart å frigjøre seg kunstnerisk på en helt annen måte. I deres livsverden var devising metoden helt ukjent og dermed også risikofylt å begi seg inn på. Jeg forstår også at jeg kunne vært strengere, og bestemt at vi skulle fortsette med devising, men jeg var uerfaren og ble selv usikker når aktørene hadde en slik holdning. På det tidspunktet virket det riktig å ta hensyn til deres ønsker for å opprettholde en god kjemi og et godt kunstnerisk og sosialt klima. Jeg kunne ikke på forhånd vite i hvilken grad et manus ville styre aktørenes kunstneriske uttrykk. At jeg ville gjort det annerledes i ettertid handler om at jeg nå har større erfaring med å arbeide med eldre og devising, og er overbevist om at devising fungerer godt som metode både sosialt og kunstnerisk i skapelsen av en teaterhendelse med eldre aktører.

#### 4.3.5. Lek skaper sosial trygghet

Å bygge opp en ramme for tillit og trygghet er nødvendig for at aktørene skal føle seg komfortable i det kunstneriske arbeidet. Dette gjelder spesielt for aktører som ikke har erfaring innen teater fra før (Saxton og Prendergast, 2009, s. 20). I erindringsteater kreves det at deltakerne improviserer og går inn og ut av ulike fiksjonsverdener. Hvis det ikke skapes trygghet sosialt er det liten sjanse for at deltakerne tør å slippe seg løs, de vil da heller ikke være i stand til å lære og utvikle sine kunstneriske ferdigheter (ibid.: 17 og 20). Intervjuene i etterkant av prosjektet viser tydelig at de aktørene som kjenner hverandre fra før fra Seniorteateret, opplevde det sosiale aspektet som udelt positiv, og de synes også den nye aktøren kom godt inn i det sosiale miljøet. ”Vi hadde det fint sosialt hele tida, så jeg gleda meg til å jobbe med deg og gruppa” (Trond, 2014). ”Det var flott egentlig. Vi var jo kjent tre av oss fra før. Vi gleda oss til hver gang” (Kristina, 2014). ”Æ kan itj finn nå negativt, vi e jo en så fin gjeng sammen. Og ”Lena” kom inn hu og, hu glei rett inn” (Siv, 2014).

Lena kom som en utenforstående, og opplevde dette noe annerledes. Hun beskriver at hun gikk godt overens sosialt med de andre og synes det kunstneriske samarbeidet fungerte bra, men hun opplevde de andre aktørene som mer rutinerte, og at de hadde mer kunnskap om teater. Hun tror hun ville klart å frigjøre seg i større grad kunstnerisk hvis hun hadde følt seg tryggere sosialt (Lena, 2014). Som forsker forsto jeg hennes situasjon først i intervjuet i etterkant av prosessen (vedlegg 13). Som tilrettelegger forstår jeg nå at jeg burde hatt større fokus på hennes tilstedeværelse, og forstått at hun som uerfaren innen teaterfeltet, og som et nytt ansikt for de andre aktørene, ville trengt lenger tid til å bygge opp en relasjon med de andre. For Lena hadde kanskje flere ”bli kjent” øvelser og mer lek vært med på å frigjøre henne kunstnerisk. Hun følte seg uerfaren og noen ganger utenfor fordi hun var ny for de andre. Grunnen til at jeg ikke så dette som noe problem i høst var at for meg var alle nye ansikter, jeg så på dem som likeverdige aktører som stilte opp med hver sin kompetanse.

Betydningen det sosiale arbeidet har for kunstnerisk utvikling kommer godt frem i dette eksempelet da aktøren selv hevder hun ville frigjort seg, turt mer og hatt større selvtillit i det kunstneriske arbeidet om hun hadde følt seg tryggere sosialt (Lena, 2014). Her tror jeg også alder har mye og si for hvordan man blir kjent, hvordan man oppfører seg sammen med nye mennesker i en ny og ukjent kontekst. I videre prosjekter vil jeg som tilrettelegger derfor i starten av en prosess fokusere mer på oppbygning av tillit og trygghet i en gruppe gjennom lek og samspillsøvelser.

#### 4.4 Analyse av den teatrale leken

Teatral lek binder sammen teaterhendelsens ulike aspekter fordi man i teatral lek benytter den kulturelle konteksten, lek kultur og kontekstuell teatralitet. Lek-kultur og teatral lek går over i hverandre i en teaterhendelse. Lek-kulturen skapes i prosessen der aktørene former innholdet, og videreutvikles i møte med publikum som teatral lek (Sauter, 2006, s. 35). I arbeidet med utformingen av scene 8 i manus var hovedpoenget å få frem hvordan rollekarakteren Lise opplevde å vokse opp langt vekk fra sine venner og slektninger, sammen med moren sin, stefaren, og hans krevende mor på 90 år. Lise følte seg innestengt og hadde mest lyst til å flytte (vedlegg 14). For å få frem Lises følelser ønsket jeg å lage et bilde på hvordan hun bodde, der den 90 år gamle kvinnen styrte i huset. I rollen som 90-åringen satte jeg aktøren Kristina. Kristinas oppgave i rollen som 90-åring var i begynnelsen å komme inn fra sidescenen med stokk. Hun skulle lage en rytme med stokken i gulvet, og etterhvert gjenta ordene; ”hør, stille, vekk”, mens hun sakte beveget seg over gulvet og gikk ut på den andre siden av scenen.



Illustrasjon 6: Improvisasjon over scene 8 (Foto: Katinka Collett Ulimoen)

Dette handler om teatralisering og samspill. Denne måten å skape en stemning på for å få frem budskapet om hvordan Lise hadde opplevd sin livssituasjon som 15-åring var helt ukjent

for aktørene. I arbeidet med 90-åringen ble Kristina ukomfortabel, hun forsto det som at jeg hadde gitt henne rollen fordi hun haltet. I intervjuet i etterkant av prosjektet sa hun:

Så akkurat med det at jeg var negativ til den rollen om hu gamle dama, det hadde ingenting med rollen å gjør, men det hadde med meg sjøl å gjør. For jeg har gått så lenge med smerter i hofta, og var redd for at den muskelen som hang i en tråd skulle ryke helt. Og så da, når jeg skulle sjå ut som en gammel dame på 90 år, det gikk inn på meg sånn personlig. Det var ikke rollen i seg selv, for skuespill er skuespill (Kristina, 2014).

Kristina har vist energi og glede under mesteparten av prosessen, hun ga alt for det kunstneriske og hadde ingen problemer med å leke og slippe seg løs. Likevel ble det en utfordring for henne å takle denne rollen. Hva var grunnen til det? Jeg opplevde at hun var engstelig for hvordan hun skulle ta seg ut foran et publikum og at hun ikke klarte å skille mellom seg selv og rollen.

Når jeg ser på Moris modell om teatral lek forstår jeg at utfordringen lå i det lekende forholdet mellom A (aktør) og B (rollefigur). Kristina fikk et problem med å leke, slippe sine personlige tanker og løsrive seg fra seg selv i arbeidet med leken og rollespillet. Her ville det vært nødvendig at jeg som tilrettelegger åpnet opp for et friere og mer lekent og sosialt rom. Jeg kunne for eksempel bedt samtlige aktører gå rundt i rommet som en 90-åring. Det ville kanskje løsnet opp stemningen og gjort 90-åringen mindre ”farlig”. Isteden fikk Kristina beskjed om å bevege seg som en 90-åring uten at vi på forhånd hadde skapt noen form for lekende atmosfære, noe som førte til at hun følte seg stygg, utilpass og usikker. Som tilrettelegger var det min oppgave å skape trygghet og tillit innad i gruppa. I dette tilfellet ser jeg at jeg ikke fikk til dette, noe som fikk konsekvenser for det kunstneriske og sosiale klimaet i gruppa. Jeg forstår at i arbeid med eldre er alder et sårbart aspekt som man som tilrettelegger må ta hensyn til. Det å spille eldre enn hun var ble vanskelig, men det å spille ung sykepleierelev gjorde hun med entusiasme og glede.

Gjærum støtte på en liknende utfordring i arbeidet med en av scenene i *Number Our Days* der aktøren som skulle spille hovedrollen i scenen ikke klarte å skille mellom fiksjon og virkelighet. Aktøren, som selv hadde opplevd det som skulle formidles, klarte ikke å ta instruksjoner fordi hun selv hadde mange meninger om hvordan akkurat denne episoden hadde foregått i virkeligheten. Gjærum forsøkte å fortelle aktøren at hun ikke skulle spille seg selv, men gå inn i rollen som en pensjonert lærer. Gjærum tror rollekarakteren i denne

situasjonen ble for virkelighetsnær for aktøren, samtidig som aktøren hadde vanskeligheter med å ta regi. Gjærum løste dette ved å bruke flere timer på denne scenen enn hun hadde planlagt, samt å bruke tid på å få aktøren til å forstå forskjellen på fiksjon og virkelighet (Gjærum, 2014).

I motsetning til aktøren i Gjærums forestilling, hadde ikke Kristina noen egne meninger om hvordan karakteren skulle spilles, og hun hadde ingen problemer med å ta regi. Regien tok hun på en strålende måte og uttrykket hun tilførte handlingen var spennende og imponerende og se på. Utfordringen var å få Kristina til å skille mellom sin egen person og fiksjonsfiguren hun skulle spille. Som regissør var jeg opptatt av at Kristina forsto betydningen rollen hadde for handlingen, og at meningen med denne rollen var å få frem en følelse i Lise og en stemning på scenen som ville forstås og tolkes av publikum. Kristina jobbet mye med seg selv i denne perioden av prosessen. For henne handlet det om å legge vekk seg selv i arbeidet med kunsten, og se betydningen av rollen sett i lys av en større helhet. Det var ikke responsen hun fikk av aktørene eller meg som gjorde at hun klarte å gjennomføre, men refleksjonene hun gjorde omkring rollen og seg selv, og viljen til å mestre noe ukjent.

I arbeidet med Kristina, og 90-åringen hun skulle spille, opplevde jeg hvor viktig det var å se sammenhengen mellom de sosiale og kunstneriske kvalitetene i skapelsen av teaterhendelsen (vedlegg 15). Den kunstneriske kvaliteten i denne rollen lå i uttrykket den skapte. Den fungerte både som et symbol på hvordan Lise hadde opplevd sin ungdomstilværelse, men også på hvordan ungdom i dag kan oppleve at de ønsker å bryte opp fra en hverdag de ikke trives i. Rollen var av stor betydning for handlingen, og som kunstnerisk leder sto jeg på mitt og bestemte at vi ikke kunne legge rollen bort fordi aktøren var ukomfortabel. Samtidig var det viktig at aktøren ikke mistet motivasjon og glede for å være med, ønsket var derimot at hun skulle oppleve mestring i skapelsen av denne scenen. Det var helt nødvendig å snakke åpent om betydningen av rollen i gruppa, og få alle til å forstå hvorfor jeg ikke ville gi slipp på den. Jeg spurte ved flere anledninger om Kristina ønsket at en annen skulle spille rollen, men hun ville klare det. Det handlet om hennes indre kamp om å overgå en frykt for et ukjent og nytt kunstnerisk uttrykk.

Fischer-Lichte beskriver hvordan en teaterhendelse krever et interaktivt og konfronterende møte mellom aktører og tilskuere. Tilskuerne gir tilbakemeldinger på aktørenes handlinger gjennom ulike former for respons som igjen er med på å påvirke aktørene og deres energi på



scenen (Fischer-Lichte, 2008, s. 38). I arbeidet med 90-åringen fikk Kristina respons av de andre aktørene og meg. De andre aktørene ga positive tilbakemeldinger og roste hennes tolkning av rollen. Kristina klarte likevel ikke å legge fra seg sin oppfattelse om at hun var stygg. Jeg spurte Kristina hvordan hun opplevde at rollefiguren ble mottatt av publikum, da svarte hun: ”Ja, det var jo knall! Det var jo, for de så jo at det var en rolle” (Kristina, 2014). Kristina forsto virkningen og betydningen 90-åringen hadde for scenen først i møte med publikum. Hun oppdaget at hennes opptreden var med på å skape en stemning og en dramatik som var av betydning for handlingen, men fordi hun aldri hadde arbeidet kunstnerisk på denne måten tidligere forsto hun ikke verdien og betydningen rollen hadde før det faktiske møtet med publikum. For Kristina fungerte feedback-loopen her som en viktig faktor fordi den gjorde Kristina trygg på seg selv som aktør. Hun klarte å legge vekk personlige tanker om hvordan hun tok seg ut på scenen og følte mestring fordi hun hadde overskredet en personlig barriere.

#### **4.4.1 Aktørenes kunstneriske utvikling**

*Den gang æ va ung* ble spilt på Skogheim fem ganger. I løpet av disse fem teaterhendelsene så jeg en stor scenisk utvikling hos aktørene. De ble sikrere på teksten, på hverandre og på de mange skiftene som forestillingen bar preg av. Det mest interessante i denne delen av prosessen var hvordan aktørene etter hvert slapp seg mer og mer løs i de ulike rollene de spilte, og lekte med teksten og med hverandre på en mye friere måte enn de hadde gjort under øvelsene. Møtet med publikum og publikums respons var av stor betydning for denne utviklingen. I øvelsene vi hadde i Kreativt Verksted på museet fikk aktørene ikke annen respons enn den jeg ga dem i form av ros, latter, tilbakemeldinger og regi. I møte med publikum satt ikke jeg og ga regi, nå fikk aktørene fritt spillerom og kunne spille, synge, leke og videreutvikle teaterhendelsen ut fra den grunnleggende regien vi hadde arbeidet oss frem til.

I *Den gang æ va ung* forsto aktørene betydningen av sin opptreden gjennom sitt møte med publikum. Feedback-loopen fungerte her som en rettesnor da aktørene hele tiden fikk tilbakemeldinger i form av latter, gråt, applaus og bevegelser i salen. Tilskuernes respons var med på å gi aktørene energi og mot til å gi mer av seg selv. Jeg observerte spesielt hvordan Trond prøvde ut mer og mer på scenen, han improviserte frem nye små replikker, brukte kroppen og det fysiske på flere måter, og lagde etter hvert mange flere gester og grimaser.

Dette kom som et resultat av møtet med publikum og publikums respons. Hvis publikum lo av noe han sa turte han å fortsette å leke seg med rollefiguren sin. Her ser jeg betydningen både av feedback-loopen, men også hvordan Moris modell fungerer. Aktøren Trond (A) lekte med rollefiguren (B), og dette kom som et resultat av kommunikasjonen han hadde med publikum (C) i rommet (Sauter, 2006, s. 49). Det sosiale og kunstneriske klimaet som oppsto mellom aktør og tilskuer var her av stor betydning for aktørens sceniske opptreden. Hadde publikum gitt en negativt ladet respons ville ikke Trond klart å frigjøre seg på samme måte, og han ville ikke kunnet leke seg verken med rollekarakteren eller med publikum.



Illustrasjon 7: Trond flørter med publikum (Foto: Katinka Collett Ulimoen)

#### **4.4.2 Aktørens møte med publikum**

Et spørsmål kunstnerisk leder må ta i betraktning i skapelsen av en teaterhendelse er i hvor stor grad tilskuernes tilstedeværelse, deltakelse og medskapning skal være en del av teaterhendelsen (Sauter, 2006, s 40). I begynnelsen av prosessen var tanken å lage en forestilling der aktørene ikke skulle ha noen form for åpen dialog med publikum. Utgangspunktet var Bentleys beskrivelse av forholdet mellom A, B og C, der publikum blir inkludert i handlingene som utspiller seg, men i handlingsrommet får de ikke ta del på samme måte som aktørene (Sauter, 2006, s. 49). Det var først et par uker før premiere jeg forsto hvordan konseptet teaterhendelse

også fikk konsekvenser for aktørenes deltakelse. Begynnelsen på denne omformingen kom som et resultat av utstillingen av objekter, tekster og bilder. For at utstillingen og forestillingen skulle kunne bindes sammen til en helhetlig hendelse ble det av betydning at aktørene opererte i hele rommet, både utenfor og på scenen.

For aktørene var det å møte publikum i døra nytt. De viste seg som aktører, og gikk inn i roller når de entret scenen. De gjennomgikk altså et skift fra å stå blant publikum, snakke med dem og fortelle om utstillingen, til å gå inn i fiksjonen. De beskriver dette som en opplevelse og noe de aldri hadde vært med på tidligere. Det å snakke med publikum i for- og etterkant gjorde at de fikk en status i forsamlingshuset samtidig som de la seg på nivå med tilskuerne fordi de åpnet for dialog med dem. Det lå ingen barriere mellom dem som aktører og tilskuerne. Moris modell om teatral lek er her sentral fordi han beskriver hvordan rommet eller stedet karakteriserer forholdet mellom aktør og tilskuer, mens dramaet er karakterisert gjennom forholdet mellom rollefigur og publikum (Sauter, 2006, s. 49).

Det sosiale og kunstneriske klimaet er av betydning for opplevelsen av erindringsteater (Prendergast og Saxton, 2009, s. 169). Teaterhendelsen ble spilt på Skogheim og jeg hadde forsøkt å skape en trygg, god og sosial atmosfære i rommet ved å sette frem bord med stearinlys, ha servering av kaffe og vaffel, og en dempet belysning i salen når publikum kom inn. Siv beskriver hvor viktig denne atmosfæren var for dem som aktører:

Det synes æ va bra, for det mjuke opp det litterann. Særlig, tenkte vi at ”Håpe a Katinka tenke på å server kaffe og sånn”, for det e me å løse opp ting det, for oss og som e med som skuespillere, for det blir ikke så strengt. Vi fikk oss vaffel og, altså vi va mer avslappa (Siv, 2014).

For aktørene var det sosiale klimaet av betydning for deres opptreden fordi den tryggheten og den avslappede atmosfæren i rommet gjorde at de selv klarte å slappe av. Selv om de var nervøse og spente var de også forventningsfulle til hva som skulle skje i møte med, spesielt, det unge publikummet.

I erindringsteater er det av stor betydning å skape rom for diskusjon og refleksjon i etterkant av en forestilling eller teaterhendelse for å skape et større perspektiv på og forståelse for tema(ene) som er tatt opp (Gjærum, 2013, s. 257). I Gjærums oppsetning av *Number Our Days* hadde hun en reminiscence kafé i etterkant for at aktørene og tilskuerne skulle kunne

diskutere og reflektere det de akkurat hadde opplevd og vært vitne til. Gjærum beskriver denne formen for dialog som hermeneutiske assosiasjons-sirkler der tilskuerne forteller om sin opplevelse av aktørenes handlinger, mens aktørene forstår informantenes historier ved å selv spille dem ut. Dette er med på å gi forestillingen en annen form der både kunstneriske og sosiale kvaliteter kommer til syne (Gjærum, 2014).

Jeg ser i ettertid at jeg i større grad kunne etablert et rom for dialog, refleksjon og diskusjon mellom aktørene og publikum. Dette tror jeg ville hatt betydning for aktørenes forståelse av erindringsteaterets mål. Hadde aktørene fått bidra med sine kunnskaper og erfaringer fra 1960-talls kulturen og diskutert dette med ungdom, kunne aktørene og publikum bundet sterkere bånd mellom fortiden og nåtiden. Aktørene kunne fortalt mer om tiden da de var unge, mens ungdommene kunne fortalt om sin ungdomskultur og stilt spørsmål til de eldre om det de hadde sett og opplevd i teaterhendelsen. En slik bro-bygging mellom generasjoner er av verdi for samfunnet og kulturen vi lever i. Det at aktørene på denne måten ville følt seg ennå mer verdsatt som enkeltmennesker og aktører kunne gjort teaterhendelsen bedre og løftet dem opp på et ennå høyere sosialt og kunstnerisk nivå.

## 5. Avslutning

I arbeid med erindringsteater, gjennom selvrefleksjon og i analyse av problemstillingen har jeg kommet frem til flere faktorer det er nødvendig å ta hensyn til når man arbeider kunstnerisk med eldre mennesker. Jeg har søkt etter å forstå helheten i en teaterhendelse for aktørene, for publikum og for meg selv. Ved å ta i bruk Willmar Sauters forståelse og praktisk undersøkelse har jeg fått innsikt i hvordan aspektene kulturell kontekst, kontekstuell teatralitet, lek-kultur og teatral lek sammen skaper en helhet og et rammeverk som er av betydning når man arbeider kunstnerisk med eldre mennesker. Teaterhendelsen åpner opp for samspill og interaksjon mellom aktørene og rollefigur og publikum.

### 5.1 Å forstå kompetanse hos eldre aktører

I deising vektlegges en gruppeprosess, og gruppen er ofte satt sammen av mennesker med ulike faglige og personlige kompetanser. Det er da av vesentlig betydning å se og anerkjenne deltakernes ulike kompetanser for så å kunne utnytte disse på best mulig måte i møte med kunsten. Gjennom samtaler, diskusjoner, idémyldring, lek og improvisasjon vil kunstnerisk leder og tilrettelegger få innsikt i hvordan gruppa fungerer sammen som helhet, men samtidig forstå hver enkelt og hvilke kvaliteter og kompetanser de besitter. Å få forståelse for dette tidlig i prosessen gjør det videre arbeidet mer innholdsrikt og spennende for aktørene. Som tilrettelegger kan en planlegge prosessen med tanke på å videreutvikle kompetansene. Ved å bli kjent med gruppen vil tilretteleggeren samtidig få forståelse for hva aktørene synes er utfordrende. Hun kan dermed legge opp arbeidet på en måte som gjør det enklere for dem å sette seg inn i nye kunstneriske metoder.

Å bli sett og anerkjent er avgjørende for å erfare eierskap i arbeidet. Det er av vesentlig betydning at aktørene føler eierskap til produktet som skapes. En god tilrettelegger er åpen for aktørenes ideer, innspill, forslag og kunstneriske bidrag. Eldre har gjerne mye kunnskap og erfaring som relaterer seg til tema. Deres bidrag vil få verdi for det kunstneriske i erindringsteater da de sannsynligvis har kunnskap og erfaring fra tiden som har vært, og for tema det fokuseres på. Det at de kan bidra med sin kompetanse på dette området er av særlig betydning for deres sosiale tilstedeværelse, da de vil føle seg viktige i samarbeidet. Ved å ta i bruk deres forslag, deres kunnskap og erfaringer vil de også føle et eierskap til produktet. Aktørene forstår at det er kunstnerisk leder som tar de endelige beslutningene, så selv om

deres forslag ikke blir tatt i bruk, vil diskusjonene og det at de har fått åpne seg og tatt del, ha betydning i prosessen.

## 5.2 Fiksjon og virkelighet

Teatralisering av sted, objekter, klær, bilder, musikk og tekst satte aktørene inn i en fiksjonsverden. De beveget seg mellom fiksjon og virkelighet, og jobbet kunstnerisk med elementer som hadde rot i virkeligheten. Deres personlige forhold til elementene gjorde det lettere for dem å se betydningen de hadde for tema og budskapet i teaterhendelsen.

For eldre kan alder være et sårbart tema, det å være oppmerksom på dette er en fordel når aktørene skal bevege seg inn i ulike roller. Ved å skape en lekende atmosfære der aktørene er innforstått med at deres roller ikke er dem selv, at det er et skille mellom fiksjon og virkelighet, vil de frigjøre seg i større grad og ha glede av det som skapes. Kristina opplevde i møte med publikum hvordan hennes tolkning av 90-åringen var av betydning for inntrykket og av budskapet som skulle formidles. Det tok tid for henne å skille sin person fra rollen, men når hun klarte det følte hun mestring og glede. Hun sier selv at hvis hun hadde fått rollen igjen i dag ville hun taklet situasjonen på en annen måte, hun ville ikke hatt problemer med å ta på seg rollen, men heller gjort mer ut av den (Kristina, 2014).

I erindringsteater og i skapelse av en teaterhendelse med eldre aktører er musikk og sang med på å trigge minner og assosiasjoner til en tid som har vært. I min prosess fikk aktørene bidra med sin musikk kompetanse på flere nivå; kunnskap om musikk fra 1960-tallet, sangferdigheter og Siv fikk utnyttet sitt talent på kontrabass. Dette var av betydning for deres sosiale tilstedeværelse, for deres motivasjon for prosjektet og for utvikling av det kunstneriske produktet. Samarbeidet med Per Olaf Green løftet aktørene opp på et høyere kunstnerisk nivå, i tillegg fikk Siv støtte og hjelp der hun følte seg usikker på kontrabass. *Den gang æ va ung* var preget av musikk og sang og det var gjennom sangene aktørene ofte slapp seg løs, improviserte og spilte med publikum. Sangen er derfor ikke bare viktig for å trigge assosiasjoner og minner blant aktørene og publikum, den er også et scenisk element som hjelper aktørene til å frigjøre seg kunstnerisk, improvisere og leke med rollefigurene sine.

### **5.3 Kunstnerisk ledelse av et inkluderende og trygt miljø**

Det er av stor betydning for eldre aktørers kunstneriske utfoldelse at lederen bidrar til å skape trygghet og tillit. For å skape trygghet i en gruppe som er satt sammen av eldre aktører er det viktig at tilretteleggeren skaper rom for hver enkelt, er rettferdig og tydelig på hva som forventes av gruppen som helhet. Det handler om å lære hverandre å kjenne, forstå målet med prosessen og forstå sin betydning i det kreative arbeidet. Tilretteleggeren må altså skape et tydelig bilde på hva som er målet med prosessen og hvordan hun planlegger at gruppen sammen skal nå det målet.

Check-in og check-out var med på å skape en trygg sosial kultur og fungerte fordi aktørene her kunne åpne seg og fortelle om personlige problemer, fysiske smerter, forventninger til dagens arbeid, usikkerhet rundt prosessen, gleder eller annet de hadde på hjertet. Check-in gir tilretteleggeren innsikt i aktørenes tilstand, det skaper trygghet fordi hver enkelt føler seg sett og forstått, samtidig kommer man nærmere hverandre som mennesker. Jeg opplevde også at en rolig start på dagen, en kaffestund, er viktig for at aktørene skal få tid til å samle seg og gjøre seg klare til det kreative arbeidet.

I arbeid med eldre er det viktig å ta hensyn til deres fysiske og psykiske behov og legge til rette for at hver enkelt føler mestring og glede i det kunstneriske arbeidet. Det er viktig å holde motivasjonen oppe, gi klare og tydelige beskjeder slik at hver enkelt vet hvordan gruppen ligger an i prosessen. En jevn og god progresjon i det kunstneriske arbeidet er av betydning for at de eldre ikke skal bli usikre og engstelige for at vi ikke skal komme i mål. Det å begynne tidlig med å finne kostymer og rekvisitter kan være et hjelpemiddel som gir motivasjon og glede, samtidig som det hjelper aktørene til å sette seg inn i handlingen, konteksten og rollene de skal spille.

Lek og improvisasjon skaper kunstneriske utfordringer, glede, utfoldelse og kreativitet hos eldre. Det er gjennom lek de frigjør seg og skaper kunst. Gjennom improvisasjon ble aktørene kjent på en annen måte, de så nye sider ved seg selv og de andre, og de opplevde mestring når de forsto at deres bidrag blir tatt med videre i det kunstneriske arbeidet. Det å gå fra lek og improvisasjon til målrettet og klar instruksjon skapte vanskeligheter i min prosess. Aktørene synes det var vanskelig å lære seg all teksten, og klarte ikke å sette seg inn i de ulike rollene på en like trygg måte som de hadde gjort gjennom improvisasjon og rollespill. I arbeid med eldre har jeg derfor erfart at devising som metode fungerer godt fordi de gjennom rollespill

leker seg inn i ulike roller, de forstår handlingen i scenen fordi de selv er med å skape den, og de utfolder seg kunstnerisk i større grad fordi leken ikke har noen stramme rammer eller klare mål. Det er likevel viktig at tilretteleggeren er bestemt og tydelig på hvilken funksjon leken har for at aktørene skal forstå sin betydning i det som skapes. Å jobbe med devising betyr ikke at tilretteleggeren ikke skal komme med innspill og gi instruksjon, hun må være aktivt tilstede og gi klare og tydelige beskjeder, stoppe improvisasjonen og komme med forslag til handlinger aktørene kan prøve ut. Aktørene får slippe seg løs og de får dermed også et større eierforhold til det som skapes i det kreative rommet.

I løpet av prosessen utfordret jeg aktørene og de utfordret seg selv, de måtte lære tekst, de måtte skape kontakt med publikum, de måtte utgi seg på en måte de aldri hadde gjort tidligere. Men dette skapte igjen en glede i dem fordi de opplevde mestring. Grunnen til at de valgte å bli med var nettopp fordi de ønsket utfordringer, de var nysgjerrig på noe som var nytt og de synes det er spennende å jobbe med teater. Gjennom utfordringene utviklet de sine kunstneriske ferdigheter. Til tider var det vanskelig for dem å forstå hva jeg ville med ulike øvelser og improvisasjoner, men når de så helheten forsto de at øvelsene var med på å bygge dem opp som kunstnere.

Aktørene viste gjennom prosessen entusiasme, glede, motivasjon og vilje til å gjennomføre. Det er ingen tvil om at dette prosjektet har vært av stor verdi for deres læring, deres kunstneriske utfoldelse og sosiale liv. Som forsker og tilrettelegger ser jeg hvor viktig det var å skape en egen kultur der aktørene fikk rom til å utfordre seg selv og hverandre i det kunstneriske arbeidet, idé-myldre og diskutere hvordan vi sammen skulle skape et originalt kunstprodukt. Selv om jeg opplevde at vi hadde en god kjemi i gruppa, var ikke dette nok for å få aktørene til å slippe seg løs kunstnerisk. Jeg kunne i større grad ha jobbet med lek, eksperimentelle metoder, improvisasjon og rollespill for å skape en større trygghet blant aktørene når de skulle arbeide kreativt på gulvet. Gjennom sosial trygghet, lek og moro blir eldre engasjert og de mestrer i større grad og utfolde seg kunstnerisk. Klarer man som tilrettelegger å skape en balanse mellom sosiale og kunstneriske kvaliteter i prosessarbeidet vil kvaliteten på produktet bli bedre.

I erindringsteater er det av betydning å skape et sosialt rom for diskusjon og refleksjon i etterkant av en teaterhendelse. Dette gjennomførte vi ikke i *Den gang æ va ung*. I arbeid med eldre og teater vil et slikt rom være med på å gi både aktørene og publikum større forståelse



for det de har vært med på og opplevd. Refleksjon og diskusjon kan trigge nye minner og det kan være med på å gi publikum en større følelse av å være med som en del av hendelsen. Aktørene vil få tilbakemeldinger på sin opptreden noe som igjen kan gi dem større selvtillit og en sterkere fornemmelse av deres betydning i samfunnet. I videre arbeid med eldre og teater vil jeg derfor legge til rette for et slikt sosialt rom i etterkant av en teaterhendelse eller forestilling.

I teaterarbeid med eldre må tilretteleggeren ta i bruk ulike aspekter ved sin kompetanse. Hun må for det første ha en personlig interesse av å jobbe med eldre og se verdien i arbeidet. Et mål bør være å få frem de beste kvalitetene i hver enkelt aktør. Å ha en positiv og åpen holdning til aktørene og prosjektet, og være tilstede både som kunstnerisk ansvarlig, leder og tilrettelegger er vesentlig. Det å gi tilbakemeldinger på deres kunstneriske arbeid i form av ros, oppmuntring og engasjement vil gi aktørene en personlig trygghet til å tørre å utfolde seg. Eldre som blir med i teaterprosjekter har en personlig interesse av å lære og utvikle sine ferdigheter i samarbeid med andre. Det å skape et kreativt rom hvor de føler mestring er vesentlig for deres personlige utvikling. Kompetanse innen teaterfaglige metoder som anvendt teater og devised teater vil reflekteres i arbeidet med aktørene. Tilretteleggeren kan oppleve at aktørene ikke har kjennskap til nyere teaterfaglige metoder, det er da viktig å legge til rette for læring og forståelse slik at de får utnyttet kunstformen. Å være tålmodig, gi tilbakemeldinger, oppmuntring og ros gjør eldre tryggere i arbeidet. Jeg opplevde hvordan det tok tid for aktørene å forstå hvordan de skulle skape en publikumskontakt, men de mestret det etter hvert bedre og bedre. Det handlet om å repetere, være tydelig på hva jeg ønsket av dem, og vise dem hva som fungerte ved å ta bilder som de fikk se.

#### **5.4 Veien videre**

Som forsker har jeg funnet ut at det ikke finnes noen absolutte sannheter i teaterarbeid, men det finnes metoder og teknikker som kan fungere godt i en kunstnerisk prosess med eldre aktører. Arbeidet med *Den gang æ va ung* var mitt første prosjekt som ansvarlig tilrettelegger og kunstnerisk leder for en gruppe. Gjennom oppbygging av praktisk erfaring med arbeidet har jeg sett verdier, holdninger, fysiske og psykiske behov hos fire eldre mennesker. Gjennom det kreative og kunstneriske arbeidet forsto jeg hva som var utfordrende for dem, hva de synes var spennende og hva som gjorde dem usikre. Ved bruk av kvalitativt forskningsintervju har jeg fått innsikt i hvordan hver enkelt opplevde prosessen og hvordan de

ser på den i etterkant. Gjennom selvrefleksivitet, logg, refleksjonsnotater, bilder og film har jeg kunnet analysere meg selv og prosessen i lys av teori.

For meg har dette praksisbaserte forskningsarbeidet og den kunstneriske prosessen, det sosiale og kreative arbeidet med de fire aktørene vært ubeskrivelig lærerik. Jeg har fått innsikt i en eldre-kultur og fått forståelse for hva som er viktig i deres liv og hvilket potensiale de har for å arbeide med teater. Jeg har fått kunnskap og innsikt i sosiale og kunstneriske metoder som fungerer godt i arbeid med eldre. De teoretiske begrepene og modellene har bidratt til at jeg ser at denne kunnskapen kan omsettes til skapende arbeid med andre aktørgrupper. Samtidig har jeg forstått at jeg har mye å lære og at det finnes teknikker, grep og metoder som jeg foreløpig ikke har innsikt i.

Aktørene inviterte meg med som regissør i Seniorteatret, og etter eksamen satte vi opp forestillingen *Bobilturen* (vedlegg 16). I motsetning til *Den gang æ va ung* som tok tak i sanne minner og opplevelser, ble *Bobilturen* ren fiksjon. Her arbeidet vi med devising som metode og prosessen var sterkt preget av lek, improvisasjoner og rollespill. Jeg formet etter hvert et manus, men aktørene trengte i mye mindre grad tid til å lære seg replikker da de selv hadde vært med på utformingene av de ulike scenene. I denne prosessen hadde aktørene vanskeligheter med å se hvilke ideer som var deres og hvilke ideer jeg hadde kommet med. Vi fikk til et samspill og en kreativ prosess som skapte rom for alles ideer, bidrag og forslag. Jeg fortsetter som regissør i Seniorteatret og vil i videre arbeid med eldre og teater fokusere på lek, åpenhet og samspill, og ta i bruk erfaringene jeg gjorde meg i det praktiske og teoretiske arbeidet med *Den gang æ va ung – liv og drømmer fra en ungdomstid på 60-tallet*.

Gjennom samarbeidet med Sverresborg Trøndelag Folkemuseum og samarbeidet med eldre aktører og informanter har jeg fått innsikt i og sett betydningen av å være i et sosialpolitisk satsningsområde. Med tanke på fremskritt innen medisinsk forskning og teknologi, forbedret helse, dietter og forståelse for eldre menneskers behov og sikkerhet er det ikke overraskende at vi lever lenger. Spørsmålet er hvordan vi skal gjøre en eldre tilværelse produktiv, god, og meningsfull. Vi opplever at eldre mennesker har samme behov som alle andre; bekreftelse på at deres person og tilstedeværelse er av betydning i det samfunnet og i den verden vi lever i.

For mange eldre kan erindringsteater gi en gnist i hverdagen. Deres bidrag kan også gi yngre generasjoner en bekreftelse på at det å bli gammel ikke trenger å være vondt eller negativt, en

seniortilværelse kan være verdifull; fylt med aktiviteter, læring, opplevelser og nye bekjenskaper. Erindringsteater gir tilskuerne mulighet til å se nye sider ved eldregenerasjonen, det kan skape respekt for fortiden, og binde sammen sider ved fortiden og nåtiden i et kunstnerisk uttrykk. Eldre får mulighet til å dele sine opplevelser og gjenskape minner sammen, og til å formidle disse gjennom teatermediet. Deres historier er personlige, de kan fortelle om sine liv på en annen måte enn den vi kan lese om i bøker eller finne svar på, på internett. Vi ser eldre mennesker overalt; på gata, i butikken, på kino, på en benk alene i parken. Vi ser dem, hva tenker vi? Gamle mennesker, hva kan de bidra med i samfunnet nå, i dag? Ved å dele sine historier med yngre generasjoner vil yngre få større forståelse for eldre og se dem på en ny måte. De gamle har også vært unge, de er ikke bare eldre mennesker; de har en historie.



# Kilder

## Litteratur

Aune, V. (2013) *Teater med barn og unge. En studie av Barne- og ungdomsteatret ved Rogaland Teater*. Oslo/Trondheim: Akademika Forlag.

Féral, J. (2002) "Foreword". *Substance*, 31(2 og 3), s. 3-13.

Fischer-Lichte, E. (2008) *The Transformative Power of Performance – A new aesthetics*. London & New York: Routledge.

Gjærum, R. G. (2013) "Article 1 – Recalling Memories Through Reminiscence Theatre". *Information – Nordic Journal of Art and Research*, 2(2), s. 214-243.

Gjærum, R. G. (2013) "Article 2 – Art, Age & Health: A Research Journey about Developing Reminiscence Theatre in an Age-Exchange Project". *Information – Nordic Journal of Art and Research*, 2(2), s. 244-266.

Haseman, B. (2006) "A Manifesto for Performative Research". *Media International Australia incorporating Culture and Policy, theme issue "Practice-led Research"*, (118), s. 98-106.

Kvale, S. og Brinkmann, S. (2009) *Det kvalitative forskningsintervju*. 2. utg. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Nelson, R. (2013) *Practice as Research in the Arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. New York: Palgrave MacMillan.

Nicholson, H. (2005) *Applied Drama – The Gift of Theatre*. Great Britain: Palgrave MacMillan.

Oddey, A. (1994) *Devising Theatre: A practical and theoretical handbook*. London & New York: Routledge.

Postholm, M. B. (2010) *Kvalitativ metode. En innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier*. 2. utg. Oslo: Universitetsforlaget AS.

Prendergast, M. og Saxton, J. (2009) *Applied Theatre: International Case Studies and Challenges for Practice*. Bristol: Intellect Ltd.

Sauter, W. (2006) *Eventness – A Concept of the Theatrical Event*. Stockholm: STUTS.

Schön, D. A. (1983) *Den Reflekterende Praktiker. Hvordan professionelle tænker, når de arbejder*. Basic Books. Dansk utgave- forlaget Klim (2001) oversatt til dansk av Steen Fiil.

Schweitzer, P. (2007) *Reminiscence Theatre – Making Theatre from memories*. London & Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.

## Internettkilder

Arbeids og Sosialdepartementet (2010) *10 Seniorpolitikk*. Tilgjengelig fra: <http://www.regjeringen.no/nb/dep/asd/dok/regpubl/prop/2009-2010/prop-1-s-20092010/35.html?id=579951> (Hentet: 20.04.2014).

Swensen, S. H. (2014) *Den Kulturelle Spaserstokken*. Tilgjengelig fra: [http://snl.no/Den\\_kulturelle\\_spaserstokken](http://snl.no/Den_kulturelle_spaserstokken) (Hentet: 20. april 2014).

## Intervju

Gjærum, R. G. Telefonintervju 11.04.2014

Aktører (anonymisert):

Kristina, aktør i *Den gang æ va ung – liv og drømmer fra en ungdomstid på 60-tallet*. 17.01.2014

Lena, aktør i *Den gang æ va ung – liv og drømmer fra en ungdomstid på 60-tallet*. 20.02.2014

Siv, aktør i *Den gang æ va ung – liv og drømmer fra en ungdomstid på 60-tallet*. 14.01.2014

Trond Aktør i *Den gang æ va ung – liv og drømmer fra en ungdomstid på 60-tallet*. 14.01.2014

## Musikalsk materiale

Andersen, I. L., "Fru Johnsen", RCA Victor, 1967.

Lennon, J., "You've got to hide your love away". *Help!*, EMI, 1965.

Reeves, J., "He'll have to go", RCA Victor, 1959.

## Liste over vedlegg

Vedlegg 1: Plakat

Vedlegg 2 : Program

Vedlegg 3: Robin Nelsons modell (2013, s. 37)

Vedlegg 4: Første brev til Sverresborg Trøndelag Folkemuseum

Vedlegg 5: Kontrakt med Sverresborg Trøndelag Folkemuseum

Vedlegg 6: Willmar Sauters modell (2006, s.19)

Vedlegg 7: Mitsuya Moris modell (2006, s. 55)

Vedlegg 8: Utdrag fra manus, scene 6

Vedlegg 9: Utdrag fra manus, scene 9

Vedlegg 10: Utdrag fra refleksjonsnotat 09.10.2013

Vedlegg 11: Utdrag fra manus, scene 4

Vedlegg 12: Videreutviklet fremdriftsplan

Vedlegg 13: Utdrag fra intervju med Lena

Vedlegg 14: Utdrag fra manus, scene 8

Vedlegg 15: Utdrag fra refleksjonsnotat 29.10.2013

Vedlegg 16: *Bobilturen* i Byavisa





# «Den gang æ va ung»

– liv og drømmer fra en ungdomstid på 60-tallet



**SVERRES  
BORG**  
TRØNDELAG FOLKEMUSEUM

NTNU  
Institutt for kunst- og medievitenskap

Spilles på Sverresborg Trøndelag Folkemuseum i forsamlingshuset Skogheim  
Tirsdag 26. og onsdag 27. november klokken 10.30 og 19.00  
Eksamensforestilling torsdag 28. november klokken 11.00  
Konsept og regi: Katinka Collett Ulmoen

Musikk: Per Olaf Green  
Gratis inngang

## ”Den gang æ va ung”

Liv og drømmer fra en ungdomstid på 60-tallet



### En Stor Takk Til

Aktørene:

Musiker: Per Olaf Green

Informantene mine:

Arthur Antonsen  
Magnhild Sundseth  
Liv Margaret Sagen  
Harald Stokke  
Kristi Qvigstad  
Anna Mørseth  
Gunvor May Øien

Ansatte ved Sverresborg Trøndelag Folkemuseum

Scenograf Gunnar Fretheim, Institutt for kunst- og medievitenskap, NTNU.  
Produsent Nils Christian H. Boberg, Institutt for kunst- og medievitenskap, NTNU.

Sangpedagog og masterstudent i drama og teater Beth Ramfjord.

Veileder førsteamanuensis Vigdis Aune, Institutt for kunst- og medievitenskap, NTNU.

Mastereksamen i drama og teater, praktisk del.

Konsept og regi: Katinka Collett Ulmoen

Et samarbeidsprosjekt mellom Sverresborg Trøndelag Folkemuseum og NTNU – Institutt for kunst- og medievitenskap



### **Hvordan skape en teaterhendelse av og med eldre for ungdom?**

Hvordan var det å være ung i Trondheim på 1960-tallet? Hvilke problemstillinger sto ungdom overfor da? Hvordan reflekterer de over disse problemene nå, femti år senere?

For å få svar på disse spørsmålene har jeg intervjuet syv informanter i alderen 65-75 år som er vokst opp eller hatt deler av sin ungdomstid i Trondheim. Informantene fikk jeg tak i gjennom Trondheim Pensjonistkor. I teaterhendelsen blir disse presentert i utstillingen gjennom tekst, personlige bilder og gjenstander fra 1960-tallet. Som publikum blir dere presentert for informantens sanne ungdomsminner gjennom aktørene på scenen. Aktørene er fire teateramatører i alderen 70-75 år.

Fra 1960 til i dag har det skjedd en stor samfunnsutvikling når det gjelder politiske standpunkter, teknologi og økonomi, og hvordan vi forholder oss til hverandre sosialt. I denne kunstneriske fremstillingen får eldre mulighet til å formidle sine historier til ungdom. Ungdom vil da kunne få innsikt i, og forståelse for, en samfunnsutvikling som har skjedd over femti år difrakte forfalt av mennesker som selv har vært med på, og vitne til, utviklingen.

Gjennom en kunstnerisk prosess har jeg arbeidet metodisk sammen med både aktørene og informantene fra midten av september til i dag. I arbeidet med aktørene og informantene, med tekstarbeid, bilder, gjenstander og musikk fra 1960-tallet har jeg i masterprosjektet forsøkt å reflektere eldre menneskers minner og ungdomshistorier. Målet har vært å skape en teaterhendelse med eldre for ungdom.

God fornøyelse og hjertelig velkommen til "Den gang æ va ung"!

*Katinka Collett Ullmoen*



Første øvelse med aktørene.

Musikk:

Trekkspill og piano: Per Olaf Green  
Kontrabass: Laila Bjørggård

Musikken vi bruker er et lite utvalg av populærmusikken fra 1960-årene:

- Jim Reeves: "He'll have to go"
- Wenche Myhre: "Jeg vet hva jeg vil" og "La meg være ung"
- Bill Haley: "Rock around the clock"
- Evert Taube: "Så lenge skuta kan gå"
- Inger Lise Rypdahl: "Fru Johnsen"
- The Everly Brothers: "All I have to do is dream"

Lys:

Harald Stokke

Bilder og suffi:

Katinka Collett Ullmoen

Vedlegg 3: Robin Nelsons modell (2013, s. 37)

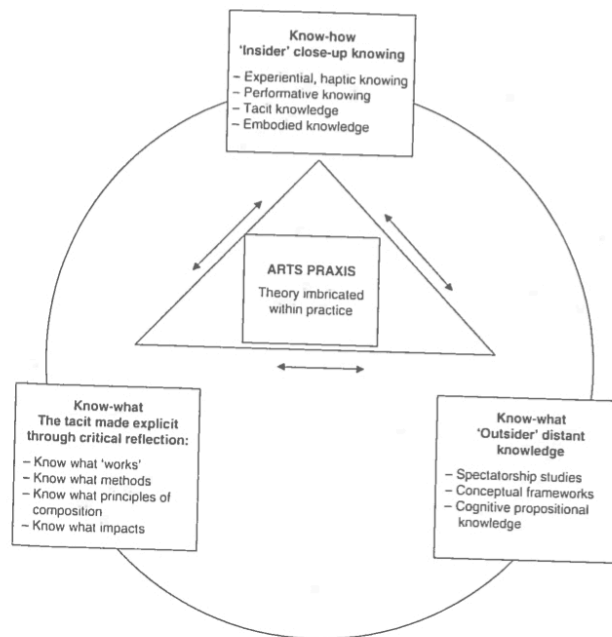


Figure 2.2 Modes of knowing: multi-mode epistemological model for PaR

## Vedlegg 4: Første brev til Sverresborg Trøndelag Folkemuseum

Katinka Collett Ulimoen

Adresse:

21. juni 2013

Telefon:

E-mail:

Sverresborg Trøndelag Folkemuseum  
Sverresborg Allé 13, 7020 Trondheim

### **Forespørsel om mulig samarbeid om utvikling av teaterforestilling for og med eldre**

Mitt navn er Katinka Collett Ulimoen, (f. 20.01.1988), og jeg er masterstudent ved institutt for Kunst og Medievitenskap, seksjon for drama og teater ved NTNU. I august starter mitt andre år ved masterprogrammet i Drama/Teater, og jeg skal da begynne mitt masterprosjekt (se vedlagt prosjektbeskrivelse). Veileder for mitt masterprosjekt er førsteamanuensis Vigdis Aune.

Jeg tar praktisk-teoretisk variant av master i drama og teater. Varianten består av to deler: et praktisk-kunstnerisk prosjekt på (30 sp.) høst 2013 og en skriftlig oppgave (30sp.) vår 2014. Jeg henvender meg til dere i første rekke i forbindelse med den praktisk-kunstneriske delen av masterarbeidet.

Jeg ønsker å produsere en forestilling med og om eldre, 10-12 seniorer i alderen 70-80 år. De skal fungere som informanter og jeg ønsker å gjennomføre intervjuer og samtaler som grunnlag for utkast til scenetekst, og tanker om forestillingens visuelle og musikalske uttrykk. 3-5 av dem skal delta som aktører til forestillingen.

Tema jeg har valgt for prosjektet er hvordan det var å være ung på 60-tallet.

Arbeidstittel:

Hvordan levde de? Hvilken musikk hørte de på? Hvordan har den norske kulturen forandret seg gjennom femti år? Hvilke problemstillinger sto de ovenfor da, og hvordan reflekterer de over disse i dag?

Utvikling av prosjektet vil starte i uke 35 og avsluttes med visninger og eksamen i uke 49. Jeg er interessert i å kunne ha deler av prøvetiden og visninger og eksamen ved Sverresborg folkemuseum.

Jeg lurer på om dere ved Sverresborg kunne være interessert i å få en slik forestilling fremført hos dere? I prosjektbeskrivelsen har jeg beskrevet hvilke uker jeg har behov for øvingslokaler, og i hvilken uke jeg planlegger å ha forestillingen.

Jeg er i Trondheim frem til 7.juli. I sommer vil jeg være tilgjengelig på e-post og telefon. Jeg er tilbake i Trondheim 19.august.

Jeg håper dette kan være av interesse for dere. Jeg kommer gjerne til museet for en samtale om prosjektet. Jeg håper på positive tilbakemeldinger.

Vennlig hilsen Katinka Collett Ulimoen.



Fastsatt av Rektor 29.08.2011.

### STANDARDAVTALE

#### om utføring av masteroppgave/prosjektoppgave (oppgave) i samarbeid med bedrift/ekstern virksomhet (bedrift).

Avtalen er ufravikelig for studentoppgaver ved NTNU som utføres i samarbeid med bedrift. Partene har ansvar for å klarere eventuelle rettigheter som tredjeperson (som ikke er part i avtalen) kan ha før bruk i forbindelse med utførelse av oppgaven.

Avtale mellom

Student: Katinka Collett Ulmoen født: 20.01.1988

Veileder ved NTNU: Vigdis Aune, Førsteamanuensis

Bedrift/ekstern virksomhet: Sverresborg Trøndelag Folkemuseum

og

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet (NTNU) v/instituttleder

om bruk og utnyttelse av resultater fra masteroppgave/prosjektoppgave.

#### 1. Utførelse av oppgave

Studenten skal utføre

Masteroppgave	<u>1 Drama og Teater</u> X
Prosjektoppgave	<u>1 drama og Teater</u>

(sett kryss)

i samarbeid med

Sverresborg Trøndelag Folkemuseum  
bedrift/ekstern virksomhet

3.07.2013 - 1. desember 2013

startdato – sluttdato

Opgavens tittel er:

"Ung på 60 tallet, for et liv", (La meg være ung).

Ansvarlig veileder ved NTNU har det overordnede faglige ansvaret for utforming og godkjenning av prosjektbeskrivelse og studentens læring.

Studenten har opphavsrett til oppgaven. Der oppgaven bygger på eller videreutvikler materiale og/eller metoder som eies av bedriften, eies dette fortsatt av bedriften og eventuell kommersiell utnyttelse av videreutviklingen må avtales spesielt mellom student (med bistand fra NTNU) og bedrift.

## 2. Bedriftens plikter

Bedriften skal stille med en kontaktperson som har nødvendig veiledningskompetanse og gi studenten tilstrekkelig veiledning i samarbeid med veileder ved NTNU. Bedriftens kontaktperson er:

Ingrid Galadriel Aune Nilsen

Formålet med oppgaven er studentarbeid. Oppgaven utføres som ledd i studiet, og studenten skal ikke motta lønn eller lignende godtgjørelse fra bedriften. Bedriften skal dekke følgende utgifter knyttet til utførelse av oppgaven:

Øvingrom, lokaler til forestilling.  
Innkjøp av rekrutter og kulisser  
Teknisk utstyr. Eventuelle artist honorar

## 3. NTNUs rettigheter

De innleverte eksemplarer/filer av oppgaven med vedlegg, som er nødvendig for sensur og arkivering ved NTNU, tilhører NTNU. NTNU får en vederlagsfri bruksrett til oppgaven med vedlegg til denne og kan benytte denne til undervisnings- og forskningsformål med de eventuelle begrensninger som fremgår i punkt 5.

## 4. Publisering

Studenten har rett til å inngå avtale med NTNU om publisering av sin oppgave i NTNUs institusjonelle arkiv på internett. Studenten har også rett til å publisere oppgaven eller deler av





Vedlegg 6: Willmar Sauters modell, (2006, s. 19)

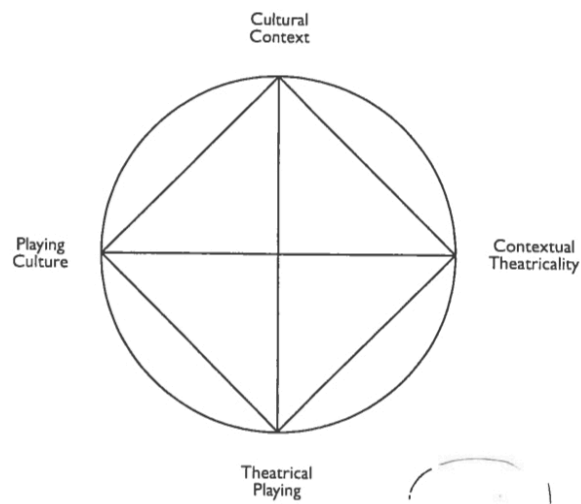


Figure 1. The Components of the Theatrical Event

Vedlegg 7: Mitsuya Moris modell, (2006, s. 55)

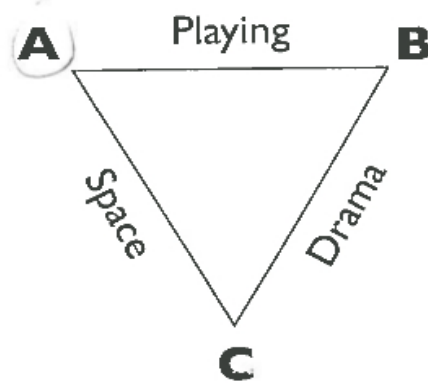


Figure 4. Mitsuya Mori's Model of Theatrical Playing

Vedlegg 8: Utdrag fra manus, scene 6

**Scene 6: Olas monolog**

Ola: Innerst inn villa æ egentlig bli flyger æ, jagerflyger. Det var drømmen. Det var de som va heltan under krigen. Men kameratan min dro te sjøs, så da gjord æ det og.

Kameraten: Vi drar til sjøs Ola! Kom an! (Lena med lue og sekk)

Ola: For å kunne dra som 15-åring mått æ ha underskrift av foreldran min. (Ola med papir i hånda. Han blir dratt mellom foreldrene og kameraten.)

(Kari (mor) og Trine (far) går fram på scenen)

Ola: Mora mi villa itj skriv under.

Mor: Nei, det ville jeg ikke nei! (Far og mor diskuterer, mens kameraten trekker i Ola)

Mor: Men etter en diskusjon med din far, så ble vi enige om at det var greit. (Mor pakker sekken til Ola)

Ola: Faren min sa æ mått reis ut alein, uten kameratan min.

Faren: Dem har havna på feil side av loven Ola, du får reise aleine! (Mor og far trekker seg sakte bakover på scenen og vinker)

Ola: Så æ gikk den harde skolen, æ måtta klar mæ sjøl.

Ola: Æ så og opplevd ting som en 15-åring kanskje ikke skulla ha opplevd. Folk fikk juling rett for øya på mæ . Og vi ble sjøsjuk! Vi fikk lær oss ting på båten. En del av gutta reiste ut som ung-guta og kom heim som voksne kara. Mora mi kjent mæ itj igjen når æ kom heim. Da hadd æ vært ut fra æ va 15 te æ va 17. (Ola går som en sjømann når han møter mor.)

Mor: Næmmen Ola, e det virkelig du som kjem! (Stor gjensynsglede!)

Ola: Da æ kom heim først gongen, traff æ hu som sku bli kona mi. (Kjæresten og svigermor kommer arm i arm frem på scenen)

Kjæresten: Hei Ola!

Ola: Hu var ei fin jente fra Byåsen, mens æ kom fra en arbeiderklassefamilie på Lademoen. Svigermor va kanskje ikke helt fornøyd, men.

Svigermor: Er du sikker på at han der (peker på Ola) er den rette for deg da Alise?

Kjæresten: Ja, helt sikker mor!

Ola: Vi forlova oss da hu var 16 og æ 17. Æ hadd itj my å tilby a første åra vi var gift.

Svigermor: Nei, det hadde du absolutt ikke! (De går bortover mot Moren til Ola)

Ola: Æ va jo te sjøs. Det va itj bare å slutt heller, for vi fikk lagt av mer pæng når æ va ut.

Mor, Svigermor og kjæresten: Kjære Ola, kommer du ikke hjem snart? Vi savner deg sånn!

**Ola synger: Så lenge skuta kan gå**

Vedlegg 9: Utdrag fra manus, scene 9

**Scene 9: Trines monolog**

Trine: Den sommeren jeg var 18 ble jeg så forelska i en mann som jobba for oss. Han var så kjekk og flott.

**Trekkspill: He'll have to go**

(Trine beveger seg rundt på scenen og minnes forelskelsen)

Trine: Det var jo ikke noe prevensjon å snakke om på den tida. Han reiste igjen etter sommer'n, og jeg så'n aldri igjen.

Trine: Jeg reiste til Oslo for å forsøke å få det bort, men det gikk ikke. Jeg bestemte meg for å beholde det.

Ola: Har dokk hørt det? A Trine er smelt på tjukken! (Ola står i døra på høyre side)

(Kari kommer ut av døra til venstre, og går ned til publikum i rollen som en av naboene på gården.)

Kari: Har dokk hørt det. Det er en skam. Tenk å gjøre sånt mot familien. Æ e glad det ikke er mi datter. Vil du ha kaffe?

Trine: Mor ga klar beskjed til alle i bygda.

Moren til Trine (Lena): Hvis ikke dere kan takle at a Trine har fått barn, så trøng dokk itj kom hit no mer!

**Sang: Fru Johnsen (alle på scenen)**

### **Mål**

I dag var målet å bli kjent med gruppa og skape en god kjemi. Jeg ønsket å la dem bli kjent med meg og min lederrolle, samtidig som jeg ville at gruppa skulle bli kjent med hverandre. Det var også viktig for meg å bli kjent med hver enkelt slik at jeg vet hvordan jeg kan bruke hver enkelt i forestillingen.

### **Beskrivelse av dagens prosess**

I dag arbeidet vi på Voll Gård fra klokken 10-14. På forhånd hadde jeg laget en plan over dagen, med check in, oppvarming av kropp og stemme, konsentrasjonsøvelser, gå-i-rommet-øvelser, mimelek, improvisasjon og rollespill. Aktørene fikk også i oppgave å skrive ned assosiasjoner de har til 60-årene uten å snakke med hverandre. Etterpå gikk vi igjennom ordene og tankene de hadde. Hver enkelt fortalte sine ord. Det ble etter hvert til en samtale om hendelser, klær, musikk og personlige historier.

### **Hva er du mest fornøyd med og hvorfor?**

1. Jeg er utrolig fornøyd med å ha fått gjennomført programmet på en god måte der alle, unntagen Bjørg, deltok i like stor grad og alle virket trygge på meg og på de andre. Det at jeg hadde laget et opplegg på forhånd viste seg å være nyttig. Jeg fulgte opplegget ganske nøye, men la til en improvisasjonsøvelse. Dette viste seg å fungere godt. Denne ble som en oppvarming til videre arbeid med historiene fra informantene.
2. Check-in og check-out fungerte godt. Det gjorde at vi ble samlet som en helhet før vi begynte oppvarmingen og det videre programmet. Vi fikk også samlet oss og avsluttet dagen med hver enkelt tanker om det de hadde vært med på. Jeg synes alle har tatt de ulike øvelsene på en god måte og deltatt med trygghet. Aktørene sa de hadde hatt det veldig gøy, utfordret seg selv og gleder seg til neste gang. De sa også at det har vært gøy å jobbe med Lena som er helt ny i gruppa og som glir rett inn.
3. Bilder. Bjørg var ikke med på alle øvelsene. Hun er 85 år og ikke i like god form som de andre. Hun observerte mye, og fikk i oppgave av meg å ta bilder. Dette gjorde hun veldig bra! Det gjorde at jeg kunne fokusere på instruktør-rollen mens jeg samtidig fikk dokumentasjon for flere av øvelsene.
4. Improvisasjonsøvelsene. Her deltok alle og fikk kjent på hvordan det er å gå inn i ulike roller. Dette letter arbeidet videre da jeg nå har fått en forståelse for hvor mye de orker, at de ikke er redde, og at de tar instruksjoner på strak arm.
5. Dynamikken i gruppa. Det var en helt utrolig god dynamikk i gruppa. Alle ga av seg selv. Det var dans, klemming, dialoger og rollespill. Dette vet jeg vil gjøre det lettere å arbeide videre. Nå som de har blitt godt kjent med hverandre og med meg.
6. Tempo. Jeg synes det var et tempo og en flyt i dag som gjorde det gøy å jobbe. Vi gikk fra den ene øvelsen til den andre uten pauser. Dette viste meg at vi kan jobbe jevnt og intensivt fremover. Jeg trenger ikke være redd for å legge opp et opplegg som varer i fire timer.
7. Latter! Vi lo mye i løpet av dagen. Det gjorde stemningen avslappet, god og trygg. Latteren og gleden er noe jeg vil holde på. Samtidig som det var latter, var det seriøst arbeid. Hver enkelt tok mine instruksjoner seriøst, dette gjorde at vi fikk gode resultater i form av uttrykk, improvisasjoner og rollespill.
8. Progresjon. Vi gikk fra oppvarming til lange rollespill som omhandlet hendelser fra 60-tallet. Det var en god utvikling i dagens prosess.

Vedlegg 11: Utdrag fra manus, scene 4

**Utdrag fra scene 4: Lise og Kari til Studentersamfunnet**

Kari: De i første sier det er greit at vi hopper gjennom vinduet hos dem når vi kommer tilbake!

Lise: Er vi klare til å lure oss forbi inspeksjonssøster?

Kari: Ja, vi sier ingenting.

(Kari og Lise går forbi inspeksjonssøster, smiler bredt.)

Trine: Dere skal være tilbake til klokka elleve, ikke noe seinere nei! Fem på elleve! Ikke noe mannfolkbesøk på søsterhjemmet.

(Lise og Kari går ned forbi publikum og opp på andre siden av scenen. De setter seg og ser ut mot publikum.)

(Samtidig kommer Ola (utkledd som en NTH-student) gående fra salen, mot jentene. Jentene ser beundrende på ham.)

Kari: Se så flott han er! Med trange bukser og traktorsko!

Lise: Ja, tror du han kan danse da?

(Ola står å ser ut mot publikum, han ser etter hvert bakover på jentene, og gjør seg klar til å be opp Kari til dans.)

Ola: Skal vi danse?

**Sang: Rock around the clock**

Vedlegg 12: Videreutviklet fremdriftsplan

Fremdriftsplan: *Den gang æ va ung*

Fase	Uke	Den gang æ va ung	Mål
1	25, 26, 27, 34, 35, 36	Planlegging	Få til et samarbeid med en ekstern part. Finne øvingslokale. Få tak i eldre informanter og aktører. Lage intervjuguide.
2	37, 38, 39	Intervjuer og transkribering av intervju. Videre planlegging av metodearbeid.	Få intervjuet informanter og transkribert intervju. Lage skisser til tekst som kan brukes til metodearbeid med aktørene i form av improvisasjon og rollespill.
3	40, 41, 42	Metodearbeid med aktørene. Øvelse 2 ganger i uka a 4 timer.	Bli kjent med aktørene. Arbeide med improvisasjoner og rollespill. Få frem materiale til manus.
4	43, 44, 45, 46	Bearbeiding av tekst. Skrive manus. Finne sanger som er aktuelle. Informere informantene om prosessen og invitere til visning. Arbeid med manus 2 ganger i uka a 4 timer med aktørene.  Arbeid med plakat	Skrive ferdig manus slik at aktørene kan begynne å øve replikker. Finne sanger slik at aktørene blir trygge på teksten. Få på plass kostymer og rekvisitter. Gi informantene innblikk i hvordan deres personlige materiale blir brukt i forestillingen. Gi dem mulighet til å komme å observere arbeidet. Arbeid med regi slik at aktørene blir trygge på hva de skal gjøre, og få dem til å se helheten i forestillingen. Gjøre ferdig plakat
5	47	Oppkjøringsuke Arbeid med aktørene i forestillingslokale. Arbeid med scenografi, lys, bilder til projeksjon og program.	Få spikret regien og sangene slik at aktørene er trygge på scenen. Visning for informantene. Scenografi, lys, program og bilder på plass.
6	48	Forestillinger 26. og 27. november og eksamen 28. november.	Visninger for publikum, ungdom- og videregående klasser. Eksamen!



### Vedlegg 13: Utdrag fra intervju med Lena

Katinka: Hvordan opplevde du samarbeidet med de andre i gruppa? Var det noe her du synes var spesielt utfordrende? Spesielt bra?

Lena: Jeg synes hele tiden vi hadde en fin tone, jeg må si det. Jeg synes det var veldig kjekt å samarbeide med disse fra Seniorteatret. Og for ikke å snakke om deg, jeg er så glad for at jeg har truffet deg Katinka. Kan ikke uttale meg for de andre, men jeg synes jeg gikk forholdsvis godt sammen med de. Men jeg følte meg på en måte som en outsider allikevel altså.

Katinka: Gjorde du? På hvilken måte da?

Lena: Ja, fordi jeg synes de andre var så mye mer rutinerte. Jeg greide ikke å slippe meg løs sånn som de andre, og slett ikke sånn som han ”Trond”. For han trodde jeg ikke greide å slippe seg løs, men det han presterte på disse forestillingene var jo helt fenomenalt.

Katinka: Følte du at du klarte å slippe deg mer løs etter hvert?

Lena: Jeg gjorde kanskje det etter hvert, men. Men ikke så mye som jeg kanskje kan. Hvis jeg blir litt sikrere på medspillerne, for å kalle dem det, aktørene.

Katinka: For du var ikke helt sikker på de andre aktørene når dere spilte?

Lena: Nei, jeg var ikke helt det da. Jeg var så livende redd for å gjøre noe galt. Det er jo det man er, og da blir man jo hemmet på en måte. I etter tid synes jeg det har vært veldig artig å være med på det. Jeg har ingen skrupler for å være med en gang til, eller mer for så vidt.

Katinka: Jeg tenker på samholdet mellom deg og de andre i gruppen. Tror du det var noe jeg kunne gjøre for at det kunne vært bedre eller lettere?

Lena: Det vet jeg ikke, det tør jeg ikke svare på. Men jeg synes du hadde så mange jern i ilden akkurat da at du kanskje ikke ville merket det heller. Og det var ikke noe jeg kunne sette fingeren på. Det var ikke noe bestemt. Så stort sett er jeg veldig fornøyd, absolutt med deg og med medspillerne jeg altså.

Katinka: Tror du hvis det hadde vært flere utenforstående?

Lena: Da hadde det kanskje vært litt annerledes. Men jeg vil ikke si at de forsøkte å sette meg utenfor, det tror jeg ikke. Nei. Det var bare en sånn følelse jeg hadde.

Katinka: Tror du vi kunne hatt litt mer sosiale ting på siden? Tror du det kunstneriske arbeidet ville gått lettere da?

Lena: Jeg vet ikke. Jeg har prøvd å være meg selv. I og med at vi alle er amatører så er kanskje det en fordel. Jobbe mer med personlighetene. Det tror jeg.

Vedlegg 14: Utdrag fra manus, scene 8

**Utdrag fra scene 8: Lises monolog**

(Lise kommer inn på scenen med koffert)

Lise: Da jeg var 15 drømte jeg bare om å komme bort. Far døde da jeg var elleve, og mor ble enke. Men et par år senere så gifta hun seg på nytt. Og da tok de meg vekk fra hjemmet mitt, vekk fra mitt nærrområde. Hun flytta meg til en annen kant av byen.

Jeg hadde hatt mitt eget rom der jeg bodde før. Det var bitte, bitte lite, men det var mitt. Nå flytta vi inn til denne nye mannen. I tillegg til mora hans. Ei dame på 90 år!

(90-åringen beveger seg over gulvet med stokk, hun lager en rytme i gulvet)

90-åringen: Hør – hør – hør! Stille, stille, stille. Vekk, vekk, vekk!

Lise: Da ble jeg plassert på stua. Hu på 90 år trona alene på soverommet, og mora mi og mannen bodde på den andre stua. Jeg trivdes ikke. Og jeg hadde ingen mulighet til å komme meg bort. Skulle jeg flytte måtte jeg jo være gift.

### **Refleksjon over Kristinas fortvilelse tirsdag 29.oktober**

Kristina fortalte at hun har mistet veldig mye motivasjon. Personlig tror jeg dette handler om at Kristina har fått rollen som en gammel og ekkel 90-åring. Denne synes hun var fæl, og selv om hun gjorde den utrolig godt, var det tydelig at hun ikke likte å spille den. Dette kom ikke frem på scenen, men i usikkerheten hun kommer med etterpå i form av kommentarer på det hun har gjort. Hun beskriver for eksempel at hun kun er vant til å ha de søte rollene.

Det var viktig for meg å ta tak i Kristinas minskede motivasjon og humør fordi det gikk veldig inn på meg. Som jeg beskrev for aktørene denne dagen, så er det viktig for meg at vi har en god prosess sammen. At de er fornøyd, og at de føler at det de gjør er viktig for forestillingen. At de tar del ikke bare fordi de nå har engasjert seg i dette og er nødt til å være med, men fordi de synes det er spennende og moro. De sier de vil gjøre alt for at jeg skal få en god eksamen, men for meg er det helt grunnleggende at alle har det bra underveis i prosessen.

Det jeg lærte av denne opplevelsen var at det i slike situasjoner er viktig å ta tak i et problem når det dukker opp, få lagt det på bordet, for så å komme frem til en løsning. Kristina fikk utløp for det hun hadde inne i seg og det som la en demper på hennes tilstedeværelse. Jeg tror det var viktig for henne å bli sett, bli tatt hensyn til, og tatt på alvor. Det var kanskje like viktig for meg, fordi jeg ikke klarte å jobbe videre når jeg merket en usikkerhet i gruppa. Da vi fikk tak i kostymer, satt på musikk og hatt en god kaffepause før vi begynte arbeidet dagen etter, var alle i godt humør, alle hadde mye motivasjon i check-in runden, alle virket positive til det videre arbeidet.

## Vedlegg 16: *Bobilturen* i Byavisa

karina@byavisa.no

Forestillingen «Bobilturen» går for fulle hus i Hornemannsgården. Cabareten er skrevet av masterstudent i drama og teater ved

**Energi og sjarm**  
– Aktører med energi, utstråling og sjarm, forteller regissør Ulimoen.

Seniorteateret har eksistert siden 2004 og er et tilbud til eldre som ønsker å drive med teater.

– Vi setter opp en forestilling i året på forskjellige helse- og velferdssenter i Trondheim. I tillegg har de forestillinger på ulike aktivitetshus for eldre.

– I mitt masterprosjekt valgte jeg å jobbe med teater og eldre. Jeg tok tak i et tema om det å være ung i Trondheim på 1960-tallet og inter-

energi og forståelse for deres liv. De driver med mye. De sitter ikke mye i ro. Da jeg begynte var jeg nysgjerrig og spent på hvordan jeg ville bli tatt i mot og om jeg ville få til noe. Opplevelsen ble unik. Jeg ser hvor stort potensiale eldre har for å jobbe med teater, hvor mye de kan lære på kort tid, at de har glede av det kunstneriske arbeidet, og at de kan glede andre med sine talenter tror jeg betyr mye for dem, sier Ulimoen.

**Alder ingen hindring**  
– For meg har det vært en opplevelse å få jobbe med disse menneskene. De har gitt meg muligheten til å utfolde meg og jobbe kreativt. Aldersforskjellen mellom meg og den eldste aktøren er 60 år, men det har ikke vært noe hinder. De har vist meg respekt og tillit fra første stund. Jeg har blitt utrolig glad i dem, forteller en entusiastisk regissør.



**FULL RULLE.** Fra vestre Per Olaf Green, Katinka Collett Ulimoen, og

– Hvordan jobbet du med forestillingen?

– Jeg begynte med å ta tak i karakterene, hvilke forhold de hadde til hverandre og hva slags personer de var. Videre jobbet vi med å lage en historie der jeg satte i gang flere improvisasjoner og rollespill. Ut fra disse improvisasjonene skrev jeg et manus. Det var viktig for meg som regissør å få til et godt samarbeid med gruppa, samtidig ønsket jeg at aktørene skulle føle eierskap til produktet.

#### – Ledd, grått og sunget

Hun melder om gode tilbakemeldinger fra publikum, og undertegnede kan skrive under på at det er en seerverdig forestilling.

– Som regissør har jeg ønsket å få frem det beste i hver enkelt av aktørene, leke med ulike sider og utfordre dem på flere nivå. En utfordring har vært å få dem til å spille ut mot publikum og med dem. Det synes jeg virkelig de fikk til i denne forestillingen, de har utviklet seg stort, de leker og spiller nå med publikum på en helt annen måte enn da jeg begynte arbeidet med dem i januar, forteller regissøren og uttrykker tydelig stolthet over pensjonistenes innsats. De har utviklet seg, lært og forstått hvordan man får til et samspill med publikum, sier Ulimoen.

## Glade aktører

**Den kjente musikeren Per Olaf Green (62) spiller både trekkspill og piano i «Bobilturen».**

– Han løfter forestillingen, sier Katinka Katinka Ulimoen.

spiller rollen som sporty, energiske Marta. Hun har sydd kostymene og aktørene står selv for scenografien og rekvisittene.

– Vi er en gruppe pensjonister fra 70 til 86 år. Vi har holdt sammen i nesten ti år. Vi møtes hver onsdag på Voll Gård for å øve. Da skriver vi manus og diskuterer oss frem til idéer, tema, sang og melodier, forteller hun.

spiller både kontrabass og karakteren «Josefine» i forestillingen.

#### Ser behovet for musikk og sang

– Jeg er pensjonist, men jobber som tilkallingsviker i hjemmesykepleien og litt på sykehjem. Vi ser behovet for musikk og sang. Det sprer glede, og musikk er noe alle forstår.

Vi opplever at demente pasienter husker både sanger og melodier, sier

#### – Gir meg livsglede

spiller rollen som Ola.

– Katinka er kjempeflink til å være så ung. Hun har betydd mye for at vi har hatt fremgang, sier Lydersen og trekker frem den eldste i ensemblet.

– (86) har holdt på i ti år!

– Hva betyr det for deg å spille i teater?

– Det gir meg livsglede!

Kulturvert Lill-Ann Kleveland (65) i Trondheim kommune har bistått teatergruppa.

– Det har blitt mye mer livsglede, spiller bedre og er tryggere på seg selv. Det er tydelig at det har skjedd noe siden de fikk Katinka hit. Forestillingen her var noe av det beste de har gjort siden de begynte, mener Kleveland.