

Takk til:

Først og fremst vil jeg takke informantene for all tilliten dere viste ved å la meg formidle deres historier. Dere har vært til stor inspirasjon både i arbeidet og i livet som sådan. Jeg er så glad for at jeg møtte akkurat dere! Takk til Landsforeningen mot seksuelle overgrep som har bidratt til at forestillingen kunne bli en realitet. Takk for gode råd og for at dere satt videreformidlet prosjektet til informantene.

Jeg retter også en stor takk til mine tre aktører, Sindre Johannes Karlsholm, Hilde Domaas og Oda Valborg Gujord Gellein, for at deres mot til å satse på prosjektet sammen med meg. Takk for deres innspill og engasjement i prosess og formidling. Sammen laget vi en forestilling som jeg er utrolig stolt av. Tusen takk til Egil Stenhaug Strand som har komponert lydbildet. Jeg er imponert over arbeidet og innsatsen du har lagt inn. Takk til teknisk avvikler, Ingunn Elverum, som tålmodig rigger lys i alle slags forhold. Ikke minst, takk til Nils Christian Hamsund Boberg og Gunnar Fretheim som har bidratt med gode råd og en hjelpende hånd underveis. NTNU ville ikke vært det samme uten dere!

Kjære Vigdis Aune, tusen takk for alt du har bidratt med. Det har alltid vært godt å møte deg i både oppturer og nedturer. Du får frem noe bra i meg, og jeg håper våre veier vil krysses igjen!

Takk til mine medstudenter; dere har vært til stor inspirasjon og glede! Spesielt takk til "Chirstine", Kenneth, Linn, Merete, Beth, Per, Stian og Kjersti. Takk Bjørn Rasmussen for inspirasjon til tittel. Takk til Berit Rusten og Elin Skjeltopp. Takk til Jan Arild Gundersen. Takk til NTNU, stiftelsen Fritt Ord og Trondheim Kommune.

Tusen takk til mine tre barn; Anja, Emil og Runa - dere vil for alltid berike hverdagen min på deres helt individuelle og unike måte. Takk til deg, Trygve, du er den mest tålmodige og flotte mannen jeg vet om; du støtter, bidrar til gode diskusjoner, du lytter og er der når jeg trenger det.

Takk til meg selv, for at jeg turte og for at jeg fortsatte løpet ut.

Innhold

1. Innledning	7
1.1. Bakgrunn og intensjon	8
1.2 Problemstilling og funn	10
1.3 Mål	10
1.5 Oppgavens struktur	10
2. Faglig kontekst for Man er først og fremst menneske – et vitnesbyrd (2016)	15
2.1. Teoretiske perspektiver og premisser for dramatikerens i etnoteateret	15
2.1.1. Teaterets politisk/sosiale funksjon	16
2.1.2. Dokumentarteater – bakgrunn, undersjangre og målgruppetenkning	19
2.1.3. Postdramatisk teater og teaterhendelsen	24
2.2. Praksis: dramatikerens premisser og rammer	26
2.2.1. Etnoteaterets krav til kontekst, funksjon og etiske imperativ.	26
2.2.2. Etnoteater, produksjonsplattform og estetikk	29
2.2.3. Etnoteater: Pre- og postforestillingselementer	34
3. Forskningstradisjon og metodevalg	37
3.1. Vitenskapelige perspektiver	37
3.1.1. Hermeneutikk	37
3.1.2. Fenomenologi	39
3.2. Det performative paradigmet	41
3.2.1. Praksisledet forskning	42
3.2.2. Nelsons modell: Å vite hvordan, å vite hva, å vite at	44
3.3. Fortolkende etnografi som strategi	47
3.3.1. Intervju og transkripsjon	47
3.3.2. Litteraturstudier	49
3.4. Kreative/kunstneriske strategier og metoder	50
3.4.1. Frantic Assembly	50

3.4.2. Viewpoints	51
3.4.3 Verbatim metode	52
3.5. Den reflekterende praktiker	53
3.5.1. Dokumentasjonsmetoder	54
3.5.2. Visningsseminar og kritisk responsprosess	55
4. Metoder og strategier i utarbeidelsen av scenetekst	57
4.1. Etske rammebetingelser	58
4.2. Dramatikerens dramaturgiske strategier	59
4.2.1. Den dramatiske klokken, krisen	60
4.3. Dramatikerens verbatim tilnærminger	62
4.3.1. Dramatikerens ubearbeidede og lett modifiserte intervjuetekst.	63
4.3.2. Konstruerte karakterer	64
4.3.3. Eksempler på modifisert intervjuetekst	64
4.3.4. Original tekst basert på intervjuene	66
4.3.5. Fysisk/visuelle tilnærminger	66
4.3.6. Den verbatim scenetekstens bidrag	68
4.4. Dramatikerens strategier i møtet med eksterne tekster	69
4.4.1. Sekvensen Symptomer	70
4.4.2. Poesi	71
4.5. Dramatikerens bruk av metaforer: Røde kasser	72
4.5.1. En metafor som ufarliggjør	72
4.5.2. Metaforer for mennesker, gjenstander og opplevelser	73
4.5.3. En metafor for identitet	73
4.5.5. Refleksjon over kassenes bruk	74
5. Det politiske potensialet i dramatikerens arbeid med tekst og regi	75
5.1. Dramatikerens i dialoger	76
5.1.1. Dramatiker i dialog med informanter	77

5.1.2. Dramatiker i dialog med ensemblet	77
5.1.3. Kollektiv refleksjon i refleksjonsseminar	78
5.2. Politikk, dramaturgi og spillestil	81
5.2.1. Dramaturgiens politiske hensikt	81
5.2.2. Den politiske intensjonen i spillestilen	82
5.3. Det politiske potensialet i møtet med ulike kontekster	84
5.3.1. Det politiske potensialet og informantene	84
5.3.2. Det politiske potensialet i ulike møter med publikum	86
5.4. Refleksjon over dramatikerens prosess og intensjoner	88
6. Konklusjon	91
6.1. Funn ut i fra intensjon	91
6.1.1 Dramatikerens kvaliteter i en skapende prosess	92
6.1.2. Tekstens potensiale i etnoteateret	92
6.1.3 Etnoteaterets politiske potensiale	93
6.2. Veien videre.	93
Referanseliste	95
Bøker:	95
Artikler:	96
Nettsider:	97
Andre kilder:	99
Teater:	99
Anmeldelser og omtaler:	99
Liste over vedlegg:	101

1. Innledning

Etter en årrekke med teaterstudier og jobb innenfor fagfelt som skuespiller, dramatiker, dramaturg, pedagog og regissør, har tiden nå kommet for den akademiske forankringen av min praktisk/teoretiske mastergrad i drama/teater ved NTNU. En mastergrad som begynte med at jeg utviklet en nysgjerrighet på dokumentarteater og verbatim metode våren 2014. Jeg hadde sett Ane Justvik forestilling *Den performative ungdom* (2014) og Vigdis Aunes *Vår frues folk* (2014), begge var forestillinger som gjorde inntrykk på ulike områder – men som mest av alt fasinerte meg på en måte jeg ikke ofte opplever. Jeg fant en form for autentisitet ved at formidlingen i stor grad bar preg av intervjuer og materiale fra virkeligheten, samtidig som det var satt i en kunstnerisk form som gjorde at kunstnerens stemme var bevart. Teksten var interessant, og ble opplevd som viktig. Tilstedeværelsen mellom scene og sal og den estetiske kommunikasjonen var tydelig. Relasjonen mellom tematikk og scenespråkets ulike elementer og struktur vakte en nysgjerrighet. Jeg følte at jeg ble dratt inn, at en dør åpnet seg og jeg ble invitert inn i et hemmelig kammer, hvor jeg fikk ta del i noe vakkert og sårt, noe som kommuniserte godt. Det var ikke en nødvendig logikk, men et innblikk i noe jeg ikke kunne helt forstå uten å ha fått ta del i det, og kanskje det ble enda mer ubegripelig da – men likevel opplysende. Det berørte meg.

Senere har jeg sett mer dokumentarteater, både i sammenheng med Propellen Teaters¹ treårige dokumentarprosjekt (2015-2017) og andre steder. Jeg har opplevd at enkelte dokumentarforestillinger tidvis har blitt frontalt fortellende, uten at den estetiske kommunikasjonen berørte meg. Derfor ble jeg nysgjerrig på hva det var som gjorde at møtene med forestillingene ble så ulike, og jeg ville finne ut *hvordan* dokumentarteater kunne formidle samfunnsaktuelle tematikker, og hvilken form som eventuelt kunne passe. Jeg var nysgjerrig på hvordan jeg kunne ivareta relasjonene mellom dokumentet, kunstnerens refleksjon og publikummet. Det resulterte i produksjonen og forestillingen: *Man er først og fremst menneske – et vitnesbyrd* (Kaspersen, 2016).

¹ “Propellen Teater er en løs sammenslutning av dramatikere og scenekunstnere med formål om å utvikle ny norsk scenekunst”. Hjemmeside <https://www.facebook.com/PropellenTeater/>

Den kunstneriske utforskningen tok utgangspunkt i tematikken som omhandler det å være menneske etter å ha opplevd seksuelle overgrep som barn. Jeg ville utforske hvordan man kunne kommunisere ulike identiteter med en felles bakgrunn, og hvordan det kunne bli et talerør for informantene, men også for andre med tilsvarende historie. Det var viktig å ikke stigmatisere, men heller ikke bagatellisere. Jeg var nysgjerrig på hvordan dokumentarteater kunne bistå i denne sammenhengen, og hvordan det estetiske på scenen kunne bidra, underbygge og behandle tematikken i et symbolsk, performativt språk.

Produksjonen og forestillingene fikk pengestøtte fra NTNU, Fritt Ord og Trondheim Kommune. Landsforbund mot seksuelle overgrep (heretter LMSO) gikk inn som samarbeidspartner og satte meg i kontakt med aktuelle informanter og bidro i form av fagmateriale som omhandlet tematikken. Forestillingen, sjangeren og tematikken har også fått oppmerksomhet i media². Forestillingen hadde urpremiere 14. juni 2016 på NTNU Dragvoll og har siden spilt ved flere anledninger både i Trøndelag og i Nord-Norge. I skrivende stund planlegges en landsdekkende turné i samarbeid med LMSO.

1.1. Bakgrunn og intensjon

Teateret er en unik arena der det skapes et «magisk» rom mellom publikum, aktørene på scenen og handlingene som foregår. Det som skjer, foregår der og da, og vil aldri finne sted igjen. Teaterrommet kan også gi reaksjoner som gråt, latter, provokasjon, berøring, refleksjon osv. Det er et fora som har enestående muligheter til å ta opp og vise til utfordringer og samfunnsproblematikk, men det kan også formidle det nære og mellommenneskelige.

I dokumentbaserte teaterformer tar man utgangspunkt i materiale fra virkeligheten og levde erfaringer, og forskningsresultatet blir til gjennom en kunstnerisk bearbeidelse. Dokumentarteatret utforsker og formidler noe en fagbok/artikkel ikke kan formidle. Dette gjelder ikke bare tematisk, men også gjennom et fysisk nærvær mellom aktører og publikummet i samme rom. Med utgangspunkt i dette kan man si at dokumentarteateret har flere dimensjoner: én intellektuell dimensjon, én romlig, visuell og lydlig dimensjon, én

² Intervju med Mats Krokstad som ble publisert på nettsiden trd.by (<http://trd.by/>) som er en del av adresseavisas nett-tilbud. Intervju med Marie Bunes og omtale av forestillingen 16/1-17 lokalavisa NordSalten, utgave 20/1-2017:6-7

fysisk, kroppslig og emosjonell dimensjon og én individuell reflekterende dimensjon. Dette innebærer muligheter til synliggjøring av enkelte av samfunnets marginaliserte stemmer, publikumspåvirkning og en samfunnsaktuell debatt. Derfor var også formspråket sentralt i prosessen mot forestillingen *Man er først og fremst menneske – et vitnesbyrd* (2016). Jeg ønsket å lage en forestilling som ga rom for estetisk kommunikasjon. En forestilling som gjorde inntrykk på publikum og som ga rom for refleksjon, og jeg stilte spørsmål ved forholdet mellom informasjon og emosjonelle inntrykk: hvor langt man kan presse en publikummer før det blir for mye – før de stenger ute det de ser og hører?

Til å begynne med var tematikken *identiteter etter seksuelle overgrep* uten spesifikasjoner. Jeg ønsket altså lage en forestilling som berørte og som fikk publikummet til å reflektere over tematikken. En forestilling som tok opp et samfunnsproblem. Av praktiske årsaker i prosessen spisset tematikken seg og ble til *identiteter etter seksuelle overgrep som barn*. Dette hadde utgangspunkt i informantenes bakgrunn. Grunnen til at jeg valgte nettopp denne tematikken er flere, men hovedsakelig ut fra egne opplevelser og erfaringer. Mange i min omgangskrets har opplevd overgrep i en eller annen form, men ikke valgt å stå frem og snakke om det. I enkelte av de tilfeller jeg selv har valgt å «stå frem» har det blitt stigmatisert. Jeg har møtt forventninger og fordommer. Jeg har opparbeidet meg kunnskap om tematikken basert på refleksjon, egne erfaringer og en interesse for hvorfor det ikke er mer synliggjort enn det er. Videre tenkte jeg også at andres erfaringsgrunnlag trolig er likt mitt, bygd opp rundt de samme strukturer – noe som gjorde det mer tydelig hvilke undertematikker jeg ville utforske og belyse. Det var også viktig for meg at dette ikke skulle bli en personlig prosess som skulle virke helende på noen måte, da jeg allerede i stor grad har bearbeidet mine opplevelser. Jeg ville ha en profesjonell tilnærming til tematikk, informanter, prosess og skuespillergruppe. Derfor valgte jeg bevisst å ikke formidle egne opplevelser direkte inn i arbeidet. Jeg søkte også skuespillere uten denne type bakgrunn.

Hva er det som gjør at man ikke forteller? Er det samfunnets strukturer eller utsattes skam? Hvorfor bærer i tilfelle utsatte på en skamfølelse? Hvem er det som påfører skammen? Prosjektet var for meg en mulighet til å formidle kunnskap og opplevelser som tok utgangspunkt i mennesker som har opplevd seksuelle overgrep ved å anvende teaterkunsten, og det begynte med en driv som omhandlet menneskeliggjøring. Jeg ville vise at tross

overgrep, er man også menneske – ikke kun offer og et resultat av sine traumer. Dersom jeg klarte å danne et teaterrom som belyste denne gruppen på en individuell, men også helhetlig måte, ville det kunne gi mulighet for refleksjon og diskusjon i etterkant. *Menneskeliggjøring, respekt og sårbarhet* skulle vise seg å bli viktige stikkord for meg i prosessen, både på godt og vondt. Jeg var på et tidspunkt svært opptatt av å vise de alminnelige sidene, og måtte gå inn i meg selv for å akseptere den individuelle smerten som enkelte bar på. Kanskje hadde jeg blitt for opptatt av å fremstille dem som sterke fightere, kanskje jeg ønsket at de skulle se på seg selv som noe annet enn overgrepsutsatt. Jeg innså at jeg måtte være tilbøyelig til å godta at enkelte av dem kanskje *kun* opplevde seg selv i dag som et resultat av overgrepene og en tøff barndom. Kanskje var mange av de viktige valgene de hadde gjort i livet basert på nettopp dette.

Ettersom at jeg valgte å gå inn i en etnoteatertradisjon, sto behovet for målgrupper sentralt. Med utgangspunkt i tidligere erfaringer hadde jeg tenkt å lage ungdomsteater, men ut i prosessen viste det seg at forestillingen ville være viktig for flere, og da spesielt ansvarsgruppen - de som jobber med mennesker. De som skal vite at det sitter flere av dem i hvert klasserom, de som skal behandle dem i helsevesenet, de som skal jobbe sammen med dem som medmennesker. Det har i løpet av spilleperioden vist seg at forestillingen fungerer både for ungdom fra fjorten år og voksne. Det sceniske språket har inspirert til samtale og gitt rom for forståelse, sårbarhet og respekt, men også for å si fra og dermed forebygge gjentatte overgrep.

Forestillingen har også vært viktig for det kontekstnære publikum. I etterkant av forestillinger har jeg blitt kontaktet av publikummere som setter pris på at jeg har formidlet “deres” historier, at de kjenner seg igjen og at de setter stor pris på forestillingen. En gutt fortalte at det var godt å vite at han ikke var alene. Med grunnlag i slike uttalelser og opplevelser, håper jeg at forestillingen kan være første steg i en prosess som for disse omhandler det å stå frem, føle egen verdighet og få hjelp.

1.2 Problemstilling og funn

For min praktiske masteroppgave var problemstillingen «*Hvordan kan dokumentarteater anerkjenne og formidle identiteter preget av seksuelt misbruk?*». I etterkant av praksisen sitter jeg igjen med flere funn, og vil i denne avhandlingen problematisere forhold knyttet til dramatikerens kompetanse (herunder holdninger, verdier, arbeidsformer og refleksjonsformer) i etnoteateret. Disse forholdene vil knyttes opp mot faglitteratur, og empiri. Dette inkluderer tilbakemeldinger fra publikum og informanter. Forholdene settes i sammenheng i analysen. Jeg vil spesielt legge fokus på hvordan etnoteater anerkjenner og formidler erfaringer, med utgangspunkt i teori, prosess og forestillingen *Man er først og fremst menneske – et vitnesbyrd* (2016). Jeg søker å se på sjangerens/metodens potensiale i prosess, men også i møtet med publikum. Et utfordrende aspekt i produksjonen har vært å kombinere en autentisk kvalitet med en politisk intensjon.

1.3 Mål

Målet med avhandlingen er hovedsakelig å belyse funnene jeg har gjort som omhandler dramatikerens rolle, funksjon og utvikling i *Man er først og fremst menneske - et vitnesbyrd* (2016), men også danne en teaterteoretisk forståelse for dramatikerens bak etnodramaet/teateret, da satt i sammenheng med prosess og forestillingsformidling. Jeg drøfter hvordan det politiske kan påvirkes av den dokumentariske grunnstrukturen og jeg vil undersøke dramatikerens kvaliteter og utfordringer i en dokumentarisk skapende prosess. Dette finnes det lite teoretisk materiale om, og empirisk materiale fra prosess og formidling anvendes derfor aktivt i analysen. I avhandlingen henvises det også til tendenser i den skapende teatertradisjonen.

1.5 Oppgavens struktur

Denne avhandlingen er inndelt i seks kapitler. I dette innledende kapittelet redegjøres det for avhandlingens bakgrunn, mål og struktur.

I kapittel to redegjøres det for den faglige konteksten bak arbeidet med *Man er først og fremst menneske - et vitnesbyrd* (2016). Videre vil jeg gjøre rede for og introdusere den faglige og

praktiske forståelsen som ligger som premisser for analysen. Kapittelets første del omhandler teoretiske perspektiver og premisser. Her beskrives teaterets politiske potensiale og dets mulige sosiale funksjon. Videre presenteres dokumentarteaterets historie, før etnoteatertradisjonen gjøres rede for og plasseres i kontekst. Den første delen avsluttes med en forklaring av postdramatisk teater og fokuset på teaterhendelsen. Kapittelets andre del beskriver praksisens premisser og rammer i etnoteateret, med spesielt fokus på samarbeid, etikk, og estetikk. Videre presenteres prosessen kort, før jeg redegjør for pre- og postforestillingslementer.

I tredje kapittel redegjøres det for vitenskapelige perspektiver, forskningstradisjon og metodevalg anvendt i forskningen. Først presenteres et konstruktivistisk syn på kunnskapsdannelse, før hermeneutikken og fenomenologien settes inn i nevnte tradisjon. Videre legges det performative paradigmet frem, før praksisledet forskning plasseres i konteksten. Deretter presenteres fortolkende etnografi, kreative og kunstneriske strategier og metoder. Her vises det til intervju og transkripsjon, verbatim metode, litteraturstudier, fysiske verktøy med utgangspunkt i Frantic Assembly og Viewpoints, før jeg avslutter med å avklare rollen som reflekterende praktiker, dokumentasjonsmetoder og reflekterende arbeidsformer.

Det fjerde kapittelet omhandler analyser av dramatikerens rolle i prosessen og etnoteateret. Her forklares hvordan det etiske imperativet har påvirket prosessen og strategier for utviklingen av scenetekst. Den viser til ulike former for scenetekst med utgangspunkt i verbatim metode, og hvordan metoden har vært anvendt i arbeidet. Videre utvides tekstbegrepet slik at det innbefatter den fysisk/visuelle teksten. Til slutt presenteres og problematiseres de røde kassene som metaforer i forestillingen.

Kapittel fem analyserer og drøftes det politiske potensialet i dramatikerens arbeid i prosess- og formidlingssituasjon. Dernest forklares dramatikerens posisjon i deltakende prosess, hvor dialoger har hatt en sentral posisjon. Videre analyseres valg i prosess som omhandler dramaturgi og spillestil, og hvordan disse bidrar politisk. Kapittelet tar for seg prosess/forestilling i møtet med ulike kontekster, og hvorvidt det politiske potensialet kommer til syne i disse. I kapittelets siste del reflekterer jeg over dramatikerens prosess og intensjoner.

I siste kapittel oppsummeres avhandlingens funn i en konklusjon. Videre redegjøres det for forestillingens videre liv.

2. Faglig kontekst for *Man er først og fremst menneske* – *et vitnesbyrd* (2016)

I dette kapitlet vil jeg introdusere og presentere den faglige og praktiske forståelsen som ligger som premisser for analysen. Anvendelse av disse vil foreligge i analysekapitlet. Slik jeg opplever det er det mange teaterfaglige og estetiske teorier som dekker over hverandre og henger sammen, men jeg vil i denne delen forsøke å skille dem ved å legge de inn under ulike kategorier. I del 2.1. vil jeg ta for meg de teoretiske perspektivene.

Forestillingen *Man er først og fremst menneske - et vitnesbyrd* (2016) faller innenfor det som i Johnny Saldañas tradisjon kalles etnoteater (2011, 2016). I prosessen mot forestillingen hadde dramatiker og aktører en researchfase hvor tematikken ble undersøkt i et større samfunnsaspekt ved å søke i relevante avisartikler, filmer, blogger, fagrelaterte artikler osv. Ved siden av å sette ensemblet inn i intervjumaterialet, ledet dramatiker en feltstudie. I del 2.2. vil jeg presentere premisser for arbeidet med *Man er først og fremst menneske – et vitnesbyrd* (2016).

2.1. Teoretiske perspektiver og premisser for dramatiker i etnoteateret

Teoretiske perspektiver som har berørt mitt arbeid i stor grad omhandlet hvordan teater kan operere innenfor en politisk kontekst og danne estetisk kommunikasjon. Dette har ligget til grunn i både estetiske og tematiske valg, både i forarbeid, prosess og etterarbeid. Dette har vært et tosidig arbeid, hvor det politiske teateret med sin estetikk ligger på den ene siden, og etnoteaterets autentiske potensiale og dets etiske rammebetingelser ligger på den andre. Å forene disse to polene har vært utfordringen i prosessen.

I arbeidet med teaterets politiske funksjon har jeg særlig funnet Jacques Rancières og Bertolt Brechts teorier om dissens og fremmedgjøring relevant. Jacques Rancière (1940-) er en fransk filosof og professor som blant annet interesserer seg for kunst, politikk, estetikk og pedagogikk, og jeg vil ta for meg hans teorier som angår tematikken i avhandlingen. I tillegg

til primærlitteratur, vil jeg også henwise til et intervju Jul-Larsen har gjort med filosofen som ble trykket i fagbladet Agora nr 4 (2012), samt en artikkel av Malvik (2011) fra Trondheim kunsthalls nettsider som drøfter Rancières syn på kunstens muligheter.

For å sette det dokumentariske og politiske i kontekst vil jeg presentere dokumentarteaterets historie og dets forutsetninger, rammer og muligheter for estetisk kommunikasjon. I denne sammenheng har det postdramatiske teateret vært relevant, da det forklarer hvordan teateret kan romme den kvalitative kunsten i seg selv, samtidig som den innlemmer publikummets egne kvaliteter i møtet med kunsten. I sistnevnte har teoretikere som Hans-Thies Lehmann og Willmar Sauter vært sentrale.

I dramatikerens arbeid med etnoteateret har Johnny Saldaña (2005, 2011, 2016) vært en sentral kilde i forbindelse med etnoteaterets etikk og tekstutvikling. Jeg har funnet inspirasjon i Willmar Sauters (2006) forståelse av teksten i det postdramatiske teateret. Videre har Linden Wilkinson (2010), Norman Denzin (1997, 2003) og Vigdis Aune (2017) relevante synspunkter som omhandler etnoteateret, tekstutvikling, produksjonsplattform.

I min anvendelse av begrepet *teater* ligger betydningen slik Marvin Carlson anvender begrepet *theatrical performance* (Carlsson, 2004:2-6). Dette begrepet innebærer, slik jeg leser det, alt fra performancekunst til mer konvensjonelt teater. Implisitt i begrepet legger jeg Sauters begrep *kommunikativ hendelse* (Sauter, 2006) da dette begrepet innebærer også det som skjer før og etter selve forestillingen. Dette innbefatter også Rancières syn på kunstens politiske potensial til å danne dissens og emansipasjon (Rancière, 2012) som jeg kommer tilbake til senere.

2.1.1. Teaterets politisk/sosiale funksjon

Det har til nå vært ulike forståelser av politisk teater. Mens enkelte setter det i en kontekst som omhandler eksempelvis regimekritisk teater, propagandistisk teater, venstreside-teater og provoserende teater, mener andre at alt teater kan være politisk (<http://www.scenekunst.no/>). Jeg har en syn som er berørt av den siste påstanden, og legger til grunn Jacques Rancières forståelse av relasjonen mellom politikk og estetikk. Videre deler jeg hans forståelse av at

kunsten som plattform kan bidra til å skape *dissens*, og dette har også vært et premiss i min inngang i etnoteatertradisjonen.

Rancièr bruker begrepet *emansipasjon* som en definisjon på den menneskelige mulighet til å endre verden; den undertrykte søker likestilling. Dette går igjen i det han omtaler som *politikk*: når noen gjør en handling for å bryte ut av et tidligere påtvunget mønster. Han bruker benevnelsen *La Police*, politi, på samfunnets hierarki; det politiske systemet hvor enkelte bestemmer lover, regler og normer (<http://www.academia.edu/>). Videre retter han kritikk mot politiordnene og mener de begrenser deltagelse i det politiske samfunnet for å bevare den gitte tilstand, samtidig som de gir inntrykk av at denne begrensningen ikke går utover noen avgjørende grupper. Det han anser som politikk, er når en opplevelse av noe inntreffer som *dissens* – et brudd med samfunnets holdninger og dets distribusjon av det sansbare. Dissens bærer med seg en grunnleggende og vedvarende mulighet til forandring, og kan oppstå hvor og når som helst (<http://www.trondheimkunsthall.com>). Rancièr mener altså at politikken blir til idet undergruppene (de som ikke har tid/mulighet til å ta del i politikkens anliggender) tar seg tid til å plassere seg i det felles rom; idet de beviser at de kan bruke ord som gjelder fellesskapet, og ikke bare er støy som signaliserer dette. Han betegner det som *La Partage du sensible*, distribusjonen av det sansbare, når det skjer en fordeling og omfordeling av identiteter og posisjoner, en inndeling og nyinndeling av rom og tid, av det usynlige og synlige, av ord og støy (Rancièr, 2004a:537). Politikken omhandler altså en kamp om tilgang til fellesskapet som avgjør hvilke saker og interesser som vedrører fellesskapet, ikke maktutøvelse og maktkamp om saker og interesser. Med dette som bakteppe, kan man se en sammenheng til valg av tematikk, informantgruppe og målsetningen i arbeidet med *Man er først og fremst menneske - et vitnesbyrd* (2016). Informantene ønsket å bruke stemmene sine til å fronte et tabubelagt emne som berørte (for) dem, og som har vært lite frontet fra deres synsvinkel i det offentlige. Ingen av dem hadde erfaring med å bruke sine historier i kunstsammenheng, og de ytret en søken etter en plattform som kunne bidra til å formidle deres erfaringer i en form som innebar potensial til å påvirke og belyse tematikken. Ved å gi dem muligheten til å bidra i slik sammenheng, legges det til rette for en fordeling og omfordeling av identiteter og posisjoner, en inndeling og nyinndeling av rom og tid, av det usynlige og synlige, av ord og støy. Det gir dem, med bakgrunn i Rancièr's teori, tilgang til

et politisk fellesskap. Teateret blir slik en arena for kommunikasjon ved at erfaringer transformeres til et symbolsk, estetisk og performativt språk.

Ved å knytte sammen Rancières syn på det politiske og det estetiske kan man se en sammenheng angående hans mening om kunstens bidrag til det politiske. Man kan gjennom kunsten bidra til å restrukturere fellesskapets forståelse av hva som kan sees og forstås, slik legges det frem en mulighet til at emansipasjon og endringer kan oppstå i den samfunnsmessige politiorde. Dissens blir realisert og politikk kan oppstå. Gjennom kunstnerisk arbeid kan det foreslås nye måter å si, se, gjøre og tenke på. Kunsten blir derfor også politisk; kunsten har potensialet til dissens. Den bidrar slik til forhandlingen om distribusjonen av det sansbare. Det er likevel ikke kunstneren som gjør et verk til en politisk dissens. Dette ligger utenfor både verkets og kunstnerens kontroll: “If this politics coincides with an act of constructing political dissensus, this is something that the art in question does not control.” (Rancière, 2004b:62). Det som avgjør hvorvidt kunsten er politisk eller ikke, er tilskuerens aktive møte med den. I *den emansiperte tilskuer* (2012) bruker Rancière teatret som eksempel og sier at det gode teater karakteriseres av at det bruker sin adskillelse fra virkeligheten til å avskaffe den. En publikummer vil observere, velge ut, sammenligne, fortolke og sette den sammen det den ser med bagasjen den allerede har med seg fra før – som er individuelt fra hva de andre tilskuerne har med seg (Rancière, 2012:25-31). Den enkelte tilskuer knytter det den ikke vet, til det den allerede vet. Slik kan en kunstnerisk opplevelse føre til at tilskueren produserer et sansemessig brudd med en tidligere sansemessig oppfatning. Dersom publikummet er tilbakeholdne tilskuerne, vil de likevel være aktive fortolkere av det de ser og opplever. Likhetsprinsippet kommer fram også her fordi det er det samme aktørene, dramaturgene og iscenesetterne gjør – individuelt. Fellesskapet i teaterrommet må bygge på at alle har det samme utgangspunktet til å bygge videre på sin egen historie (Rancière, 2012:25-31). Man skal ikke ha som mål å fylle et tomrom mellom skuespillerne og tilskuerne. Rancière knytter begrepet emansipasjon til betydningen: “utydeliggjøringen av grenser mellom de som handler og de som ser, mellom individer og medlemmer av et kollektiv” (Rancière, 2012:35). Han anser et teaterpublikum som et emansipert fellesskap, fordi det er et fellesskap av fortellere og oversettere: “språket fordrer tilskuerne som spiller rollen som aktive fortolkere, som utarbeider sin egen oversettelse for å tilegne seg “historien” og gjøre den til deres egen historie” (Rancière, 2012:39). Når denne

omfordelingen av det sansbare finner sted, oppstår det Rancièrere betegner som politikk. Hensikten med forestillingen var å gi et innblikk i tre identiteter i en gitt kontekst. Jeg ønsket at publikum selv skulle skape sammenhenger og danne egne meninger om det de så, og har derfor tatt form- og stilvalg grunnet i at jeg ønsker å berøre publikums evner til selv å vurdere og reflektere.

2.1.2. Dokumentarteater – bakgrunn, undersjangre og målgruppetenkning

Dokumentarismen bygger på, eller består av, dokumenter(er) fra en faktisk hendelse. En dokumentar er et produkt som man kan finne innenfor litteratur, film og teater (<https://snl.no/>). Jeg har møtt en oppfatning om at dokumentaren representerer objektiv sannhet, men egentlig representerer den kunstnerens transformerte, bearbejdede og subjektive sannhet. Med dette legger jeg til grunn at det aktuelle prosjektet er valgt med en intensjon, og selv om materialet som er innhentet igjen representerer sin egen sannhet, blir deler plukket ut og andre deler kastet til fordel for et kunstnerisk resultat – enten det måtte være film, litteratur eller teater.

Det vi i dag kjenner som dokumentarteater stammer fra det historiske politiske teatret og teaterteoriene til blant annet Erwin Piscator (1893-1966) og Bertolt Brecht (1898-1956). Førstnevnte spilte en viktig rolle i Tysklands utvikling av teatret i mellomkrigstiden. Hans arbeid fikk betydning for det politiske teaterets funksjon og form. Piscator mente at teatret skulle fremme politiske og sosiale spørsmål i samfunnet. Han ønsket å skape kunst som virket i samspill med sosiale realiteter, og ikke stå i et estetisk isolert landskap. Dette sto i opposisjon til den tidligere kunstforståelsen, som han mente vektla følelsesmessig manipulasjon og opplevelse av det estetisk skjønne - ikke informasjon og kritikk slik han selv ønsket. Piscator mente at et politisk teater var avhengig av dets form, ikke kun ideologi og innhold. I motsetning til det mer tradisjonelle teatret ønsket han å utvikle en konkret stil med et nøkternt spill, avkledd ytre følelser og former. Han ønsket at teatret skulle ha en pedagogisk funksjon som var preget av revolusjonær vilje. Det skulle legge grobunn for opplysning, kunnskap og innsikt (Nygaard, 1993:114-115). Piscator hentet Sergej Eisensteins montasjeteknikk fra filmen, inn i teateret og videreutviklet den her. Han ble ansett som Vsevolod Meyerholds læregutt med grunnlag i hans bruk av slagord, projeksjoner og konstruksjoner på scenen. Piscator benyttet også taler avisutklipp, flyveblad, filmer, opprop

osv. blandet med dialoger mellom faktiske mennesker i et montasjeprinsipp. Arbeidet hans la grunnlag for en ny, ikke-dramatisk teaterform, som han kalte *episk teater*, som senere ble videreutviklet av Bertolt Brecht (ibid).

Piscator og Brecht kom i kontakt i Berlin i mellomkrigstiden. Her fikk Brecht interessen for alternative uttrykksformer og det politiske teatret. Han ønsket å bryte med ekspresjonismens følelser, og med forestillingen *Leben Eduards des Zweiten* (1924) fremstilte han Marlowes skuespill om Edvard II i en distansert form utfylt av dokumentaristisk materiale. Siden utviklet han seg i en annen retning enn Piscator, som han da mente gikk inn for å skape suggesjon for å manipulere tilskueren. Brecht var opptatt av at forestillinger ikke skulle rive med og forføre publikum, slik han mente Piscator gjorde, men heller føre tilskueren inn i en nøktern og kritisk analyse. Forestillingen skulle ikke gi svar, men stille spørsmål og belyse problemer. Det var tilskuerens oppgave å finne svarene - utenfor teatret, slik vi også ser hos Rancière. Brecht mente at for å aktivere tilskuerne måtte de distansere handlingen på scenen. Han mente også at det var viktig med distanse til stoffet i produksjon, samt distanse mellom skuespiller og tilskuer, og mellom tilskuer og rolle. Med dette som utgangspunkt utviklet han *fremmedgjøringseffekten* ved å blant annet videreutvikle det *episke teatret* (Nygaard, 1993:119). Denne utviklingen har spilt en viktig rolle for teateret i Europa (ibid). Det har også ligget som et premiss for *Man er først og fremst menneske - et vitnesbyrd* (2016). Dette kan sees i eksempelvis valget om å anvende en episk spillestil, bruddene i fortellingen og inntak av tekst og bevegelse i forestillingen.

Sjangeren virker i dag til å ha fått ny grobunn, og i Norge har scenekunstnere som eksempelvis Pia Maria Roll³ og Aslak Moe⁴ gjort seg bemerket. Slik jeg ser det kan denne nybølgen ha grunnlag i de politiske friksjoner vi i dag opplever, og behovet for å kunne produsere, iscenesette og formidle en aktualisert samtidsdramatikk – i likhet med nybølgen i etterkrigstiden. Man ønsker å omfordele det sanselige og skape dissensus ved å ta i bruk

³ Pia Maria Roll (1970-) er en norsk scenekunstner som har produsert en rekke dokumentariske forestillinger, har vært nominert til Hedda-prisen for forestillingene *Ship O'Hoi* (2013) og *Nå løper vi* (2016). Hun har også mottatt teaterkritikerprisen i 2016 (http://sceneweb.no/nb/artist/1815/Pia_Maria_Roll)

⁴ Aslak Moe (1970-) er en norsk forfatter, regissør, instruktør og dramaturg som har bidratt i dokumentariske forestillinger som eksempelvis *Fire Begravelser og et bryllup* (2016), *0+0=4* (2013) og *Saman skal vi leve* (2005) som fikk Hedda-prisen i kategorien særlig faglig innsats (http://sceneweb.no/nb/artist/99/Aslak_Moe-1970-1-1)

teateret og dets politiske potensial. Dette er, slik jeg ser det, en naturlig konsekvens av blant annet et ensidig mediebilde som introduserer oss for ensidige sannheter, mens de det helhetlige bildet er langt mer komplekst. I oppdagelsen av skeivfordelte sannheter, vil det oppstå et behov for å vite mer og undersøke “realitetene” med en kritisk intensjon. Slik jeg opplever det søker teateret etter en ny autentisitet i dag, og jeg tror at dette kan ha grunnlag i de overveldende inntrykkene vi får blant annet gjennom media. Eksempler på hvordan overgrep mot barn representeres i media er “Dark room” saken og “Tysfjord” saken. Vi eksponeres for grusomheter, bilder, massive kartlegginger over overgriperne. En type eksponering som *er* viktig, men ikke helhetlig. De uendelig mange tallene gjør at det blir vanskelig å relatere til som menneske, og de utsattes stemmer/ansikter blir ikke plassert i mediens søkelys (slik vi derimot ser i terrorangrep). Overgriperne blir videre presentert som umenneskelige monster, og det er lite informasjon å finne om de vanligste overgriperne i nære relasjoner, og hvordan dette påvirker de utsatte. Den utsattes posisjon ties i hjel, og dette er med på å bygge opp om skammen over å være utsatt. Jeg mener at teaterrommet legger til rette for et intimt møte *med* tilskueren, hvor man gjerne opplever og utforsker noe sammen. Ønsket å belyse underkommuniserte tematikker står tilsynelatende sterkt i dokumentarteaterets tradisjon, og ettersnakk i slike sammenhenger er heller ikke uvanlig⁵.

Etnoteater er en undersjanger av dokumentarteater, og er et mer presist begrep på prosessen mot og produktet *Man er først og fremst menneske – et vitnesbyrd* (2016). Begrepet etnoteater er sammensatt av ordet *etnografi* og *teater*. Etnografi stammer fra de greske ordene *ethnos* (som kan oversettes til en gruppe mennesker) og *grafein* (som oversettes til skrive). Begrepet etnografi er en benevnelse på en vitenskapelig metode, som beskriver og sammenligner ulike kulturer og samfunnstyper, gjerne gjennom feltstudier.

Johnny Saldaña skiller mellom begrepene etnodrama og etnoteater (Saldaña, 2005). Begrepet *etnodrama* omhandler i Saldañas tradisjon sceneteksten. Det viser til dramatikerens arbeid med å transformere blant annet dramatiserte, spesielt utplukkede deler av eksempelvis transkripsjoner, observasjoner, journaler, feltnotater, personlige minner/opplevelser, og/eller

⁵ Eksempler på ettersnakk etter dokumentarteater: Pia Maria Roll og impure company: “Ses i min næsta pjäs – et drama” TAG i 2015, Riksteaterets: “*Fire begravelser og ett bryllup*” (Dokumentarfestivalen Trondheim, 2016), ASHTAR: “*The Syrian Monologues*” (14/2-2017).

fra medium som dagbøker, blogger, e-mail (korrespondanse), tv-sendinger, avisartikler, rettspapirer og historiske dokumenter (Saldaña, 2005:2). I *etnoteater* benyttes det tradisjonelle håndverket og kunstneriske teknikker i en teaterproduksjon for å lage en forestilling som bygger på deltagerens erfaringer og/eller forskers tolkninger av innsamlet datamateriale. Formålet er å undersøke en spesifikk hendelse/del av en menneskelig gruppe med mål om å adaptere observasjonene og innsikten inn i et performance-basert medium (Saldaña, 2005:1). *Etnoteatret* skiller seg fra den tradisjonelle teaterformen ved å opprettholde troskap til levde menneskers virkelige erfaringer, mens den presenterer/representerer deres historier i en estetisk form (Saldaña, 2005:3). Intensjonen er å skape et kritisk, politisk, moralsk og emansipatorisk teater (Saldaña, 2011:204).

Teatret har et visuelt og auditivt potensiale til estetisk kommunikasjon i møte med publikum, og har slik ikke de begrensninger som enkelte andre medier har. Ved å utarbeide et manus eller en forestilling gjennom kvalitativ forskning og innsamling av data, kan historien fortelles troverdig, levende og overbevisende (Saldaña, 2005:2). Avhengig av forskerens/deltakerens mål er ikke etnoteater *kun* estetisk, men det innebærer et emansipatorisk potensiale som kan motivere til sosial bevissthet og endring hos deltagere og publikum. Som forsker ønsker man gjerne å presentere eller representere et studie av mennesker og deres kultur gjennom en unik, innsiktsfull og engasjerende “tekst”. Et etnoteater kan være en legitim og troverdig form for forskningsdokumentasjon (Saldaña, 2005:2-3). Materialet har et tydelig opphav i en realistisk epistemologi. Det er virkelige menneskers opplevelser, utsagn og vitnesbyrd om virkelige hendelser de har vært deltagere i. Vigdis Aune hevder at vitnesbyrdet representerer en betydelig sannhet for individet, en gruppe eller en kultur (Aune, 2015). Et etnoteater skal ikke erstatte en akademisk rapport, heller ikke presentere tørre fakta i en didaktisk teaterform med mål om opplæring av publikum, men gi et inntrykk av menneskers liv/tilstand/meninger. Det medfører et ansvar om å bevare det faglige materialet man har samlet inn, men også benytte det estetiske kommunikative potensialet. Den estetiske kvaliteten er i følge Saldaña særs viktig for å ivareta det særegne, motstridende og hendelsesspesifikke i realitetene: “Stop thinking like a social scientist and start thinking like an artist” (Saldaña, 2005:4). Et etnodrama kan ha kvalitet i seg selv, men om etnoteatret ikke kommuniserer, vil publikum miste interesse.

Dersom en ikke har ivare tatt det estetiske potensialet i iscenesettelsen vil det dermed gå utover den sosiale og politiske konteksten.

Med grunnlag i arbeidet med informanter og sensitivt materiale, har et samarbeid med dem vært viktig. Det å ha et samarbeid med eller undersøke et samfunn i etnoteatersammenheng er ikke uvanlig, og er et av kjennetegnene i etnografiske kulturstudier (Ackroyd & O'Toole, 2010). Med samfunn menes en gruppe mennesker med en fellesnevner, i denne sammenhengen hadde de opplevd seksuelle overgrep. Dramatikerens etiske ansvar og utfordringer knyttet til dette er et sentralt, overordnet punkt i analysen. Ofte kan gruppen også være en målgruppe for studiene, de skal kunne få muligheten til å se seg selv utenfra eller det kan brukes i behandlingsmened, men målgruppen kan også være andre som ønsker/har nytte av kunnskap om samfunnet. Likevel er etnobegrepet betent, da det gjerne forbindes med tidlige studier av eksempelvis "rase". Dette kan medføre fremmedgjøring og stigmatisering. De etiske retningslinjene har derfor vært særs viktig i arbeidet, og dersom etiske retningslinjer er fundamentert i et etnografisk forskningsprosjekt, kan det ansees som forsvarlig.

Forestillingen *Man er først og fremst menneske – et vitnesbyrd* (2016) ble laget for flere målgrupper. Den ble laget for informantene, deres pårørende og omgangskrets, for samarbeidspartneren LMSO, i undervisningsøyemed og for teaterinteresserte generelt. Jeg var opptatt av å oppnå en kvalitetssterk forestilling – både tematisk og kunstnerisk, som ville kommunisere på tvers av bakgrunner. Den skulle være tilrettelagt for gjenkjennelse, forståelse og underholdning. Dette var en utfordring, da ikke alltid et kontekstnært publikum har samme tilnærming til materialet, som øvrig publikum. Derfor stilte jeg spørsmål ved hvordan jeg kunne formidle historier slik at det opplevdes kvalitativt for begge målgrupper. Linden Wilkinson hevder at det kontekstnære publikum ønsker gjenkjennelse (Wilkinson, 2010:123 ff.). Her var en verbatim tilnærming nyttig, da det bevarer språkets mange fasetter. Videre hevder Wilkinson at et øvrig publikum kan sette pris på kvaliteten autentisitet, en kvalitet verbatim scenetekst innehar. Med dette på ene siden, sto intensjonen om dissensus på andre siden. Målsetningen med forestillingen var politisk, og jeg ønsket en reflekterende og kritisk publikummer. Her står Rancièrè og Brecht på andre siden. De mener at teaterets

politiske potensiale ligger i publikums forståelse av teater som fiksjon (Rancière, 2012, Nygård, 1993). Jeg ønsket altså å forene to ytterpunkter.

2.1.3. Postdramatisk teater og teaterhendelsen

Man er først og fremst menneske - et vitnesbyrd (2016) er satt sammen av ulike komponenter i en postdramatisk teatertradisjon. Begrepet *postdramatisk teater* ble formulert av den tyske teaterforskeren Hans-Thies Lehmann, og er et samlebegrep som omhandler flere ulike dramaturgiske former som arbeider med performative uttrykk og teatrale virkemidler (Lehmann, 2006). Begrepet står som en motpol til det klassiske aristoteliske teatret som tar utgangspunkt i en ferdig dramatisk tekst. Det aristoteliske teateret ønsker å kommunisere en tydelig og klar historie og moral/beskjed til publikummet og anvender seg av et klart handlingsforløp og tydelige psykologiske karakterer for å oppnå dette. I det postdramatiske teatret har derimot ikke den lingvistiske teksten en status som er overordnet det visuelle, men brukes som et virkemiddel man kan jobbe fritt ut fra. Handlingen er heller ikke nødvendigvis lagt opp som en fortelling fra A til Å, slik en finner den aristoteliske dramaturgitradisjonen. Lehmanns postdramatiske teater ønsker heller å fokusere på å oppnå en teatral komposisjon sammensatt av elementer som eksempelvis rom, kropp, bevegelse, stemmebruk, ord, musikk, objekter osv. (ibid.). Det blir opp til hver enkelt publikummer å se inn og fortolke hva de ser ut fra egne personlige erfaringer (slik Rancière også mener). Ut fra dette kan man konkludere med at en postdramatisk forestilling kan romme utallige fortellinger, hvor det blir opp til den enkelte publikummer å lese ut potensielle fortolkninger. Dissensus skapes i møtet mellom publikum og verket, og det legges til rette for å danne en emansipert tilskuer.

Den postdramatiske teatertradisjonen legger større vekt på prosessen enn produktet. Derfor anser Lehman produktet som en presentasjon heller enn en representasjon: “(...) it becomes more presence than representasjon, more shared than communicated experience, more process than product, more manifestation than signification, more energetic impulse than information” (Lehmann, 2006:85). Dette viser også til vektleggingen av den sosiale hendelsen. Det hendelsesmessige kommer i fokus heller enn den teatrale fiksjonen som Lehman, på lik linje med Brecht, mener er kjernen i det aristoteliske dramaet. Han anser postdramatiske forestillinger som en event eller en sosial hendelse (ibid.). Fokuset ligger på

teatrets materielle omstendigheter, det fysiske og sosiale møtet, interaksjon mellom aktør og mottager. Det blir slik plass til rituelle og sosiale prosesser i tillegg til det rent estetiske.

Den analytiske tradisjonen av teateret har gått fra å baseres kun på forestillingen, til å innebære tiden og kontekstene rundt, før og etter en forestilling. Dette synes i teaterfeltet i form av at flere teaterteoretikere velger å fokusere på teater som en del av noe større, og ikke bare som teater i seg selv. Dette gjør jeg også i denne avhandlingen hvor jeg tar for meg prosessen mot forestillingen og utviklingen av etnodramaet. Denne dreiningen kan man se i eksempelvis William Sauters begrep om *eventness* – eller *hendelse*, som utvider teaterbegrepet. Perspektivet flyttes her fra teaterforestillingen som en isolert opplevelse, til det som skjer før, under og etter forestilling, og det som skjer i møtet mellom aktør og tilskuer. Sauter anser teater som en kommunikativ og sosial hendelse eller situasjon (Sauter, 2000:20). Det er en simultan hendelse mellom aktører og publikum, som forenes ved møtet på et spesielt sted til en spesiell tid. Selv om dette møtet oppstår, er det ikke i et teatralt vakuum. Dette begrunnes i at alle forestillinger har et forarbeide, og dersom et teaterstykke har vært satt opp før det også dette forarbeidet være preget av de involvertes hukommelse av den/de tidligere forestillingene. I etterkant vil den også sitte i minnet hos samtlige. På dette brukes Sauter begreper som *pre-* og *postforestillingselementer*. I et analysearbeid kan man velge å ha fokus på hendelser i forkant, selve forestillingen eller reaksjonene i etterkant - men uavhengig om man ser dem hver for seg eller i sammenheng opererer de simultant og dynamisk. Videre deler han den teatrale eventen i fire: *Playing culture* (Lek-kultur) omhandler spillet i seg selv: hvor man leker, hvor hendelsen foregår og hvordan leken foregår. Den umiddelbare konteksten. Det som ikke gir mening før noen utenfra gir det mening. *Theatrical Playing* (Teatral lek) omhandler hva som kommuniseres og hvordan det kommuniseres i teaterkontekst. Begrepet teater er her bredt, men innebærer at man gjør noe for noen. *Contextual Theatricality* (kontekstuell teatralitet) omhandler alt utenom selve forestillingen, men tilhører teatret (stedet hendelsen fremføres, musikken, kulissene, publikum, plakat og annet som er med på å forme selve hendelsen). *Cultural Context* (kulturell kontekst): Omhandler den store konteksten, samfunnet, større globale enheter, politikk, økonomi og ideologi. (Sauter, 2006:7).

Prosesen mot *Man er først og fremst menneske - et vitnesbyrd* (2016) har i stor grad vært preget av preforestillingselementer, herunder finner vi begrepene kulturell kontekst og kontekstuell teatralitet særlig utpekende. Dette vil jeg gjøre rede for i neste kapittel.

2.2. Praksis: dramatikerens premisser og rammer

I dette underkapittelet vil jeg kort redegjøre for viktige elementer og valg i prosessen og utviklingen av etnoteateret *Man er først og fremst menneske – et vitnesbyrd* (2016). Jeg opererer ikke med en tydelig fasetenkning da jeg opplever at prosessen har vært flytende, og vi har gått fram og tilbake i materiale og prosess. Jeg har derfor valgt å dele denne delen inn i tre hvor jeg i del én fokuserer på informantene og kommunikasjonen med dem, med utgangspunkt i dramatikerens etikk og ansvar. I del to tar jeg for meg ensemblearbeidet og etableringen av gruppen og estetikken. I siste del vil jeg gjøre rede for pre- og postforestillingselementer. Viktige aspekter utdypes i analysen av dramatikerens dialogen senere i avhandlingen.

2.2.1. Etnoteaterets krav til kontekst, funksjon og etiske imperativ.

De etiske aspektene ved etnoteateret innebærer et tett samarbeid med informanter. Dette har vært et avgjørende premiss for dramatikerens strategi og funksjon. Jeg kontaktet i den forbindelse LMSO (<http://www.lmsno.no/>). De var interesserte i et samarbeid og videreformidlet prosjektet til en ressursgruppe koblet til landsforeningen. I videreformidlingen til ressursgruppen la hun ved informasjonsskriv og samtykkeskjema (vedlegg 1) som var godkjent av personvernombudet NSD . Her kunne medlemmene lese om bakgrunn og formål for prosjektet, hva det innebar å delta i studien, hva som ville skje med informasjonen om dem, hva de fikk ut av det, prosjektets varighet, samt muligheten til når som helst å kunne trekke seg ut av prosjektet uten konsekvenser. Kontaktinfo til daglig leder i LMSO, ble vedlagt i dokumentet, slik at det sto oppført en kontaktperson dersom informantene skulle ha behov for oppfølging i etterkant av intervjuet. Dokumentet inneholdt også telefonnummer til Mental Helses hjelpetelefon. Det ble videre bedt om at tredjepartsopplysninger ikke skulle utleveres så langt det var mulig i intervjuene. Informantene ble blant annet invitert til å delta på egne visninger i prosessen. Her ville de fungere som prosjektets ekspert- og referansegruppe underveis i prosessen slik at utviklingen

av forestillingen kunne foregå i samråd med dem, slik etnoteateret legget opp til. I denne sammenheng underskrev alle aktører og involverte taushetserklæringer (vedlegg 2).

Etter at informasjonen om prosjektet var lagt ut ble jeg kontaktet av interesserte og engasjerte medlemmer. I den sammenheng fikk jeg også tilbakemeldinger på deres oppfatninger av prosjektet og synspunkter på tematikken. En tilbakemelding stilte spørsmålstegn ved deres anonyme rolle i prosjektet: “jeg mener at det er viktig at de som synes det er OK viser seg fram som hele personer som overhodet ikke har noe å skamme seg over, og som derfor ikke har grunn til anonymitet.” (Medlem av ressursgruppe, 2015). Det var videre viktig at skyld og skam skulle legges der det hørte hjemme: “Slik samfunnet fremdeles er, henger det mye skam på offeret, og en som anmelder overgrep opplever ofte at overgriperen blir den som får sympati fra omgivelsene.” (ibid). Arbeidstittelen *Man er først og fremst menneske* kunne, slik vedkommende oppfattet det, frigjøre samfunnet for skyld, men kreve at den utsatte skulle føye seg for samfunnets usagte krav om at ofre for urettferdighet skulle endre sin innstilling - uten å se samfunnets delaktighet i “skammingen”. Denne tilbakemeldingen fikk stor betydning for utvikling av tematikken. Jeg valgte å beholde arbeidstittelen, også i forestillingstittelen. Målet var å vise nettopp det motsatte, at det delvis er samfunnets ansvar å møte og hjelpe mennesker med denne forhistorien. Som menneske er man ikke superhelt, og har behov for å bli sett, hørt og trodd.

Da jeg startet prosjektet hadde jeg sett for meg at jeg skulle intervjuet et vidt spekter av mennesker; både utsatte, familie og helsepersonell. Med grunnlag i informantgruppen, og tilgang på informasjon om tematikken gjennom faglitteratur, media og skjønnlitteratur, valgte jeg kun å bruke en informantgruppe med bakgrunn som utsatt. Dette avgrenset forestillingen slik at den fremmet et erfaringsperspektiv.

Den endelige informantgruppen besto av én mann og to kvinner med ulike bakgrunner og livssituasjoner. Samtlige var seksuelt misbrukt som barn og var tilknyttet organisasjonen, de var også opptatt av å formidle tematikken. Respekt og kontakt med målgruppen gjennom prosessen ligger som nevnt i kjernen av etnoteateret. I forkant av intervjuene sendte jeg dem derfor den utarbeidede spørsmålslisten (vedlegg 3) slik at de kunne se igjennom dem. Dette for å legge grunnlag for et trygt møte og åpen samtale. Slik ble informantene møtt med

respekt for deres situasjon og de fikk mulighet til å tenke igjennom *hva* og *om* de ønsket å svare på spørsmålene. Intervjusituasjonen kan regnes som sårbar, og det å behandle dem som eksperter i eget liv var sentralt.

Intervjuene ble gjort én til én, varte fra 40 minutter til i underkant av tre timer og ble tatt opp audiovisuelt. I etterkant ble de transkribert, for senere å bli slettet. Underveis i transkripsjonen ble eventuelle tredjepartsopplysninger fjernet.

Underveis i produksjonsprosessen sendte informantene skolestiler, tips om avisartikler, dokumenttilgang og annet som måtte oppta dem. Slik var også de en del av informasjonsflyten i prosessen. De ble også invitert til å delta på visningsseminar, enten for dem én og én eller sammen som gruppe. De fikk egne skriftlige oppdateringer tilsendt på mail og ble informert om facebookside og blogg, hvor de kunne følge prosessen mot forestillingen. I samråd med tradisjonen en finner i etnoteateret, opplevdes det viktig at de følte seg inkludert og representert i prosessen. Etter endt prosess mottok jeg tilbakemeldinger om at de hadde følt seg verdsatt og respektert både i prosessen og forestillingen. Det var viktig å opprettholde denne respekten for deres historier og liv, da det er deres identiteter og livserfaringer som fremstilles. Å fremstille dem med verdighet ble avgjørende, og for meg innebærer dette en anerkjennende form med et godt og tydelig innhold - det skulle altså være estetisk kommuniserende og inneha kvalitet.

Kontinuerlig tematisk research preget prosessen, med mål om å fylle ut og perspektivere informantenes ord, intensjon og innspill i prosess. Det ble hentet ut tekst fra blant annet Modum Bads nettside som omhandlet deres behandlingstilbud (www.modum-bad.no) som ble satt direkte inn i manuset og supplerte én informants opplevelse av møtet med helsevesenet (vedlegg 4). I den samme delsekvensen fikk leger, psykologer og instanser hun hadde møtt i den sammenheng egne karakterer som ble spilt av resterende skuespillere. Selv om jeg ga de fiktive stemmer og ytringer, bygde de på informantens beskrivelse av dem. Andre kilder jeg har brukt i tekstutvikling er eksempelvis fakta om overgrep som ble hentet fra redd barnas kampanje «jeg er her» (<https://www.reddbarna.no>).

2.2.2. Etnoteater, produksjonsplattform og estetikk

I dette delkapittelet vil jeg gjøre rede for og drøfte valg i arbeidet med særlig vekt på premissene som var lagt av dramatikeren. Jeg tar for meg produksjonsplattform, rutiner og framgang i arbeidet. Arbeidet deles i grove faser: introduksjon til materialet, improvisasjon i sekvenser og ferdigstilling av form. I møtet med aktørene var konseptet delvis utviklet og tematikker vi skulle utforske sammen var satt. Jeg hadde planlagt formmessige arbeidsmetoder som skulle prege forestillingen, herunder verbatim scenetekst, fysikalitet med utgangspunkt i Viewpoints og Frantic Assembly, samt musikalitet som et eget audiovisuelt lag. Den postdramatiske episodiske strukturen lå som dramaturgisk kjerne, med grunnlag i den politiske intensjonen.

Det var også lagt langsiktige planer. Intensjonen var å videreføre forestillingen etter endt eksamen. Det skulle være mulig å ha den med på turné og den skulle derfor å ha en minimalistisk scenografi, som også la opp til kroppslig og mentalt nærvær mellom aktørene og publikum. Forestillingen skulle vare i underkant av én time slik at den kunne taes opp som en del av Den Kulturelle Skolesekken eller i kurssammenheng.

Da jeg møtte ensemblet hadde jeg allerede utarbeidet en god del scenetekst. Selv om man kunne se et tydelig rammeverk i eksempelvis Overgrepsssekvensen og Helsesekvensen (vedlegg 5), var ikke manuset ferdig skrevet da aktørene kom inn. Prosessen dro kjensel på en *devised* produksjonsplattform, med bakgrunn i aktørenes bidrag som *medskapere* da de medvirket med egne tanker og ideer i utformingen av det resterende scenematerialet. Produksjonsplattformen var delvis åpen⁶. Dette med grunnlag i at jeg hadde et etisk ansvar for informantene og en overordnet kunstnerisk visjon for arbeidet. Da begrepet *Devised Theatre* ble utviklet på 1970-tallet skulle det stå som en motpol til den tradisjonelle teaterproduksjonen som tok utgangspunkt i et manus (Oddey, 1994:4).

Dramatikerbegrepet har tidligere vært, og er fremdeles i stor grad knyttet til en diskurs som innebærer et kunstnerisk geni som sitter på loftet og forfatter storslåtte manuskripter. Mange

⁶ Jeg tok avgjørelsene for det helhetlige kunstneriske konseptet, utformet det endelige etnodramaet og fremsto som en tydelig leder både i utvikling og iscenesettelse.

av dagens institusjonsteater er også preget av denne ideen om dramatikerens og teksten (www.scenekunst.no). Dette til tross for at frie grupper har stått sentralt i scenekunsten og produsert scenetekst i kollektiv de siste 50 årene⁷. Videre kan en også henwise til argumentasjonen om at tekst i teateret er *altomfattende* - og ikke er et begrep som forholder seg til det skrevne ord alene (Lehman, 2006). Dramatikerens funksjon og ansvar for den totale sceneteksten vil i lys av dette også omfatte visualitet, fysikalitet og det auditive.

Professor Kai Johnsen ved Kunsthøgskolen i Oslo belyser dramatikerens posisjon i et intervju gjort med han av Erichsen for nettstedet scenekunst.no (ibid.). Han viser til paradokset hvor dramatikerens på den ene siden skal være presentere en merkevare, mens teateret på den andre siden er en flerstemmig og kollektiv kunstart.

Premissene for prosessen var at forestillingen skulle utarbeides i en etnoteatertradisjon, i samarbeid med informanter og ut fra intervjuene gjort med dem. Jeg hadde allerede utpekt de tematiske hovedtematikkene vi skulle berøre i det sceniske arbeidet, noe som også hadde preget materialet som var samlet inn. Jeg ønsket at forestillingen skulle reflektere informantene som fullstendige individer med minner som ikke nødvendigvis omhandlet overgrepene i klar tekst, jeg ønsket å vise deres møte med helsevesen, samt presentere statistikk og fakta om tematikken. Videre ville jeg gi innblikk i fortiden de bar med seg med utgangspunkt i overgrepene. Her var det av etiske hensyn til informantene viktig å vise respekt ved ikke å overdrive, men heller ikke undergrave hvordan det hadde påvirket dem. Til slutt ville jeg også vise hvordan informantene var på tidspunktet jeg intervjuet dem, deres refleksjoner preget av fortiden, men også deres håp for fremtiden. Jeg ønsket altså å vise til sentrale elementer i deres fortid, nåtid og fremtid.

Det var bestemt at forestillingen ikke skulle ha et narrativ, men at vi skulle lage en sekvensiell komposisjon ut fra nevnte tema i en postdramatisk tradisjon. Jeg ville gi publikum innblikk i identiteter som var preget av seksuelle overgrep, og jeg anser identiteter som komplekse. De dannes heller ikke av et narrativ, men av ulike faktorer som preger en mer enn andre, hendelser som påvirker ens syn på seg selv og andre osv. Det var bestemt at de ulike hovedsekvensene skulle skilles ved bruk av fysiske og lyriske sekvenser. Her hadde jeg

⁷ Eksempler på dette kan leses her:

<http://www.scenekunst.no/sak/devising-theatre-keiserens-nye-klaer/>

kontaktet forfatteren Jan Arild Gundersen for å få tillatelse til å bruke hans dikt fra diktsamlingen *Skyggespill* (2015). De fysiske koreografiene skulle dannes med utgangspunkt i Frantic Assemblys metoder.

Valg av produksjonsplattform og formspråk la premisser for valg av aktører. Jeg valgte bevisst ikke å ha informanter som aktører, både av hensyn til informantenes og prosjektets sårbarhet, men også for å kvalitetssikre prosjektets kunstneriske målsetning. Videre ville nøytrale “medforskere” bidra til et mer nyansert uttrykk i forestillingen. De innhentede aktørene hadde ulike kunstneriske ståsteder og noe ulik erfaring (vedlegg 6). Målet var å innføre deres ulike kvaliteter og kompetansefelt i utformingen av forestillingen, og jeg hadde dermed en del forventninger til arbeidet vi skulle gjøre sammen. Jeg ønsket at aktørene kunne bidra som skapende individer i en delvis åpen produksjonsplattform, samt at de hadde erfaring som la grunnlag for forståelse av formspråket i forestillingen. I ensemblet var det eksempelvis kunstnerisk kompetanse i dans, etnoteater, fysisk teater, Lecoqs metoder, metoder fra Frantic Assembly (Graham & Hogget, 2009) og sang. Samtlige var skolerte i både en gruppebasert og lederbasert produksjonsplattform. Ensemblet hadde kapasitet til å ta i bruk ulike kunstneriske uttrykk og arbeidsformer. Ut fra kompetanse og utdanning hadde jeg også ulike forventninger til de enkelte deltakerne i prosjektet.

Videre ønsket jeg som nevnt å få laget et audiovisuelt lag i forestillingen, og valgte derfor å hente inn en komponist til denne jobben (vedlegg 7). Han kom inn i produksjonen med mål å lage et musikkpreget lydbilde som understøttet stemning og tema, men som også dannet en helhet i forestillingen. Det å ha et egenkomponert lydbilde kunne øke eierskapet til produktet og det ville være færre instanser å forholde seg til i etterkant rettighetsmessig. Lydbildet ville også ha potensiale til å medvirke i prosessen slik at det som foregikk på scenen kunne både prege og preges av det audiovisuelle. Ettersom min musikalske kompetanse ikke strakk til på dette området, var det avgjørende med et godt samarbeid med en komponist som hadde utviklet lyd/musikk til scene før.

Vi gjennomførte egne arbeidsseminar med komponisten. Han fikk innspill på musikken han hadde komponert, samt inspirasjon og tilbakemeldinger på hva som var ønsket videre. Målet var at lyden skulle være med å knytte sammen forestillingen, den skulle ligge under og bygge

opp om de fysiske sekvensene. Den skulle oppleves som en egen puls, som styrket formidlingen av det ønskede uttrykket til publikum.

I første samling av produksjonsteamet ble kontrakter (vedlegg 8) og taushetserklæringer underskrevet og vi begynte å snakke sammen om prosjektet og mine kunstneriske visjoner. Jeg delte ut tekstene jeg hadde utarbeidet, som skuespillerne leste gjennom. Vi diskuterte tematikk og ideer involverte satt med. Gjennom forarbeidet hadde jeg satt meg grundig inn i dokumentasjon og tematikk før møtet med aktørene, og det var viktig at vi hadde et sidestilt forståelsesgrunnlag for tematikken. Derfor startet prosessen med at aktørene fikk låne transkripsjonene og vi gikk igjennom intervjuene. Her ble gruppen bedre kjent med både tematikken og informantenes vitnesbyrd. I begynnelsen av prosessen hadde vi 2-3 samlinger i uka hvor vi gikk gjennom intervjuer og gjorde research på tematikken. Vi reflekterte over tema, begreper og intervjuer gjennom egne refleksjonstekster, kroppsliggjøring og tankekart. Hver gang vi møttes startet vi med en inn-sjekk og av sluttet med loggføring og ut-sjekk. Ved innsjekk hadde jeg satt av fem til ti minutter, og til loggføring og utsjekk var det satt av femten til tjue minutter (vedlegg 9).



(Venstre (post-it lapper): deltagerens kompetansetrekant - hva kunne de tilføre produksjonen og prosjektet. Høyre: oversikt over informantene, hva vi hadde bitt oss merke i, over disse henger bilder tegnet av aktørene som omhandler hvor i kroppen minnene kan sitte)

Vi begynte også tidlig å eksperimentere med materialet papir, som skulle bli gjennomgående i produksjonen.



(Scenebilde fra 21/3-16)

Aktørene skrev egen logg og refleksjonsnotater om eksempelvis begreper vi var innom (vedlegg 10). Vi arbeidet også tidlig i prosessen med ferdigutviklet tekst. Aktørene ytret at de opplevde det som trygt at de ikke skulle skape hele forestillingen fra grunnen, men jobbe tematisk og med allerede utviklede tekster. De var ikke ansvarlig eller delaktig i å skrive manusdeler, men var med å forme tekstutviklingen i form av brennpunkter og refleksjoner. Et eksempel på dette er da aktørene i mars skrev fiktive brev fra informantene til mennesker som antatt hadde hatt en betydning i livet deres (vedlegg 11). Disse improviserte vi videre med, og selv disse ikke ble brukt direkte i forestillingen ble tematikkene videreutviklet og anvendt der.

Da vi hadde samlet rikelig med informasjon og samtlige hadde et grundig inntrykk av tematikk og intervjuer, gikk vi tematisk til verks. Ettersom at hovedtemaene vi skulle presentere i forestillingen alt var avgjort, jobbet vi improvisatorisk med utkastene som var laget til sekvenser og begreper vi hadde merket oss. Mot slutten av prosessen ble teksten strammet vi inn, vi sydde sammen sekvenser og jobbet mot glidende overganger.

Etnodramaet sto ferdigstilt 14 dager før urpremiere. Fra dette punktet hadde vi daglige gjennomkjøringer med finpuss. Den grundige og lange prosessen bidro til at forestillingen fikk en tydelig estetisk form, i tillegg fikk skuespillerne mulighet til å oppnå personlig distanse til tematikken. De fikk tid til å jobbe med den episke skuespillerens teknikker, tilstedeværelse i rom og tid, med fokus på fortellerrolle og kommunikasjon med publikum.

2.2.3. Etnoteater: Pre- og postforestillingsselementer

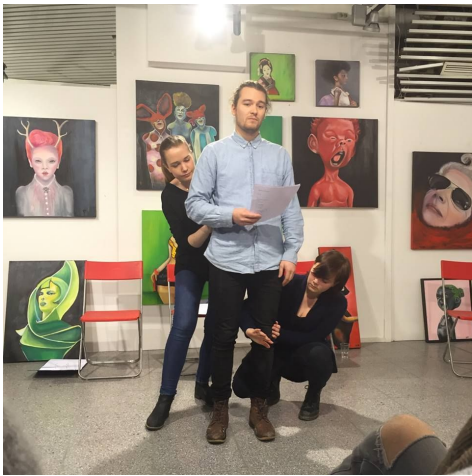
Man er først og fremst menneske - et vitnesbyrd (2016) er preget av pre- og postforestillingsselementer. Slik jeg ser det har disse elementene også spilt en avgjørende rolle med utgangspunkt i etnoteaterets etiske imperativ, hvor arbeidet med og rundt informantene, involverte og målgruppe skal være en viktig prioritet (Saldaña, 2011:42-43). Disse elementene har påvirket den sosiale og politiske konteksten av arbeidet, da de har vært med på å forme både prosess, forestilling, involverte og publikummet. Begrepene har jeg som nevnt hentet fra Willmar Sauter (2006).

Tidlig i prosessen ble det opprettet blogg (<http://forstogfremstmenneske.blogg.no/>) og facebookside (<https://www.facebook.com/forstogfremstmenneske/>) hvor prosjektet ble kontinuerlig oppdatert. Målsetningen var en åpen transformasjon, hvor vi kunne nå ut til et eventuelt publikum, samtidig som eksterne samarbeidspartnere, sponsorer, samt informanter kunne følge prosessen utenfra. Slik kunne informantene oppleve en viss oversikt over elementene og framgangen mot forestillingen utenom visningsseminar. Gjennom forarbeidet åpnet det seg muligheter til å forme forventningene til et eventuelt publikum, samt deres forforståelse og opplevelse av forestillingen. Nettsidene ble eksempelvis brukt til å forklare den dokumentariske inngangen og tematikken vi skulle iscenesette. Slik var det også mulig å få tilgang til potensielle publikummere som selv var berørt av tematikken, eller som hadde interesse med grunnlag i arbeid/studier.

Prosjektet ble presentert på POPUP feministhus⁸ mars 2016. Her ble det også gjennomført en arbeidsvisning med skuespillere. Det var fordelaktig at arbeidet ble promotert, men det ble

⁸ POPUP feministhus ble åpnet i 2016. Tiltaket ble dannet av 8.marskomiteen i Trondheim sammen med en rekke frivillige. Konseptet er at de fyller et tomt butikklokale med et feministisk program. <https://www.facebook.com/popupfeministhus/>

også etisk viktig å presentere prosjektet nettopp der, med grunnlag i det kjønnsmessig likestilte synspunktet på temaet. Den mannlige informanten hadde selv blitt utsatt for overgrep av både kvinner og menn, og mente også at feminismen hadde ført med seg (på godt og vondt) en tanke om at bare kvinner kunne oppleve overgrep, og bare menn kunne utføre dem. Det å vise uferdige utkast av sekvenser i det offentlige rom kunne oppleves som risikabelt, men det aktualiserte også arbeidet vi gjorde og satt det inn i en kulturell kontekst.



(Fra arbeidsvisning på Popup feministhus 2016)

I mai utformet jeg pressemeldinger og kontaktet media, med respons fra adresseavisa som skrev en nettartikkel før forestillinga (<http://trd.by/>). Vi annonserte via facebook på teatersider og sider for relevante målgrupper. LMSO promoterte forestillingen via sine kanaler. Det ble hengt opp plakater i Trondheim og på NTNU Dragvoll.

Forestillingen har siden blitt spilt i ulike sammenhenger for ungdom og voksne. Det har blitt gitt tilbud om ettersnakk som en del av eventet i kurssammenheng, noe som har lagt grunnlag for interessante debatter. Vi har også fått omtale i media som tyder på at forestillingen kommuniserer godt (vedlegg 12). Ettersnakk, tilbakemeldinger og mediedekning kan regnes som postforestillingselementer, som kan settes i sammenheng med teaterets politiske potensiale. Dette vil eksemplifiseres i analysen.

3. Forskningstradisjon og metodevalg

I dette kapitlet redegjøres det for mitt syn på kunnskapsdannelse, før jeg presenterer den hermeneutiske læringsprosessen og fenomenologien. Deretter plasseres den kunstneriske forskningen i performative paradigmet, før jeg videre presenterer praksisledet forskning. Etterfølgende presenteres forskerens rolle i praksis, samt de metodologiske strategiene som har preget prosessen og resultatet.

3.1. Vitenskapelige perspektiver

Jeg har et konstruktivistisk syn på kunnskapsdannelse. Dette bygger på en relasjonstenkning, hvor kunnskap dannes i møte mellom to faktorer - den som skal utvikle en type kunnskap og det den utforsker. Kunnskapsdannelsen bygger på dialog og variabler som virker inn i en prosess. Ved utgangspunkt i dette kan prosessen mot produktet, *Man er først og fremst menneske - et vitnesbyrd*, forklares. Forestillingen er altså et resultat av en hermeneutisk prosess som har foregått mellom faktorene som har inngått i forestillingen og meg selv, både som kunstner og forsker. Dette er eksempelvis faktorer som samarbeidspartnere, informanter, ensemble, PR, tekst, fysisk materiale, teori, økonomi, tilbakemeldinger osv. Det samme kan man si om denne skriftlige oppgaven; også den er et produkt av en dialog mellom de faktorer som omhandler denne delen av prosessen og meg selv og mitt forståelsesgrunnlag.

Et prosjekt starter med et utgangspunkt som endrer seg underveis. Resultatet man ender opp med er preget av nye kunnskaper som oppstår i prosessen. Denne kunnskapsreisen kan forklares gjennom to vitenskapsteorier som ble anvendt i den kunstneriske forskningen; hermeneutikken og fenomenologien.

3.1.1. Hermeneutikk

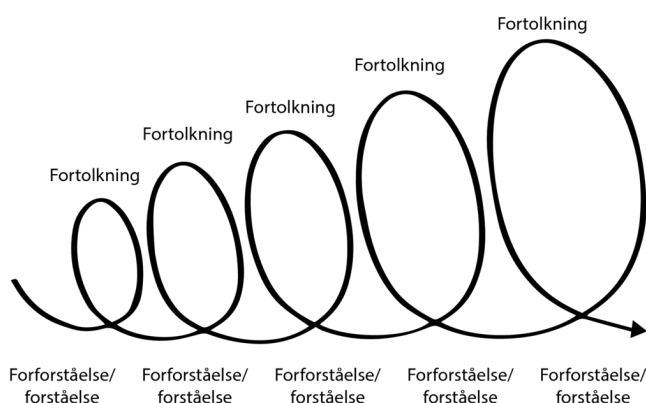
Hermeneutikk kommer fra det latinske ordet som betyr *fortolke* (Pahuus, 2003:142) og viser til fortolkningen av menneskelig aktivitet, og produktene av den. Aktivitetene og produktene har utgangspunkt i mennesker som ønsker og mener noe. I boken *Humanistisk Videnskapsteori* (Collin & Kjøppe, 2003) skriver Mogens Pahuus at humanvitenskapenes utgangspunkt omhandler fortolkning av noe som har mening. Det som betegner

hermeneutikken er at man undersøker en dypere forståelse av menneskelig aktivitet og produktene av denne aktiviteten (Pahuus, 2003:140).

“Personer er størrelser, som har noget at uttrykke. Det at forstå en person er at forstå, hvad vedkommende kan give uttryk for. Personens handlen eller aktivitet er hans uttryk. I selve ordet uttryk ligger, at der er noget i en eller anden forstand indre eller privat eller psykisk - indre akter, såsom menen, villen, følen - som udtrykkes i noget ydre, offentligt, iagttageligt, og som ofte resulterer i ydre produkter” (Pahuus, 2003:141).

Uttrykkene har en intensjon og en kontekst. Ved å fortolke ytringer, intensjoner og deres kontekst, vil man kunne danne kunnskap om meningen med dem. En slik kunnskap vil bygges på ens egen forforståelse av verden. Dette innebærer egne erfaringer og forventninger (Pahuus, 2003).

Den hermeneutiske spiral er en beskrivende modell for hermeneutikken. Den viser at når man fortolker må forstå delene for å kunne forstå helheten:



(figur 3.1. “Den hermeneutiske spiral”)

I følge Pahuus (2003) viser den til den endeløse prosessen som skjer når man, med utgangspunkt i egen forforståelse, fortolker et fenomen, for så å oppnå ny kunnskap/etterforståelse. Dette blir igjen en ny forforståelse som vil være utgangspunktet ved neste fortolkning. I masterprosjektet mitt har hermeneutikken spilt en viktig faktor helt fra den første idéen, gjennom den praktiske prosessen, og ut denne teoretiske oppgaven.

Kontinuerlig har jeg fortolket både tekst og uttrykk. I prosessen har fortolkningen foregått med utgangspunkt i eksempelvis tilbakemeldinger gjennom visningsseminar, tematiske og estetiske diskusjoner innad i ensemblet, egne refleksjoner ut fra faglig, sosial og estetisk kompetanse. Jeg har også brukt refleksjonstekster og loggskrivning som en del av denne hermeneutiske fortolkningen. I dette skriftlige arbeidet kommer den hermeneutiske fortolkningen tydelig frem i analysen og fortolkningen av prosessen og forestillingen, samt funnene jeg sitter igjen med.

3.1.2. Fenomenologi

Fenomenologi regnes i følge Dan Zahavi (2003) som en de dominerende retningene innenfor filosofi i det 20. århundre. Den har hatt sterk innflytelse på humanistiske disipliner, eksempelvis på hermeneutikken. Kjernen ved fenomenologien er å gå til forholdet selv, for å oppdage det slik det virkelig er. For å kunne være gjennomføre dette må vi også være bevisst oss selv, våre vissheter og våre erfaringer i møtet med forholdet - eller fenomenet. Ved å ha en bevissthet rundt egen kontekst i erkjennelsesprosessen, vil man trolig kunne se fenomenet mer objektivt, hvilket er fenomenologiens mål. Zahavi påpeker at vitenskap uten et førstepersonsperspektiv vil være meningsløs, og mener videre at vitenskapens fokus på tredjepersonsperspektivet er naivt (Zahavi, 2003:124). Man kan ikke isoleres fra egen forskning da mennesket kun kan forstå ut fra eget subjekt, slik en konstruktivistisk tenkning begrunner.

I fenomenologien forstås et fenomen som en gjenstands performativitet, altså måten det fremtrer på. Fenomenologien er analysen av gjenstandens ulike performative ytringer, og de forståelsesstrukturer som lar gjenstander innlemmes i en gitt fremtredelsesmåte (Zahavi, 2003:127). Konteksten en gjenstand fremtrer for, påvirker fremtreden. En gjenstand vil også påvirkes av hvilket kroppslige subjekt det fremtrer for, og hvor nøye det blir undersøkt av subjektet.

“Kroppen er ikke en skærm mellom meg og verden, men vores primære væren-i-verden. Subjektiviteten er kropsligt forankret, og tilsvarende præger vores kropslighed den måde, som verden fremtreder for os på” (Zahavi, 2003:130).

Verdensoppfatningen dannes altså ut fra vår kroppslige erfaring av den, derfor vil det innebære at når vi undersøker en gjenstands fremtredelse i verden, vil vi også undersøke oss selv som kroppslig subjekt og iaktaker. Verdens fremtredelsesstruktur muliggjøres av subjektet, og er derfor betinget. Subjektet må derfor forstås i sin relasjon til verden (Zahavi, 2003:131). Begrepet om den sanne virkelighet er derfor i følge fenomenologien, ikke eksisterende, da den vil fremtre ulikt for det enkelte kroppslige subjekt.

Arbeidet med *Man er først og fremst menneske - et vitnesbyrd* (2016) har vært preget av den fenomenologiske tenkningen. Jeg som subjekt har kroppslige forankrede erfaringer innenfor tematikken som skal utforskes, og det har vært viktig å være bevisst min livsverden og hvordan det preget forskningen. Eksempelvis ville det kunne føre til at jeg ville se og tolke materiale på en spesiell måte, og jeg forsøkte å være bevisst dette. Jeg ønsket videre at ensemblet og deres livsverdener kunne bringe inn et utenforstående syn på tematikken, og tok derfor valget om at de ikke skulle ha samme kroppslig forankrede erfaring som meg selv. Jeg ønsket heller ikke at de skulle preges av en viten om denne under prosess, og valgte derfor ikke å informere om min bakgrunn. Gjennom innspill fra andre og arbeidet med det konkrete materiale ble både aktørenes og min egen livsverden formet av prosessen.

Problemstillingen omhandler også idéen om en usynlig livsverden. Jeg har spurt hvordan man kan anerkjenne og formidle identiteter som er preget av seksuelt misbruk. En identitet rommer, slik jeg ser det, ikke målbare og usynlige strukturer. Den rommer tanker, følelser og handlinger. Den rommer et forhold til omverdenen som man ikke nødvendigvis er bevisst, og omverdenen vil da heller ikke nødvendigvis se sammenhengen mellom strukturene og tematikken. Jeg stilte spørsmål ved dokumentarteaterets mulighet til anerkjennelse av disse, og hvordan det kunne formidles og gjøres tilgjengelig for utenforstående. Det var viktig for meg å kunne distansere meg fra tematikken, for så å forsøke å beskrive den. Dette var også noe av grunnlaget for å bruke andres erfaringer og livsverdener, i møtet med mine egne, for å komme fram til forestillingen. Innspill utenfra ble også viktig i prosessen for å kunne oppnå et mer helhetlig bilde. Et viktig verktøy var visningsseminarne som utdypes i analysen (kapittel 4).

3.2. Det performative paradigmet

Et forskningsparadigme er i følge Denzin og Lincoln et grunnleggende tankesett som dannet et utgangspunkt for forskeren. Det er menneskelige konstruksjoner som hjelper forskeren å velge ståsted og legge føringer for arbeidet (Ulvund 2012:53). Det praksisbaserte paradigmet har sitt opphav i John Austins begrep *performativ ytring* som ble presentert i artikkelen *How to do things with words* i 1962 (Bial, 2007). En performativ ytring innebærer at det å si noe er å gjøre noe. Et eksempel på dette er å gi sitt “ja” til hverandre under en vielse. Det er konteksten som er avgjørende for hvorvidt det blir en handling.

Etter at kunsten fikk sin plass i academia ble det et behov for et alternativt paradigme som ikke måtte imøtekomme kriteriene til de kvantitative og kvalitative metodologiene alene. Den australske professoren Brad Haseman foreslo et nytt paradigme med grunnlag i Austins teori om den performative ytring; det *performative paradigme* (Haseman, 2006). Det innebar en videreføring av flere metodologier fra det allerede etablerte kvalitative forskningsparadigmet, eksempelvis etnografiske metoder som observasjon og intervju. Videre innebar det performative forskningsparadigmet om å utvikle metoder for å lede forskningen gjennom praksis, da den kvalitative forskningen ikke gir rom for kunstpraksis som forskningsmetode (Haseman, 2006:6).

Da Haseman skrev *A manifesto for performative research* i 2006, argumenterte han for at de eksisterende forskningsparadigmene ikke fylte behovene som lå hos de utøvende forskerne, og praksisledet forskning trengte dette nye performative paradigmet. Sentralt sto frigjøringen av de metodologiske restriksjonene, som vektla skriftlige resultater. Han argumenterte for at ikke all forskning lot seg formidle i form av en skriftlig avhandling eller artikkel. Det performative paradigmet skulle altså gi rom for at forskerne kunne presentere funnene sine med det symbolske språket i den aktuelle praksisen, dette kan være ikkenumerisk data, film, teater/performance, bilder, lyd, bevegelse osv. (Haseman, 2006:4).

Dette rommet begrunnes Austins språkteori angående “Performative ytringer”, men det påpekes at konteksten som sagt er særdeles viktig. Ettersom at dataene vi anvender i

forskningen eksisterer performativt, vil de både uttrykke forskningen og bli forskningen ved at de uttrykkes (Haseman, 2006:6). I tillegg bør praksisen styrke prosjektets troverdighet gjennom dokumentasjon av prosessen, reflektert og fortolkende rapportering, samt vurderinger av deltakernes og forskerens opplevelser. De forskningsresultatene jeg presenterte i *Man er først og fremst menneske - et vitnesbyrd* har en annen gyldighet i min beskrivelse av dem i ettertid, på samme måte som det å si “ja” i kirken har en annen betydning i den konteksten, enn når man beskriver bryllupet i etterkant.

Praksisledet forskning knyttes altså til en kreativ prosess, også når det kommer til datainnsamling og rapportering av funn. Tilstedeværelsen av praksis er den viktigste faktoren innenfor et performativt forskningsprosjekt. Utgangspunktet for den praksisledede forskningen bygges ikke nødvendigvis ut fra en problemstilling eller en hypotese, men kan ha et utspring i en entusiasme for praksisen i seg selv, og man kan gjerne starte med et eksperimentelt utgangspunkt for så å se hva som kommer ut av det. Målet er gjerne å forbedre kunstneriske praksisen (Haseman, 2006:3).

Vi kan se tydelige likheter mellom det kvalitative og det performative paradigmet, og det kan oppleves som at de flyter litt inn i hverandre. Begge har med seg et konstruktivistisk læringssyn, og preges av hermeneutikken og fenomenologien. Dersom man ser overordnet på en praktisk/teoretisk masteroppgave, kan det ved første øyekast oppleves todelt, hvor den ene delen ledes av det performative paradigmet, mens den teoretiske delen ledes av det kvalitative paradigmet. Likevel vil jeg påstå at forskningen i prosjektet mitt hovedsakelig ligger i det performative paradigmet, da det er det praktiske arbeidet som har stått i fokus og utviklet ny innsikt, også i denne delen av mastergraden.

3.2.1. Praksisledet forskning

Det finnes mange begreper innenfor det performative paradigmet for å dekke ulike metoder som benyttes for å forske med og på kunsten, men felles for dem er at de henviser til måten forskningen bygges inn i kunst-praksisene:

“What is of interest to practice-led researchers (is) to move from the unknown to the known whereby imaginative leaps are made into what we don't know as this can lead to critical insights that can change what we know.” (Sullivan, 2009: 49)

For å nevne noen av begrepene som brukes finner man eksempelvis; praksis som forskning, praksis i forskning, forskningsbasert praksis og forskningsleder praksis. Slik jeg anser det glir de på sett og vis inn i hverandre, og prøver å dekke mye av det samme. Grunnen til at det er så mange ulike begrep kan være at forskningsformen ikke er fullt ut etablert og godtatt i det akademiske miljøet, og søkenen etter en diskurs som kan gi praksisen en allmenn status som forskning. Jeg har selv valgt å benytte begrepet *praksisledet forskning*, da tradisjonen fokuserer på prosessen som meningsbærende, noe som dekker denne forskningsprosessen.

Robert Nelson er professor og leder for forskning ved University of London Royal School of Speech and drama. Han definerer praksisledet forskning (practice as research/PaR) som et forskningsprosjekt hvor grunnmuren ligger i å bruke praksis i innhenting av kunnskap. Nelson påpeker også at praksis er både forskningsmetode og resultat: “PaR involved a research project in which practice is a key method of inquiry and where, in respect of the arts. A practice (...) is submitted as substantial evidence of a research inquiry” (Nelson, 2013:8-9). For å underbygge dette viser han til David Heideggers eksempel om sykling: man kan kun få kunnskapen å sykle gjennom å praktisere sykling. Dette er ikke kunnskap man kan lese seg til, men kroppslig kunnskap. Deretter kan man lese teorier, dersom man har behov for det. Han påpeker at denne kunnskapen uansett tvilsomt vil kunne brukes til instruksjoner angående sykling (Nelson, 2013:9).

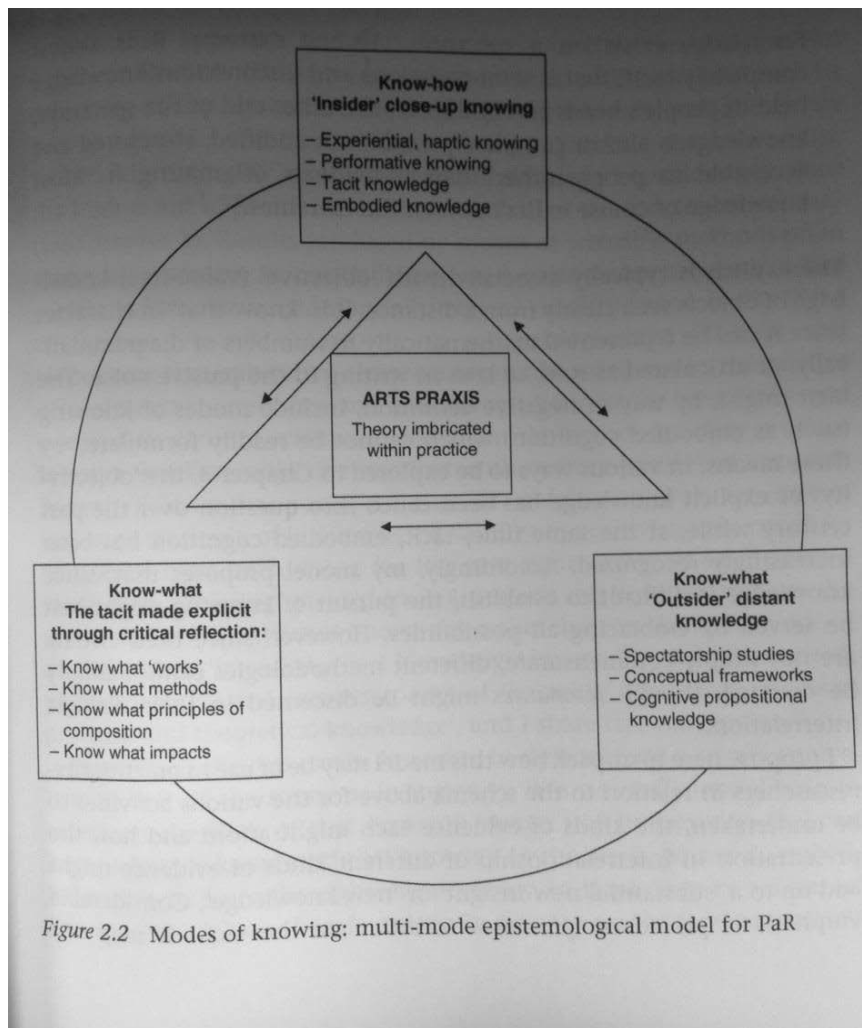
Det er som nevnt tydelige likhetstrekk med det allerede godt etablerte kvalitative paradigmet, hvor målet er å forstå meningen bak menneskelige handlinger. Den kvalitative forskningen har i dag godt etablerte forskningsstrategier, og har nå, fått en aksept innenfor academia. Metodologien innebærer systematisk innsamling, bearbeiding og analyse av empiri. Den samme aksepten søker praksisledet forskning, med likt grunnlag, og selv om forskningsresultatene ikke regnes som *allmenne sannheter*, gir den *innsikt* i fenomener.

For å øke legitimeringen av praksisen, har det blitt utpekt strategier som skal underbygge praksisen; man bør forholde seg reflekterende og kritisk til egen praksis og man bør systematisk dokumentere praksisen. En slik dokumentasjon innebærer eksempelvis bilder, inspirasjonskilder, skisser, notater, objekter, bilder film og audiovisuelle opptak - det er altså ikke kun det skrevne ord eller videoopptak (Nelson, 2013:86). Dokumentasjonen underbygger og representerer praksisen, men kan ikke i seg selv presentere praksisen (Nelson, 2013:83).

Forskningspraksisen regnes som vitenskapelig da den gjennom praksis eksperimenterer, repeterer, falsifiserer og tester materialet (Nelson, 2013:39). Forskeren, som ikke nødvendigvis går ut fra en hypotese eller en teori, legger til rette for at teorien kan utvikles fra praksisen i seg selv. Ettersom praksisen er i utvikling, vil også forskningsspørsmålet endres underveis. Forskeren selv er også avgjørende i forskningsarbeidet, da hans eller hennes perspektiver vil være synlig (Nelson, 2013).

3.2.2. Nelsons modell: Å vite hvordan, å vite hva, å vite at

Nelson forkorter "Practice as research" til PaR og beskriver at PaR involverer et forskningsprosjekt hvor praksis i samråd med kunst, er hovedbasen i fremgangsmåten for undersøkelsen (Nelson, 2013:8). Praksisen skal også anerkjennes som evidens i et forskningsprosjekt. I boken *Practice as research in the arts* (2013) har han kombinert tre modier i en modell han kaller *Modes of knowing: multi-mode epistemological model for PaR* (Nelson, 2013:37). Dette kan sees som et bidrag fra Nelson i ønsket om å danne forståelse for at en praksisledet, kunstnerisk og eksperimentell forskningsprosess skal kunne anerkjennes som kunnskapsdannende - dette innebærer altså hvordan kunstpraksisen kan også kan regnes som forskning.



Figur 3.2. fra Nelson, 2013:37 (*Know-what* i høyre hjørne er egentlig *Know That*).

Modellen fremmer en multimodal tilnærming til praksis, med de performative kunstformene som basis. Den viser at kunnskapsdanningen i praksisen er sammensatt og har mange aspekter - det finnes ikke én fasit som sier hvilken vei man skal gå. Modellen viser til at vi i forskningsprosessen beveger oss kontinuerlig mellom tre forskningsmodi, og hvordan disse modiene flyter inn i hverandre og skaper helhet i en forskningsprosess som innebærer praksis, refleksjon og det å sette resultater i sammenheng med teori.

Forskningsmodiene består av; *Know-how*, *know-what* og *know-that*. *Know-how* (å vite hvordan) refererer til den tause, kroppslige kunnskapen. Modiet refererer til ting vi bare vet eller kan, uten at vi nødvendigvis kan forklare hvordan vi vet eller kan det. Hvis vi ser på sykkeleksempelen som ble nevnt i 3.2.1., vil dette modiet eksempelvis representere det å

holde balansen - altså den eksperimentelle og performative kunnskapen vi besitter og som vi kan videreutvikle ved å reflektere i praksis. Dette vil da danne en indre og subjektiv kunnskap. *Know-what* (å vite hva) beskriver kunnskapen om å vite hva man gjør og hvordan det fungerer. Man skal altså gjøre den tause kunnskapen eksplisitt ved å reflektere over funnene man har gjort i etterkant av praksis og konkretisere dem. Denne konkretiseringen foregår ved kritisk refleksjon rundt hvilke metoder man har brukt, prinsipper for komposisjonen, hva som er relevant for forskningen og hva som påvirker den. Kunnskapen her er subjektiv, men kan formuleres og deles med andre. Systematisk dokumentasjon av praksisen vil være en fordel for synliggjøring i etterkant. *Know-that* (å vite at) beskriver kunnskapen utenfor, mer spesifikt det teoretiske rammeverket man besitter når man går inn i praksisen. Det innebærer en viten om hvor man befinner seg faglig i landskapet, evnen til å sette eventuelle funn i en kontekst, faglig forståelse for praksisen, kunnskapen om at det man gjør er noe nytt, eller om det har blitt gjort før. Kunnskapen som oppstår i denne modiet er kognitiv og dannes ved refleksjon, analyse og diskusjon sett i lys av teori, og er mer tilgjengelig for deling. Ved å se refleksjoner i sammenheng med teori, kan man forklare hvordan den tause, kroppslige kunnskapen leder ut i spontane valg i praksisen (Nelson, 2013:42). Med meg inn i prosessen mot *Man er først og fremst menneske - et vitnesbyrd* (Kaspersen, 2016) hadde jeg eksempelvis med meg teoretiske perspektiver fra praksisledet forskning i kunstpraksis som innebar blant annet Devised theatre, verbatim metode, postdramatisk teater, Viewpoints og Frantic Assembly's teatermetoder.

Modellen er sirkulær, men illustreres med et triangel med kunstpraksisen i sentrum som et eget punkt. Nelson beskriver den videre som teori integrert i praksis. Modiene representerer ulike perspektiver man må forholde seg til et forskningsprosjekt, og de søker et dynamisk og fleksibelt forhold mellom praksis, refleksjon og teori. Refleksjon i prosessen kan legge til rette for nye perspektiver, og det er spesielt den tause kunnskapen som er av interesse i forskningspraksisen. Den praktiserende kunnskapen må belyses for å bli akseptert som viten. Nelson påpeker også viktigheten av å kunne distansere seg fra forskningsprosessen ettersom at man selv blir en del av den. Dette gjøres gjennom ved en kritisk refleksjon. Man må kunne behandle materialet fra ulike perspektiver med ulike metoder. Det er viktig å reflektere underveis i prosessen og på den måten danne nye perspektiver (Nelson, 2013:37).

Jeg anser modellen nyttig i bevisstgjøringen av kunnskap. Modellen billedgjør kunstpraksisen, og ved å konkretisere kunnskapen i de ulike feltene bidrar den til helhetlig refleksjon og kartlegging av ressurser under og etter praksis. Dette har bidratt til å perspektivere besvarelsen av forskningsspørsmålet i både kunstpraksisen og i denne avhandlingen.

3.3. Fortolkende etnografi som strategi

Får å få innsikt og kunnskap om andres opplevelse som utsatt, benyttet jeg og ensemblet etnografiske metoder. Dette er som nevnt etnoteaterets fundament, som bygger på samme prinsipper. En etnograf forsker på mennesker i en andre kulturer eller samfunnstyper, med mål om å danne forståelse for andres erfaringer. I prosessen har det blitt anvendt ulike etnografiske metoder. Eksempler på dette er intervju og møter med informanter, og transkripsjon, samt undersøkelse av fenomenet “å være utsatt”. Her har eksterne informasjonskanaler vært nyttige. Det å se overgrepsutsatte fortelle om opplevelsene sine i tv-intervjuer, dokumentarer eller videoblogger har gitt oss et utvidet perspektiv. Norman K. Denzin argumenterer for at de performative tekstene kan representere levd erfaring i *Interpretive Ethnography* (1997). De gir innsyn i menneskers opplevelser og erfaringer, utover det skrevne ord - slik forskningen foregår i det performative paradigmet.

3.3.1. Intervju og transkripsjon

Intervju og transkripsjon er ofte anvendte metoder i innhenting av data i kvalitative forskning. I den forbindelse har jeg anvendt *Det kvalitative forskningsintervju* (2009) av Kvale og Brinkman som inspirator i planleggingen av intervjuet. Videre opplever jeg Erika Ravne Scotts forståelse av intervjusituasjonen som et *ekspertmøte* (Gustavsson, 2005:117) som nyttig i bevisstgjøringen av statusfordelingen mellom intervjuer og informant. Begrepet ekspertmøte innebærer tydelig respekt for informanten. Informanten har på sin side autoritet i forståelsen av eget liv, mens forskeren på den andre siden har autoritet i tolkningen med grunnlag i eget fagfelt. Informantene som ble med i prosjektet meldte seg selv som frivillige etter at LMSO hadde lagt ut prosjektet på en intern ressursgruppe. De tok direkte kontakt med meg, og fikk tilsendt ytterligere informasjon.

I intervjuforberedelsene hadde jeg utarbeidet et infoskriv og en intervjuguide til informantene. Det forklarte prosjektets anonymitetskrav og la grunnlag for informert samtykke. Dette innebærer at informantene måtte gi skriftlig samtykke til å la seg intervju i et infoskriv hvor grunnlaget for og målsetningen med forskningsprosjektet kommer tydelig frem. For å foreta denne type forskning hadde jeg søkt tillatelse fra Norsk Samfunnsvitenskapelige Datatjenteste (NSD), hvor man forsvarer sitt forskningsprosjekt og redegjør en plan for anonymisering av informantene. I anonymiseringen har jeg transkribert intervjuene, all informasjon som kunne identifisere informantene, pårørende eller andre ble fjernet. Etter at transkripsjonene var fullført ble lydopptakene slettet. Underveis i transkripsjonsprosessen var opptaksmaterialet innelåst i skap på en kodet minnepinne. Dette skapet var igjen i et rom hvor en trengte adgangskort for å komme inn. All kontakt med informantene ble også anonymisert, og tid, sted og geografisk beliggenhet i intervjusituasjonene har ikke blitt oppgitt. Involverte kunstnere har undertegnet taushetserklæringer før produksjonen, slik at informasjon om informantene ikke skulle spres. Dette var viktig siden informantene deltok underveis i prosessen i form av visningsseminar og innsending av inspirasjonsmateriale.

Intervjuguiden (vedlegg 13) var en oversikt over de ulike temaene jeg ville ta opp i intervjuet, samt en ramme for hvordan intervjuet ville foregå. Jeg delte intervjuet inn i tre praktiske faser; Rammesetting, erfaringer og fokusering, avrundning og avslutning. I fase én bygges det opp til en trygg samtale mellom informant og forsker. Her er det rom for uformell prat og informasjon om intervjuet, hvorfor man ønsker å gjøre det og hva man vil bruke informasjonen til. Videre gjentok jeg mye av det som ble skrevet i infoskrivet, forklarte igjen taushetsplikten og anonymitet, avklarte eventuelle spørsmål og gikk over i neste fase hvor jeg slo på båndopptakeren. I fase to stilte jeg spørsmålene jeg hadde utarbeidet, og eventuelle oppfølgingsspørsmål. Jeg hadde også sendt informantene spørsmålslisten på forhånd, slik at de kunne være forberedt på hva som kom, og på den måten også ha makt over situasjonen med å kun svare på det de ønsket. I siste del av intervjuet fikk informantene mulighet til å tilføye eventuelle opplysninger, jeg gjentok informasjon jeg var usikker på, før jeg avrundet og takket for intervjuet.

I intervjusituasjonen var jeg bevisst informantenes kroppsspråk og stemningsmarkører. Dette tok jeg med meg videre inn i transkripsjonsarbeidet. I etterkant hadde jeg seks timer med materiale som ble transkribert. Intervjutranskripsjoner har blitt anklaget for å ikke være representative da de utenfor intervjusituasjonen er dekontekstualiserte gjengivelser (Kvale & Brinkmann, 2009:187). Med dette mener Kvale og Brinkmann at informasjon som kommer frem under intervjuet vil gå tapt i det skriftlige dokumentet. I det performative paradigmet kan likevel stemmeleie, kroppsspråk, personlige gester osv. videreføres i det kreative arbeidet. Dette gir mulighet for en helhetlig forståelse av informasjonen og erfaringen informanten viderefører inn i prosjektet.

Etter forestillingene har jeg også mottatt tilbakemeldinger fra tilfeldige publikummere. Noen av disse har også gjennomført en frivillig skriftlig publikumsundersøkelse, hvor deres svar har blitt anonymisert. Her har jeg spurt hvor de fikk informasjon om forestillingen, deres opplevelse av formen og det dokumentariske, samt tanker de har gjort seg i etterkant av å ha sett den. Noe av materialet blir brukt i analysen avhandlingen.

3.3.2. Litteraturstudier

Teoretiske og kunstneriske fagfelt utvides i et dynamisk samspill. Nelson påpeker behovet for at feltene skal inkludere hverandre for slik å kunne videreutvikles. For å kunne beskrive hvordan taus kunnskap fører til avgjørelser i praksisen, må man se refleksjoner i sammenheng med teori (Nelson, 2013:42). På denne måten utvikles stadig nye teoretiske begreper som setter ord på den kroppslige kunnskapen, slik at de igjen kan videreutvikles sammen. I arbeidet med forskningspraksisen *Man er først og fremst menneske - et vitnesbyrd* har jeg hentet inn litteratur som har støttet opp om arbeidet jeg har gjort teoretisk. Eksempler er *The Frantic Assembly, book of devising theatre* (Graham & Hoggett, 2014) og *The Viewpoints Book* (Bogart & Landau, 2005) som har bidratt til inspirasjon for utviklingen av det fysisk visuelle scenespråket. I møtet med det verbatime scenespråket har særlig *Ethnotheatre: research from page to stage* (Saldaña, 2011), *Performance in a time of terror* (Hughes, 2011) og artikkelen *A day in december* (Wilkinson, 2010) vært sentrale for å utvikle min forståelse av tekstutviklingen i etnoteateret. I den dramaturgiske tankegangen med den episodiske og sekvensbaserte formen har *Postdramatic Theatre* (Lehmann, 2006) vært en sentral kilde. Denne kilden har også utvidet tekstforståelsen min, og min oppfatning av

dramatikeren i en postdramatisk tradisjon. *Det kvalitative forskningsintervju* (Kvale & Brinkmann, 2009) ga meg en grunnmur å stå på før jeg intervjuet informantene. Litteratur fra eksempelvis Nelson, Haseman og Zahavi har bidratt til kunnskap om praksisledet, kunstnerisk forskning og forskningstradisjoner. Rancièr har inspirert i mitt syn på politikk og dissensus, og selv om vi ikke er enige på alle punkt har han økt min refleksjon over publikum i møtet med kunsten, og kunstens ilagte potensiale. Jeg er også påvirket av Brechts teori om det episke teateret, og hvordan teateret har et politisk potensiale i form av at det kan få publikum til å reflektere. Disse kildene har bidratt til refleksjon og analyse over prosessen i etterkant.

3.4. Kreative/kunstneriske strategier og metoder

Underveis i produksjonen improviserte vi frem koreografier og sekvenser. Spesielt anvendte vi metoder inspirert av Frantic Assembly og Viewpoints. Dette la et viktig grunnlag for fysisk visuell scenetekst, og tilførte også forestillingen et gjennomgående formspråk. I tillegg improviserte aktørene ut fra ordspill, begreper og tematikker i intervjuene. *Mørketallsstevensen* (vedlegg 14) er eksempelvis transformert fra improvisasjoner rundt begrepet “mørketall”, som samtlige informanter refererte til i intervjuene. I dette kapittelet vil jeg likevel kort vise til “building blocks” og Viewpoints som verktøy siden disse var sentrale i utviklingen av fysikalitet og visualitet.

I siste del presenterer jeg verbatim metode, som har vært en kreativ/kunstnerisk metode som står kan oppleves som en motpol til den fysiske sceneteksten. Jeg anser dette som et viktig element, også i utarbeidelsen av den fysisk/visuelle visuelle sceneteksten, og jeg analyserer forholdet mellom disse i kapittel 4.

3.4.1. Frantic Assembly

Frantic Assembly er et britisk kompani som tilhører en postdramatisk teatersjanger. De jobber devising med fokus på fysisk teater. I 1994 ble kompaniet formet av Scott Graham og Steven Hogget, og sammen ledet de det fram til 2014 (Graham & Hogget, 2014). De har arbeidet fram metoder for å utvikle et fysisk nøytralt scenemateriale, for så å lete etter eventuelle narrativer i det de ser, for slik å utvikle og fylle bevegelsene med mening. De

anvender begrepet “building blocks” i forklaringen av konseptet, som omhandler å bruke fysiske byggeklosser i utviklingen av koreografier. Det er altså ikke en konkret fremgangsmåte for hvordan de jobber, men i *The frantic assembly book of devising theatre* (2014) finner man enkle steg-for-steg introduksjoner i deres metoder. Denne boken og videoer fra youtube⁹ har fungert som inspirasjon og verktøy i de fysiske sekvensene i det sceniske arbeidet.

Eksempler på verktøy vi har brukt er “Round/by/through” (Graham & Hogget, 2014:125), og “Stolduett” (Graham & Hogget, 2014:137). Videre har vi jobbet aktivt med tilstedeværelse og det å lytte kroppslig til hverandre. Dette er trening som omhandler det ta inn hverandres impulser og se mulighetene i dem, noe vi også finner igjen i *Viewpoints* (Bogart & Landau, 2005).

3.4.2. Viewpoints

Viewpoints er et verktøy som, i likhet med Frantic Assembly, følger en tankegang om å frigjøre koreografi fra psykologi og drama. Opprinnelig ble Viewpoints formet av den amerikanske koreografen og danseren Mary Overlie, og ble videreført av postmoderne kunstnere på 1960-tallet. Målet var å gi opptrening og struktur for danseimprovisasjon i tid og rom. Senere skulle den også inspirere teatermiljøet, hvor Anne Bogart og Tina Landau samarbeidet om å utvikle det som tidligere hadde vært seks viewpoints til ni fysiske og fem vokale Viewpoints som var relevant for arbeid med teater (Bogart & Landau, 2005). I boken *The Viewpoints book* (2005) beskriver Anne Bogart og Tina Landau Viewpoints som et vokabular som beskriver bevegelse på scenen. Det viser også til teknikker for å danne bevegelse på scenen, det trener utøvere og bygger opp ensemblet. Videre sier de at Viewpoints navngir våre handlings- og ytringsmønstre, og skaper bevissthet og muligheter i egen performativitet; *hvordan* og *hvor* er vi i rommet og tiden (Bogart & Landau, 2005:5-8).

Mitt første møte med Viewpoints var på bachelorprogrammet i en totimers workshop. Da ga ikke innføringen meg noe særlig siden hensikten opplevdes uklart, men i senere tid har jeg sett den vært brukt i flere forestillinger. Ane Justviks “*Den performative ungdom*” (2014) som formmessig fokuserte på kropp og fysikk, ga et klarere innblikk i hva metoden kunne brukes

⁹ <https://www.youtube.com/playlist?list=PLvsfKSyQoeYm5IADaSWk7F4iihzwvo1su>

til. I masterprogrammet (DRA3000) fikk jeg en dypere innføring i metoden, og jeg valgte å hente inspirasjon fra enkelte Viewpoints i produksjonen. Jeg har aktivt anvendt fysiske og vokale viewpoints i utarbeidelsen av formspråket i forestillingen (Bogart & Landau, 2005). Dette omhandler kvaliteten i lyd og stemme og tilstedeværelsen i tid og rom.

3.4.3 Verbatim metode

Begrepet verbatim refererer til vitnesbyrd som har to betydninger. Den ene knyttes til rettspraksis hvor det innebærer å vitne sant om en hendelse og det tillegges slik en reell betydning. Den andre knyttes til religiøse sammenhenger hvor vitnesbyrdet er satt i kontekst med usedvanlige hendelser som vil være unntatt etterprøving (Aune, 2017:78). Man kan ved dette åpne for en anerkjennelse og undersøkelse av bredden i enkeltmenneskers erfaring.

Verbatim teater er teater som benytter seg av tekster som er ordrette gjengivelser av intervjuer eller vitnesbyrd (Hughes, 2011:92). Dette medfører også at sceneteksten preges av en autentisitet. Den kunstneriske tolkningen ligger ikke i bearbeidningen av tekstmaterialet, fordi teksten blir gjengitt ordrett fra kildene, men i sammenstillingen av tekst med andre teatervirkemidler. I boken “Performance in a time of terror” (2011) diskuterer Jenny Hughes hvordan performance har gitt form til krig og terror. I denne forbindelse gir hun en beskrivelse av verbatim teater:

“Verbatim theatre is defined by a democracy of process – with actors often taken responsibility for the development of dramatic material – as well as a democracy of event – with performances offering the opportunity of «communing silently with your fellow human begins with a multitude of different voices alive for you», and to sit in an auditorium with society's «movers and shakers» reportedly attracted to these plays” (Hughes, 2011:92).

Videre skriver hun:

“(…) verbatim theatre (is) constructed from the words of people involved in the events dramatised on stage, and drawn from documented records, personal testimony and interview material” (Hughes, 2011:92).

Jeg velger å bruke begrepet *verbatim metode* heller enn *verbatim teater*, da forestillingen også er preget av andre kilder enn intervjuene. Det verbatim har likevel ligget til grunn for den helhetlige sceneteksten, også den fysisk/visuelle. Verbatim metode har vært en betydelig tilnærming i forberedelsesfasen, manusutviklingen og teaterproduksjonen. Dramatikerens strategi i arbeidet med verbatim metode utdypes i analysen (kapittel 4).

3.5. Den reflekterende praktiker

Hannula m.fl. skriver at startskuddet for en forskningsprosess alltid begynner med en interesse for et fenomen, en prosess, en hendelse osv. (Hannula m.fl. 2005:109). For meg var startskuddet en interesse for teaterets politiske potensiale, dramatikerens funksjon og rolle, samt strategier og grep i formidling av virkelige liv og historier. Jeg var nysgjerrig på hvordan verbatim metode kunne bidra til å danne en følelse av autentisitet og hvordan metoden kunne anvendes i en forestilling. Jeg ønsket å skape et sceneuttrykk hvor de ulike elementene i teateret bidro til å formidle livserfaringer, og hvor de la grunnlag for estetisk kommunikasjon. Videre hadde jeg en positiv oppfatning av teaterets egnethet til å ta opp tematikker som oppleves vanskelige å snakke om, og hvordan dette kunne ha en politisk effekt. Den kunstneriske prosessen og formidlingen av forestillingen ble derfor fokuspunkter i min forskningsprosess.

I den kunstneriske prosessen hadde jeg rollen som kunstnerisk ansvarlig og som forsker. Det har vært et stort og krevende ansvar, da aktører, komponist, informanter og samarbeidsorganisasjonen LMSO har lagt sin tillit i arbeidet jeg har gjort. For å kunne gjennomføre prosessen har rammer vært essensielt. Med dette mener jeg gode planleggingsrutiner, lederegenskaper, gjennomføringsevner i produksjonens ulike deler. I begynnelsen av prosessen hadde jeg ikke noen klare bilder på hvordan den endelige forestillingen skulle se ut, men jeg hadde likevel lagt opp dramaturgien i form av de ulike temaene og den postdramatiske rammen.

Dersom kunstnerisk arbeid skal regnes som verdifull forskning, bør arbeidet og den kunstneriske prosessen dokumenteres systematisk (Nelson 2013, Ulvund 2012). Dette vil

forankre arbeidet og danne grunnlag for refleksjon både underveis og i etterkant av prosessen. I denne delen av oppgaven vil jeg derfor presentere ulike dokumentasjons- og refleksjonsmetoder som har vært bevisstgjørende i prosessen.

3.5.1. Dokumentasjonsmetoder

I løpet av prosessen har jeg dokumentert øvelser ved videokamera. Dette har vært nyttig da det har vært mulig å se tilbake underveis i prosessen, samt nå i etterkant. I utviklingen av de fysiske sekvensene ble det slik mulig for aktørene å gå tilbake i utviklingen ved behov. Av andre visuelle dokumentasjonsmetoder har mobiltelefonens kamera vært avgjørende, og jeg kunne dokumentere utviklingen av scenografi, materialer, og det rent fysiske scenebildet. Ved å anvende mobiltelefonen ble det ukomplisert å laste opp bilder og innlegg til blogg og facebook, som også har vært dokumentasjonsarenaer for potensielle publikummere og involverte samarbeidspartnere. Videre har jeg ført daglig logg med korte beskrivelser av hva vi hadde gjort den enkelte dagen, og hva vi burde jobbe videre med. Loggen har bidratt til system og oversikt både underveis og i etterkant av prosessen. Jeg utviklet også en produksjonsplan (vedlegg 15), med beskrivelser av arbeidet vi skulle gjøre og hvem som skulle være med. Den har dokumentert fremgangen, men også fungert som en rammeplan underveis i arbeidet. Ved å lage en produksjonsplan kan man se *hvor* i prosessen en bør være i henhold til tid. Videre har jeg laget et forskningsdesign, som skulle bidra til refleksjon over ulike faser i arbeidet. I etterkant ser jeg at de ulike fasene skled over i hverandre, da spesielt fase 2 og 3, som omhandler eksperiment, analyse og form (vedlegg 16). Jeg ser på det som et resultat av produksjonsplattformen, hvor vi arbeidet relativt åpent med sekvensene før de lukket seg to uker før urpremiere. Videre er det et resultat av dramatikerens arbeid i prosess, da det kontinuerlig testes hvorvidt de ulike lagene av scenetekst kommuniserer.

Refleksjonsnotater har bidratt til kritisk refleksjon i arbeidet, samt synliggjøring av muligheter. Samtlige i ensemblet har skrevet egne logger med refleksjonsnotater, hvor enkelte ble levert inn etter endt prosess. Dette har vært et verktøy som har hjulpet meg å reflektere over prosessen også ut fra deres opplevelser av den.

3.5.2. Visningsseminar og kritisk responsprosess

Våren 2015 deltok jeg på et kurs i Skottland med Youth Theatre Arts Scotland¹⁰ hvor jeg fikk en innføring i Liz Lermans *Kritisk responsprosess* (vedlegg 17). Dette er et tilbakemeldingssystem som går over fire punkter. Målet er å kunne gi eller få konstruktive tilbakemeldinger, uten å miste eierskapet til et prosjekt (<http://bussigel.com>). Etter å ha fått tilbakemeldinger skal kunstnerne ha lyst til å gå tilbake til arbeidet, heller enn å føle at de må gå inn i en forsvarsposisjon ovenfor prosjektet sitt eller føle at det er mislykket. Dette systemet ble anvendt i visningsseminarene i produksjonen mot *Man er først og fremst menneske - et vitnesbyrd* (2016). Visningsseminarene har bidratt til dialog og refleksjon i arbeidet, da nye blikk har blitt invitert inn for å komme med sine tilbakemeldinger. Mer om dette kan leses i analysen (kapittel 5).

¹⁰ <http://www.ytas.org.uk/about-us/who-we-are/>

4. Metoder og strategier i utarbeidelsen av scenetekst

I analysen vil jeg problematisere dramatikerens kompetanse i etnoteateret. Jeg vil analysere holdninger, verdier, arbeids- og refleksjonsformer.

I dette kapitlet ser jeg på hvilke holdninger og verdier det etiske imperativet i etnoteateret preges av, og sette det i sammenheng med utviklingen *Man er først og fremst menneske - et vitnesbyrd* (2016). I kapitlets første del vil jeg vise til hvordan de etiske retningslinjene har påvirket arbeidet.

Videre diskuterer jeg strategier i arbeidet med dramaturgi. På den ene siden har jeg hatt et ønske om å anvende kvaliteten autentisitet og troverdighet, mens jeg på den andre siden har hatt en intensjon om at forestillingens form skal skape dissensus. I følge Brecht og Rancière er det nettopp teaterets fremmedgjøring som legger til rette for den emansiperte tilskuer. Slik har dramatikerens hovedstrategi utartet seg til en dramaturgi som innebærer tre horisontale linjer, der kvaliteten autentisitet, menneskeliggjøring og respekt bidrar i formidlingen av informantenes erfaringer. Videre bidrar vertikale linjer til brudd, overraskelse, fremmedgjøring, undring og lekenhet.

I det neste delkapitlet beskriver jeg strategier i arbeidet med verbatim metode. Jeg vil vurdere verbatim metode som grep med hensyn til informantenes sårbarhet, og hvorvidt det medfører menneskeliggjøring og respekt i formidlingen av deres vitnesbyrd. Deretter presenterer jeg andre former for scenetekst, før jeg reflekterer over hva de ulike tekstene bidrar med i forestillingen. Videre presenterer og problematiserer jeg bruken av metaforer i *Man er først og fremst menneske - et vitnesbyrd* (2016), med utgangspunkt i de røde kassene.

I omtalen av tekst i etnodramaet, vil jeg henwise til vedlagte tekstutdrag og sette det i sammenheng med produksjon og utforming. Når jeg henviser til sceneteksten omtaler *karakter* 1 til 3, heller enn informant 1-3. Dette er med grunnlag i at det ikke er informantene som står på scenen og formidler egne livshistorier. Materialet er også bearbeidet og gjort til

scenetekst, noe som bygger opp under valget om å bruke begrepet karakterer heller enn informanter i formidlingssituasjonen.

4.1. Ethiske rammebetingelser

Ethiske rammebetingelser var grunnleggende hos dramatikerens, med hensyn til informantene og deres pårørende, da sceneteksten tar utgangspunkt i deres materiale. Før intervjuene diskuterte vi om det var enkelte temaer de var spesielt opptatt av, hva *de* ønsket å formidle eller utelukke og hva de ønsket at publikummet skulle sitte igjen med osv. Dette er i tråd med Saldaña's råd om å informere om egne mål, samt imøtekomme informantenes ønsker med respekt og verdighet (Saldaña, 2011:40). Her kom det fram at samtlige informanter hadde et ønske om å formidle tematikken, de ønsket å fjerne stigma og tabu.

I intervjusituasjonen kom det opp ønsker og informasjon, som jeg forsøkte å følge opp i forestillingen så langt det lot seg gjøre. En av informantene i utgangspunktet ønsket eksempelvis ikke å være anonym, og presiserte at hen ville ha navnet sitt i sceneteksten¹¹. Av etiske hensyn og krav fra NSD kunne jeg ikke imøtekomme dette direkte, men valgte å innføre en slutt hvor mange navn ble fremlagt, og hens var en av dem (vedlegg 18). En informant presiserte viktigheten av at forestillingen viste nyansene; menn kunne være utsatt, kvinner kunne være overgripere. En var opptatt av at mennesker måtte *se* hverandre, men også at det skulle dannes et rom for å snakke om overgrep og vold. Samfunnet måtte ha det på dagsorden, og man måtte som voksenperson tørre å spørre dersom det var mistanke for at noe var galt. Samtlige ønsket en formidlingsform som kommuniserte med et publikum, som kunne underholde, engasjere gjennom informasjon og inntrykk.

Forestillingen representerer informantenes vitnesbyrd, derfor har jeg ikke lagt til realistiske opplevelser informantene ikke har gitt uttrykk for at er reelle for dem, jeg har heller ikke ønsket å stigmatisere informantene eller de som bærer på denne type historier. Dette bunner i en bevisst oppmerksomhet og respekt for informantenes egen performativitet. Å arbeide med en sårbar gruppe krever at man behandler dem med verdighet og respekterer dem som mennesker. Et eksempel er valget om ikke å presentere karakterer med tilstander av psykose

¹¹ Jeg velger her å bruke begrepet *hen* på nevnte informant for å kjønnsnøytralisere informanten

og angstanfall på scenen, men heller representere informantene i form av de formidlede egenskapene de har gitt uttrykk for. Dersom jeg hadde tatt slike valg, ville det ha påvirket det etiske, samt forestillingen og dens intensjon om estetisk kommunikasjon negativt. Med bakgrunn i Brechts teori om den episke skuespiller ville det potensielt hindre publikum i sin rolle som kritisk tenker, men legge til rette for en opplevende publikummer som i møtet med det grusomme vil kunne ha behov for å lukke igjen for den estetiske kommunikasjonen. Dette er valg som videre preges av de ulike publikumskategoriene i etnoteateret. Linden Wilkinsson analyserer forholdet mellom verbatim metode og autentisitet i relasjon til formidlingsarena og publikum i artikkelen *A day in December* (Wilkinsson, 2010:123 ff.). Hun argumenterer for at et kontekstnært publikum verdsetter bekreftelse på sine erfaringer gjennom mild bearbeiding av transkriberte intervju i en realistisk stil, mens et publikum med distanse til konteksten vil anerkjenne kvaliteten autentisitet da den tilfører forestillingen troverdighet. Den verbatim teksten bidrar til å presentere informantenes formidlede erfaring.

4.2. Dramatikerens dramaturgiske strategier

I forestillingen har jeg hatt to motstridende ønsker, hvorav det ene innebærer autentisitet og det andre fremmedgjøring. For å utarbeide en forestilling som kombinerer tilnærmingene har jeg valgt en postdramatisk, episodisk dramaturgi, hvor jeg har anvendt ulike formgrep. Man kan beskrive forestillingen som horisontal, med vertikale brudd. Karakterenes tematiske reiser presenteres i tre linjer, de vertikale bruddene er med på å fremmedgjøre og gi et fysisk/visuelt språk. De tilbyr pauser i vitnesbyrdene og kontekstualisering der vitnesbyrdene settes i en større sammenheng.

I dette kapitlet vil presentere strategier i utarbeidelsen av de horisontale linjene i forestillingen; karakterenes linjer. Forestillingen gir en baklengs reise i karakterenes liv, og begynner med nåtiden. Det er fokus på det menneskelige og dagligdagse som hvermannsen kan kjenne seg igjen i. Sekvens to presenterer fortiden og møtet deres med det offentlige og helsevesen. Sekvens tre er en presentasjon av fortiden før møtet med det offentlige og helsevesen. Det bakenforliggende, og grunnen til karakterenes kriser. Sekvens fire er nåtid med fokus på fremtid. Karakterenes håp og ønsker for fremtiden presenteres i denne delen.

4.2.1. Den dramatiske klokken, krisen

I alt ble ca. seks timer med intervjumateriale transkribert, noe som innebærer en utfordring i transformasjonen fra intervju til scenetekst. Forestillingen skulle som nevnt bli maks én time. Det var derfor avgjørende å finne tydelige brennpunkt i intervjuene, og jeg lette etter det Kate Gual beskriver som en dramatisk klokke:

“The thing I have learnt about verbatim theatre is that you need a good crisis and a dramatic clock. Marginalised groups are in crisis and it is a crisis where you can say well that’s right and that’s wrong and we need to get social justice for this. You should be able to make a play out of anything if the tension is there. Somehow the theatre won’t let you get away without either of those things not being present. Something’s gone wrong and the clock ticks and there is a problem that has to be solved. Without that the play just meanders and people get bored and it never comes off.” (Gual i Wilkinson, 2010:130).

Dette skulle vise seg å være en møysommelig jobb. Noen brennpunkt var tydelig fra starten, andre ble avdekket i arbeidet med ensemblet i undersøkelsesfasen. De ulike informantene var på svært forskjellige steder i livet sitt, og de skulle representeres med respekt, og det mangfoldet de tok med seg inn i prosessen. Samtlige hadde egne utfordringer, men samtlige hadde også sine styrker.

Jeg lette etter elementer i intervjuene som gikk igjen eller som hadde opplevdes særlig utpekende. Jeg ønsket videre å finne de sårbare hendelsene mennesker utenfor kunne trekke assosiasjoner til. Identitetsbegrepet hjalp meg i konkretiseringen av leteprosessen, da jeg ser på en identitet som ens personlige hjem, som har blitt bygget opp av ulike faktorer/byggeklosser. Jeg lette etter byggeklossene de ikke hadde fått plassert på et fast sted i “hjemmet” sitt; byggeklosser som ble stadig flyttet på, gjemt bort eller forsøkt ryddet opp i.

Informant éns krise omhandlet hennes kompliserte forhold til datteren. På grunn av hennes utfordringer i livet hadde hun endt opp med å være kald mot datteren, som hun så gjerne egentlig ville ha et nært og varmt forhold til. I intervjuet var datteren et tema som gikk igjen.

Hun skrøt av datterens egenskaper, og var tydelig stolt. Det var likevel en bismak av sorg, som hun stadig kom tilbake til. Det skulle også bli hennes karakters røde tråd i forestillingen. Selv om krisen ikke løste seg i forestillingen, ble den bearbeidet. Forestillingen formidlet hennes ønske om å ringe datteren ofte, hun tenkte på henne og hadde dårlig samvittighet. Den formidlet hennes ønske om at datteren skulle tilgi og forstå. Den formidlet at hun gjorde alt hun maktet for å være den moren og bestemoren hun ønsket å være. Bakgrunnen hennes ble altså åpnet, og dette dannet et rom for forståelse, menneskeliggjøring og sympati. Den avsluttende sekvensen som tar for seg informantenes håp og ønsker for fremtiden, er ikke en løsning på deres kriser i seg selv, men den viser at de fremdeles tror at det finnes løsninger. Det i seg selv kan oppleves som helende.

Informant to undertrykte sine følelser og sin personlighet, ved å utelukke minner og følelser i intervjuet. Dette resulterte blant annet i et intervju hvor svært mye ble sagt, fordi det forble usagt. Det opplevdes lettere å diskutere fotball eller snakke generelt om tematikker som overgrep, helsevesen og hobbyer, men han ønsket ikke å utdype egen bakgrunn. Intervjuet varte 25 minutter, i motsetning til de to andres som varte i over fem timer til sammen. Til gjengjeld mottok jeg en avisartikkel hvor han hadde gjort et intervju tidligere, adressen til bloggen hans og sakprosa som jeg brukte i utformingen av hans karakter. Hans karakters krise i forestillingen behandlet hans usikkerhet og tvil på seg selv og andre mennesker, og hans ønske om å oppnå stabilitet og muligheten til å bli så sikker på seg selv at han klarte å slippe andre inn i livet sitt.

Krisen karakter tre gjennomgår omhandler informantens indre uro og søken etter sin identitet. I intervjuet fortalte informantene vemodig om sorte hull i hukommelsen, men hun ytret også iver etter å reise og starte med slektsforskning for å finne ut hvor hun kom fra. Hun ville se de større bildene og var interessert i historie. Hun fortalte om skolegang og forsøket på å klare alt. Overgrepene skulle ikke styre livet hennes, hun skulle styre det selv, men vedkjente at hun led at “flink pike syndrom”, og selv om hun gjorde noe bra, følte hun aldri at det ble bra nok. Det ble ikke en katarsis for karakter tre i den forstand at hun oppnår en løsning, hun finner ikke seg selv underveis i forestillingen, men hun finner likevel en ro i sin situasjon slik den er. Hun viser også til kampviljen, og presiserer at man *kan* få et godt liv til tross for motgang.

Krisen fungerte som et hjelpemiddel. Den ble et leteverktøy i utviklingen av etnodramaets brennpunkter. Den bidro til utarbeidelse av horisontale, fremadskridende linjer gjennom de ulike sekvensene, som kommuniserer de ulike karakterenes utfordringer og utviklingen de har vært igjennom. De kommuniserer linjer fra det allment menneskelige, til identiteter preget av seksuelt misbruk. Det å arbeide ut fra en krise bidrar til å tydeliggjøre karakterene og deres mål, samtidig som det fungerer som en ramme i tekstutviklingen. Det å arbeide ut fra en krise gir gjør også formidlingen av fortellingene overkommelig. Det blir mulig å vise ulike sider av krisen, hvorfor den har oppstått og hvordan den håndteres. Å velge én krise fra intervjuene opplevdes krevende, men bidro til å skape røde tråder i formidlingen av identiteter.

4.3. Dramatikerens verbatim tilnærminger

Som dramatiker har jeg hatt en *verbatim* tilnærming til deler av sceneteksten, en inngang som ofte blir brukt i etnoteatersammenheng (Saldaña, 2011:17). Sceneteksten er i stor grad preget av av intervjuene; mye er direkte eller bearbejdede sitater fra disse. I en etnoteaterkontekst er dette et verktøy som, slik jeg ser det, løfter frem det autentiske i forestillingen. Språket man snakker er en del av ens identitet, og selv om informantene ikke står på scenen, har de merket deler av sceneteksten med sine 'fingeravtrykk' gjennom sin personlige dagligtale. Ved å holde fast på eksempelvis pauser, stemmevolum, tempo og gjentakelser, vil aktørene potensielt besitte et materiale som kan formidle informantenes identiteter i stor grad. Intensjonen ved å anvende verbatim metode har ligget i ønsket om å menneskeligjøre overgrepsutsatte og legge til rette for et møte mellom karakterer og publikummere som bidrar til respekt og anerkjennelse.

Saldaña hevder at det finnes fire ulike tilnærminger til utarbeidelse av verbatim tekst. Et eksempel er at informantens ord og uttrykk beholdes ubearbejdet. Slik vil sceneteksten bære preg av autenticitet ved sin realisme og hverdagslige stil. Dramatikerens innlemmer både lyd, stemmekvalitet, gjentakelser og pauser. Sceneteksten gjenskaper slik informantens særpreg, og autenticiteten forsterkes. I en annen versjon konstrueres karakterer ut fra tredjepersoner som er beskrevet i intervjuene, for å bidra til en dramatiske handling. I en modifisert versjon av metoden setter dramatikerens sammen ulike transkripsjoner til monologer eller dialoger. I

en tredje form anvendes dokumentene som inspirasjon. Dramatikeren komponerer her et originalt drama, som representerer situasjoner og karakterer fra informantenes erfaringer (Saldaña, 2011:17). I tillegg til disse fire versjonene, har jeg utviklet en femte versjon der teksten fra intervjuene transformeres til fysisk, visuelle elementer på scenen. Jeg vil i dette kapitlet presentere dette arbeidet.

For å vise ulike tekstformer i etnodramaet, vil jeg henvise til vedlagte tekstutdrag og sette det i sammenheng med produksjon og utforming. Når jeg henviser til sceneteksten omtaler *karakter* 1 til 3, heller enn informant 1-3. Dette er med grunnlag i at det ikke er informantene som står på scenen og formidler egne livshistorier. Materialet er også bearbeidet og gjort til scenetekst, noe som bygger opp under valget om å bruke begrepet karakterer heller enn informanter i formidlingssituasjonen.

4.3.1. Dramatikerens ubearbeidede og lett modifiserte intervjutekst.

Et eksempel på bevaring og modifisering i AKT1 da karakter 1 snakker om sin første forelskelse (vedlegg 19). Her har jeg valgt å beholde pauser, sukk og skrevet inn stemmevolum og trykk på ord. Teksten har likevel blitt bearbeidet, da det ble kuttet sensitive opplysninger som navn og tilknytningssted. Videre er teksten transformert fra dialekt til bokmål. Oppbygningen er også endret dramaturgisk, slik får monologen en spenningsoppbygging. Avsløringen om overgrepene kommer sist og ikke først som i intervjuet. Grepet underbygger også behovet for å formidle kampen om normalitet i informantenes liv. Tilsynelatende lykkelige og normale minner preges av en forhistorie som påvirker livssituasjonen. Som publikummer kan man gjennom første sekvens relaterte til frokostritualer, minner om forelskelser og drømmen om å reise. Likevel ligger det et ubehag og en stressfølelse i det allerede fra starten - før karakterene våkner. Den siste replikken "*Da jeg var fjorten år, hadde jeg opplevd overgrep i ganske mange år allerede.*" bekrefter ubehaget og åpner for resten av forestillingen, hvor publikum får delta på en reise i karakterenes liv gjennom vitnesbyrdet og den estetiske formidlingen.

4.3.2. Konstruerte karakterer

For å bidra til dramatisk handling i forestillingen konstruerte vi tredjepersoner som ble beskrevet i intervjuene. Et eksempel på dette er *Mitt møte med helsevesenet*. Her representerer to av aktørene de utallige legene og psykologene informant 3 har beskrevet i intervjusituasjonen. De har blitt satt inn som supplement i en modifisert versjon av hennes beskrivelse av egne møter med helsenorge. For å understreke de andre aktørenes representasjon av tredjepersoner, spilles disse i en karakterisert spillestil. Aktørene representerer andre tredjepersoner i forestillingen, som eksempelvis politi, byggedyret og slekt.

4.3.3. Eksempler på modifisert intervjutekst

For å danne inntrykk av individer og det kollektive samfunnsproblemet har intervjuteksten blitt modifisert i enkelte deler av forestillingen. Her har intervjutekst og informantens innsendte materiale blitt klippet og satt sammen til monologer og dialoger.

Jeg har eksempelvis konstruert det jeg omtaler som *monodialog* i arbeidet, som innebærer at ulike transkripsjoner settes sammen slik at teksten kan oppfattes som en dialog, men også stå for seg selv. Et eksempel på dette er delsekvensen *Selv mord*, hvor karakter 1 og 2 beretter om sine selvmordstanker og hvordan de ba om hjelp:

1 og 2 fram på scenen - ansikt mot hverandre

3 bak, ansikt ut mot publikum

2: – Jeg vurderte å ta livet mitt.

1: DA først skjønte jeg hva jeg hadde sagt (..)

2: Jeg gikk til en bensinstasjon

1: jeg går rett ut i bilen kjører ned til legevakta og sier til legen vær så snill

2: og ba dem ringe politiet slik at de kunne hente meg.

1: Nå må du legge meg inn på østmarka på lukket post

2: Dersom du ikke gjør det kommer jeg til å dynke meg med bensin

1: gjør du ikke det så kjører jeg inn i første og beste trailer for nå har jeg trådd over streken
(..)

2: og sette fyr

1: nå kan jeg aldri be om tilgivelse mer for å sitte å si til sin egen datter at hun overhodet ikke er savnet når hun spør gang på gang det er helt utilgivelig - vær så snill legg meg inn - før - jeg - gjør - noe galt

3: Jeg har jo egentlig aldri vært suicidal

(tekstutdrag)

Her har jeg delt opp intervjumateriale og innlevert tekstmateriale, og komponert det sammen til en tekstsekvens hvor det kan oppleves at de deler erfaringer med hverandre, samtidig som de forteller hver sin enkelthistorie. Opplevelsen av erfaringsdeling styrkes ved at de står med ansiktet mot hverandre. Målet ved å sette sammen disse monologene var å danne en tydelig oppbygning, som også viste til kollektive erfaringer for en gruppe mennesker. Karakter 3 sin siste replikk viser mangfoldet i erfaringer, samtidig som det innleder en ny sekvens.

I forsøket på å styrke den kollektive opplevelsen, har jeg anvendt talekor i eksempelvis delsekvensen *Vonde minner*. Her er alle karakterene inne, og teksten fungerer som en oppsummering for hver informant, samtidig som den symbolsk speiler erfaringene i en kontekst som henviser til omfanget i samfunnet. Transkripsjonene har blitt klippet opp, og satt sammen til det som delvis kan oppleves en helhetlig tekst, og delvis de ulike karakterenes stemmer. Ved å sette sammen teksten slik at de ulike utsagnene oppleves som en setning, bygges den helhetlige teksten opp:

1: Jeg husker den gangen

2: På soverommet

3: hjemme

(Tekstutdrag)

På den andre siden refereres det til de ulike karakterenes erfaringer på individnivå:

1: Fra jeg var tre til jeg ble søtten

2: Fra jeg var tre til jeg var seksten

3: Det slutta i tolv/trettenårsalderen. Husker ikke når det starta.

(Tekstutdrag)

4.3.4. Original tekst basert på intervjuene

Selv om jeg har unngått å tillegge karakterene tilstander informantene ikke preges av i dag, har det derimot blitt tilført sekvenser ut fra improvisasjoner over begrep de bruker, eksempel på dette er *Mørketall*. Informantene var preget av en form for galgenhumor, og satt situasjoner på spissen med en humoristisk intensjon. Samtlige av informantene omtalte de store mørketallene i samfunnet, og det ble naturlig å ta med seg begrepet inn i forestillingen. Vi presenterer også dette i en ekspressiv form med mål om å underbygge at aktørene ikke representerer informanten, men begrepet i seg selv. Ved bruk av figurteater og språk, settes begrepet mørketall i en annen visuell diskurs enn ved de rene, episke sekvensene hvor det verbatim språket er et av de bærende elementene.

4.3.5. Fysisk/visuelle tilnærminger

Som nevnt i innledningen kan dagens postdramatiske tekstforståelse i scenekunsten defineres som altomfattende - og kan dermed også forholde seg til elementer på scenen, som scenografi, musikalitet og koreografi som sidestilte elementer;

“The following distinction between levels of theatrical staging has become established: the linguistic text, the text of the staging and *mise en scène*, and the ‘performance’ text. (...) Hence, for postdramatic theatre it holds true that the written and/or verbal text transferred onto theatre, as well as the ‘text’ of staging understood in the widest sense (including the performers, their ‘paralinguistic’ additions, reductions of deformations of the linguistic material; costumes, lighting, space, peculiar temporality, etc.) are all cast into a new light through a changed conception of the performance text” (Lehmann, 2006:85).

Dette stemmer overens med den postdramatiske rammen forestillingen er utarbeidet innenfor, og påvirket dramatikerarbeidet i sådan måte at tekstbegrepet også innebærer et fysisk visuelt uttrykk.

Den fysisk/visuelle transformasjonen av intervjuteksten er spesielt tydelig i de fysiske sekvensene som skiller “aktene”. Disse har blitt koreografert med utgangspunkt i Frantic Assembly verktøy (Graham & Hogget, 2014). Det ble bevisst valgt ut byggeklosser som kunne settes i konteksten vi arbeidet med. Et eksempel er inngangen til *AKT3 - overgrepene*. Her jobbet vi med utgangspunkt i stolduettøvelsen deres (Graham & Hogget, 2014:137) da dette forutsetter at man tar på hverandre med hendene. I den fysiske koreografien har ensemblet jobbet bevisst med berøring og tempo for å vise til usikkerheten ved nærhet som informantene har bært med seg. Sekvensen viser deres uttalte mistro til andre, deres utfordring med berøring og samliv, samt deres indre uro i en fysisk symbolsk fysisk/visuell tilnærming.

Jeg anser også dette som delvis verbatim da biter av intervjuteksten transformeres til sanselig og emosjonell informasjon utover det lingvistiske språket i replikker i monologer og dialoger. Slik er dramatikerarbeidet mer omfattende enn kun utviklingen av etnodramaet og det skrevne ord i seg selv. Jeg mener dermed at etnodramaet i alene, ikke nødvendigvis rommer alt arbeidet en dramatiker gjør innenfor sjangeren etnoteater.

I et etnodrama legges det gjerne opp til ulike tolkninger og muligheter for en regissør eller dramaturg, men i denne prosessen har funksjonene eksistert i synergi med hverandre. Disse tendensene kan man også se i frigrupper som arbeider i en kollektiv produksjonsform; ofte er det ikke en isolert dramatikerrolle, regissørrolle og dramaturgrolle. Én person bærer gjerne flere fagområder, og kan gå under begreper som eksempelvis kunstnerisk ansvarlig. Dramatikeren har i denne prosessen heller ikke vært isolert fra produksjonsarbeidet, slik man kan se i en mer tradisjonell tilnærming til teater.

Da jeg i samarbeid med aktørene arbeidet fram det fysisk visuelle scenebildet, tok vi utgangspunkt i dokumentene og opplysningene som var innhentet, og dermed representerer det også noe tekstlig i seg selv. Dette medfører altså at det tradisjonelle tekstbegrepet utvides

til å gjelde andre kvaliteter i scenebildet og eventen som sådan. Dramatikerer har bidratt til dramaturgiske kurver, til undertekster, meningsdanning i det symbolske, til pre- og postforestillingsselementer osv. Videre har dramatikerer arbeidet ut fra premisser som omhandler den postdramatiske episodiske og sekvensbaserte tenkningen. Målet har vært å formidle ulike opplevelser av virkelighet, mer enn en sannhet lagt i en aristotelisk dramaturgi. Ved å legge det inn i en sekvensbasert og episodisk form, løftes utdrag frem, og det meningsløse kan kuttes vekk. Det muliggjør en tydeliggjøring av det betydningsfulle i øyeblikket og kan potensielt fremheve detaljer. Man trenger ikke legge opp til en kronologisk oppbygning, men de ulike sekvensene skaper likevel en helhet som kan oppleves som meningsdannende. Ordene som blir uttalt er viktige, men kroppens tilstedeværelse i tid og rom er også essensiell.

4.3.6. Den verbatim scenetekstens bidrag

Det den autentiske kvaliteten i verbatim metode medfører respekt for informantenes vitnesbyrd, og inkluderer en menneskeliggjøring idet publikum får en opplevelse av deres identiteter gjennom sceneteksten. Ved å ta i bruk informantenes egne ord opplever publikum kvaliteten autentisitet. Ved å modifisere intervjuene i dialoger, monodialoger og talekor viser bidrar til et inntrykk av fellesskap og det setter tematikken i en større kontekst. Autentisiteten i de ulike verbatim tilnærmingene bærer preg av respekt for informantenes ulikheter og felleserfaringer. Jeg vil spesielt påstå at den lingvistiske sceneteksten som bygger på metoden har denne kvaliteten, da den innebærer informantenes egne ord, til tross for at den enkelte steder deles opp og presenteres i en større kontekst.

Den fysisk/visuelle sceneteksten bidrar i den performative formidlingen av det verbatim. Her har det vært mulig å visualisere uroen og sårbarheten, informantene bar med seg og formidlet i intervjusituasjonen. Vitnesbyrdene presenteres av aktørene i fortellende spillestil. Selv om informantene er ressurssterke mennesker i dag, kunne deres erfaringer blitt formidlet i en form som ikke bar preg av respekt og bidro til å rive ned det de selv har bygget opp. Det har derfor vært viktig for meg at de skulle kjenne seg igjen i materialet.

4.4. Dramatikerens strategier i møtet med eksterne tekster

Etnodramaet har også tekstlige bidrag fra eksterne kilder. Disse er hentet inn enten for å legge et informasjonsfaglig lag til forestillingen, som samtidig viser et ytterligere omfang. Det eksterne laget bidrar også til en kontekstuell forståelse av informantenes bakgrunn. Eksempler på nevnte tekstlag finner en hovedsakelig i *AKT 2 - helse*. Som fagressurser brukte jeg faktaopplysninger fra Redd Barnas kampanje *#jegerher* (<https://www.reddbarna.no/>) og Sosial- og helsedirektoratets rapport: *Seksuelle overgrep mot barn: en veileder for hjelpeapparatet* (2003) . Jeg opplevde at disse ressursene var spesielt relevant med tanke på fokuset på barn.

Tekstbearbeidelsen med utgangspunkt i de eksterne kildene var noe forskjellig. Enkelte tekster ble lite redigerte, andre ble endret betraktelig for å passe inn i den kunstneriske formen underveis i prosessen. Sistnevnte kan eksemplifiseres i tekstsekvensen *Symptomer* (vedlegg 20) som tar utgangspunkt i sosial- og helsedirektoratets rapport (2003:11-12).

Et eksempel på eksterne lag som ble innhentet, er Modum Bads behandlingsmodell (<http://www.modum-bad.no>). Denne tekstsekvensen er en del av karakter tre's behandlingshistorikk i sekvensen *Mitt møte med helsevesenet*. Informanten hadde opplyst om ulike behandlingsopplegg hun hadde vært igjennom, og hvordan møtene hadde vært. For å underbygge hennes opplevelse av opplegget der valgte jeg å videreføre fagspråket som behandlingssklinikken reklamerer med, og satte det inn i en karikert versjon av helsevesenet hun møtte.

Bidrag fra diktsamlingen *Skyggespill* (2015) av Jan Arild Gundersen ble satt også inn i sceneteksten. Disse gir som nevnt en poetisk inngang som legger grunnlag for formidling av følelsene man som utsatt kan oppleve.

De eksterne tekstbidragene bisto plasseringen av de personlige historiene til informantene i en samfunnspolitisk kontekst. Dette gjør at forestillingen balanserer mellom et det personlige, det poetiske og det informelle. I dette kapittelet vil jeg spesielt vise til strategier hvor enkelte

av de eksterne tekstene har blitt satt sammen med et fysisk/visuelt scenespråk, og utfordringer dette medfører.

4.4.1. Sekvensen *Symptomer*

Sekvensen *Symptomer* har tatt utgangspunkt i eksterne dokumenter. Jeg oppsøkte faglitteratur om konsekvenser av overgrep og kom over en rapport som inneholdt en lang liste med tegn som kunne tyde på at et barn opplevde dette (www.regjeringen.no). Listen var komplisert, og jeg konkluderte med at alle barn kunne leses med et kroppsspråk som kunne settes inn i denne konteksten på et eller annet vis - også barn med en trygg og god oppvekst. Dette understrekte også rapporten:

“De reaksjonene og tegnene som beskrives i dette kapitlet kan være uttrykk for at barnet er misbrukt seksuelt. Det er imidlertid viktig å understreke at det ikke betyr at alle barn med slike reaksjoner har blitt utsatt for seksuelle overgrep” (www.regjeringen.no).

I intervjusituasjon hadde en av informantene tatt opp dette. I møtet med helsevesen hadde vedkommende ikke blitt tatt seriøst i enkelte helseplager, som var blitt begrunnet i misbruket som barn. Det hadde i etterkant vist seg å være fysisk sykdom som ikke grunnet i dette i det hele tatt. Hen hadde også opplevd å bli analysert ut fra hvordan hen kledde seg, hvordan håret var oppstilt, musikkinteresse osv. Deler av dette følte ikke informanten at hadde utspring fra overgrepene i seg selv, men var en del hens personlighet og interesser. Informanten fortalte videre at hen følte seg tidvis stigmatisert og ikke kunne eksistere som menneske i seg selv.

Disse to utsagnene ga inspirasjon til sekvensen som har blitt dannet med utgangspunkt to tekstlag; Det fysiske som skjer på scenen og ordene som blir sagt. Tekstlagene er utviklet uten å ta utgangspunkt i hverandre. Det fysiske språket er en komposisjon som tar utgangspunkt i tilfeldige byggeklosser med inspirasjon fra Frantic Assembly. Den verbale teksten tar utgangspunkt i rapporten og det som ble beskrevet som mulige symptomer. Som publikummer blir det dermed flere lesemåter. En kan eksempelvis lese dem sammen som en meningsdannende helhet, til tross for at de er utviklet uten å skulle gi hverandre mening. Man

kan også høre at det som blir sagt ikke nødvendigvis stemmer med det man ser, og dermed selv velge hvilken mening man som publikummer vil gi sekvensen.

4.4.2. Poesi

Dramatikeren hentet som nevnt inn to poetiske innslag fra Jan Arild Gundersens *Skyggespill* (2015). Disse ble anvendt sammen med fysiske koreografier for å underbygge skillet mellom hovedsekvenser. I sekvensene med dikt ble de fysiske koreografiene utarbeidet først, deretter ble poesien lagt til som et ekstra, meningsdannende lag. I dette delkapittelet vil jeg eksemplifisere med utgangspunkt i ett av de poetiske innslagene.

Diktet *Du spør* (Gundersen, 2015) ble brukt i inngangen til *AKT 2 - Helse*. Tematisk omhandler det følelsen av å ikke ville være til bry for andre, og tvilen på at andre vil se, høre og forstå. Det handler om å leve opp til andres forventninger, for å unngå å forårsake dem smerten en bærer på selv. Flere av informantene hadde opplevd å bli kasteball i møtet med det offentlige, og ønsket egentlig at de hadde blitt sett, hørt og trodd mye tidligere. Samtlige av informantene var opptatt av at de burde sagt fra før, og jeg opplevde derfor at akkurat dette diktet satt ord på tanker man gjør seg for å slippe nettopp det. Den fysiske koreografien underbygde motstanden flere av dem hadde møtt da de først fant motet.

Jeg plasserte sekvensen i inngangen til *AKT 2- helse* med grunnlag i intervjuene. Samtlige hadde påpekt viktigheten av et helsevesen som tok seg tid og så dem, men de hadde møtt flere instanser som ikke hadde tid til å behandle dem ut fra deres behov. På tidspunktet jeg gjorde intervjuene pågikk det også en debatt om pakkeløsninger i helsevesenet. Dette opptok informantene, som ønsket et psykisk helsevern hvor brukermedvirkning var sentralt.

Den mannlige skuespilleren fremfører diktet og gjennomfører koreografien i et fysisk normalt tempo, mens de kvinnelige skuespillerne har raskt tempo og repeterende rytmiske bevegelser i samhandling med kassene. I møtet med den mannlige skuespilleren gir de han fysisk motstand, mens i møtet med hverandre går det raskt og lett. Målet var å underbygge følelsen av å være en brikke i et system som egentlig ikke har plass til en. Det kan også leses som frykten for å se og høre hva han egentlig har å si.

Ulike former for scenetekst bidrar til flere innganger i tematikker og identiteter. Det bidrar til brudd i de horisontale episke fortellende sekvensene, og gir rom for undring og analyse hos publikum. De bidrar til brudd i fortellingen, og minner publikum på at det er teater de ser. Eksterne scenetekster setter fortellingene i en kontekst utover informantene, og bidrar til aktualisering og gir et forståelsesgrunnlag for omfang og individ.

4.5. Dramatikerens bruk av metaforer: Røde kasser

I scenebildet er det ti Røde kasser som kastes, bygges med, sittes på, flyttes rundt osv. Kassene er ilagt ulike funksjoner som jeg skal komme nærmere inn på i dette delkapittelet. De fungerer som et metaforisk/visuelt lag som ligger parallelt med de narrative linjene. Siden forestillingen bærer preg av alvor og tung tematikk har det vært et behov for å legge inn lekenhet og letthet. Det fysiske arbeidet med de røde kassene gir også avbrekk og luft i teksten. Dette gir muligheter for refleksjon og pusterom hos publikum. Underveis i forestillingen anvendes kassene som transformerende scenografien. I den ene scenen representerer de lykkepiller, i det andre øyeblikket er de en vitneboks. Selv om dette ikke påpekes direkte i den lingvistiske teksten, ligger det gjennomgående et tilbud om å gi kassene mening.

4.5.1. En metafor som ufarliggjør

Informantene lever med sine historier i hverdagen og preges mer eller mindre. De fortalte historiene sine som den mest naturlige tingen i verden, uten at det preget dem i intervjusituasjonen. Kassene bidrar til å overføre nøytraliteten i sceneteksten. Delsekvensen *Å bygge en seng* er et eksempel på dette. Her flytter skuespillerne kasser mens de forteller om overgrepserfaringene slik man snakker om hverdagen generelt. Dette ufarliggjør en situasjon der rutinemessige overgrep forklares, samtidig som det symboliserer erfaringene som en naturlig del av informantenes utformede identitet. De bærer dem med seg i ulike situasjoner, og det synes ikke alltid utenpå. Til tross for erfaringene arbeider de videre med å bearbeide, informere og plassere vonde minner i en ufarlig kontekst.

4.5.2. Metaforer for mennesker, gjenstander og opplevelser

Underveis i prosessen har vi arbeidet med å legge kassene metaforiske betydninger. Et eksempel på dette er *AKTI- Menneskelig* hvor karakterene beretter om minnene sine. Karakter 1 forteller her om hvordan hun bygget en familie, og bruker kassene som tydelige eksempler. Hun gir dem funksjoner som ulike familiemedlemmer, og bygger dem opp til et objekt som hun sitter trygt oppå. Ut i teksten kommer hun inn på det problematiske forholdet til datteren sin, reiser seg fra stolen og skyver én av kassene vekk fra de andre idet hun forklarer hvordan forholdet deres utviklet seg i gal retning. Objektet hennes raser sammen. Hun forteller hvor stygg hun var med datteren, og snakker delvis til kassen, delvis til publikum. Hun bruker foten til å dytte på kassen, balansere den, gi den motstand. Idet hun tar steget vekk fra kassen forteller hun at datteren til slutt flyttet. Hun rydder opp de resterende raste kassene, og forklarer at hun prøver å rydde opp i forholdet; at hun prøver å ringe hver uke, og tenker på å ringe hver dag.



Bilde fra vår 2017, eksempelbilde med kasser.

4.5.3. En metafor for identitet

I arbeidet med kassene har begrepet identitet vært sentralt. Menneskers identitet og forståelse av seg selv påvirkes av ulike elementer, situasjoner og hendelser i livet. Traumeutsatte barn

har som voksne gjerne vanskeligheter med å plassere de ulike hendelsene der de hører hjemme, og identiteten påvirkes av dette (Kirkeegen & Næss, 2015). Man søker etter seg selv, hvem man er og hvor man hører hjemme. Rød assosieres med både negative og positive lidenskaper; kjærlighet, hat, pasjon og aggressivitet. Fargen brukes også i betegnelsen “en rød tråd”. Gjennomgående representerer kassene ulike deler av informantenes uttalte liv, som stadig omplasseres i håp om orden og en ryddigere fremtid. De får aldri ryddet dem helt, men mot slutten av forestillingen ligger de skrått over scenegulvet. Ikke helt perfekt, men det kan minne om en linje. Forestillingen avsluttes med håpet, og karakterene forteller hva de ønsker for seg selv og for andre som har opplevd overgrep. Det er ingen endelig løsning, og det vil aldri bli helt ryddig i kassene da fortiden ikke kan viskes ut, men man kan likevel oppnå en form for orden.

4.5.5. Refleksjon over kassenes bruk

Forestillingen har ulike metaforiske elementer som ligger som et tilbud til publikum, og hver enkelt publikum vil i følge Sauter og Ranci re (Sauter, 2006, Ranci re, 2012), lese dem ut fra egne erfaringer. De røde kassene er et eksempel på dette. Dette ble tydelig da vi var på Hamarøy og spilte forestillingen for en ungdomsskoleklasse der. I etterkant og påpekte en elev at kassene hadde opplevdes som deler av karakterenes minner.

En transformerende og leken scenografi bidrar til å løfte lokket av den tunge tematikken. Den bidrar til bruk av hele scenen, og gir derfor en følelse av dynamikk. Kassene kan i likevel oppleves som forvirrende, noe som tyder på at v re intensjoner kanskje ikke er tydelig nok. Dette kan også innebære at kassenes funksjoner og metaforiske betydninger ikke har vært bearbeidet godt nok i prosessen.

5. Det politiske potensialet i dramatikerens arbeid med tekst og regi

Et etnoteater har ofte en agenda som omhandler sosial bevissthet, sosial rettferdighet eller et motiv om å endre tilstander i samfunnet. Målet er å bevisstgjøre deltakere og publikummere tematikker som angår dem og mennesker rundt dem (Saldaña 2011:31). Dette viser til en ubalanse, hvor maktstrukturer fyller opp et felles rom i samfunnet. Etnoteateret kan oppfattes som et forsøk på dissens: en distribusjon av det sansbare for å fordele og omfordele maktstrukturene (Ranci re, 2004a:537). Ved å ta utgangspunkt i menneskers egne levde erfaringer, gis det rom for å formidle historier i en teatral og offentlig diskurs, og dersom man tar utgangspunkt i verbatim metode vil dette potensielt kunne gi en følelse av autentisitet hos publikum. Dette kan legge til rette for at individer og samfunnsproblematikk kan oppfattes og sees i en ny kontekst, og bidragsyterne kan ved dette ta makten over eget liv ved å plassere seg i et fellsskap. Norman Denzin argumenterer for at man ved å undersøke og formidle realiteter i etnodramaet, også gir rom for en emansipatorisk, demokratisk politikk; “Ethnodrama focuses in crisis and moments of epiphany in the culture. Suspended in time, they are liminal moments, they open up institutions and their practice for critical inspection and evaluation” (Denzin, 2003:83).

I dette kapitlet vil jeg drøfte hvordan det etiske imperativet, den autentiske kvaliteten og den postdramatiske dramaturgien har bidratt til sosiale og kommunikative strategier, med målsetningen om en politisk virkning for involverte i prosess og formidling av *Man er først og fremst menneske - et vitnesbyrd* (2016). Involverte regnes i denne sammenheng som aktører, informanter og publikummere. I anvendelsen av begrepet politikk illegges et mål om distribusjon av det sanselige og dissens; en omfordeling av maktstrukturer, slik at undertrykte stemmer blir synlige i det offentlige rom. Dette innebærer en ny forståelse av opplevelser, stemmer og hendelser. Slik vil de involverte i prosjektet gjennomgå en politisk endring enten i arbeidet med tematikken, eller i møtet med forestillingen.

Jeg vil i første del drøfte dramatikerens sosiale og kommunikative strategier i dialoger med informanter, ensemblet og det offentlige rom underveis i prosessen. Deretter drøfter jeg forestillingens form i henhold til den politiske intensjonen. Videre analyserer jeg det politiske forholdet i formidlingssituasjonen. Jeg undersøker hvilke faktorer er avgjørende i møtet mellom forestilling og involverte, og hvordan disse bidrar til en omfordeling av det sansbare. Til slutt i kapitlet reflekterer jeg over dramatikerens intensjoner i etterkant arbeidet.

5.1. Dramatikerens i dialoger

I dette kapitlet vil jeg drøfte strategier i møte med medvirkende i prosjektet, med intensjonen å oppnå dialog. Det å opprettholde en dialog er avgjørende i etnoteatersammenheng. Saldaña påpeker også viktigheten av å ta hensyn i boken *Etnotheatre* (2011): “When it comes to etnodrama, there is one principle I’ve learned the hard way and now always try to hold onto: participants first, playwrights second, and audiences third” (Saldaña, 2011:42-43). Uansett hva man måtte ønske som scenisk resultat i rollen som dramatiker eller regissør, må informantenes ønsker om hvordan de ønsker å representeres komme først. Selvfølgelig ønsker en at publikummet skal bli engasjert i det de ser, men ansvaret for gruppen man har samarbeidet med veier likevel tyngre. En felles forståelse angående deres ønsker oppnås kun gjennom dialog, og det har derfor vært essensielt å invitere til visningsseminar, informere gjennom blogg/facebookside om hvordan ensemblet jobber i prosessen, samt å opprettholde jevnlig kontakt på telefon eller mail.

Dernest kommer ansvaret for en selv som forsker og kunstner, et ansvar som innebærer å beholde egen faglig og kunstnerisk integritet. Til sist kommer ansvaret for publikum - som igjen anses som en del av samarbeidspartene i den etnoteatrale eventen, ved at de velger å komme å se forestillingen som speiler samarbeidet mellom kunstner(e) og informant(er). De er en essensiell del av treenigheten; uten et publikum forsvinner teaterets mening (Saldaña, 2011:43). Sistnevnte innebærer at publikummet vet hvilken forestilling de kommer for å se, og dette implementerer at en legger til rette for pre-forestillingselementer som pressemeldinger og dekning av arbeidet i eksempelvis sosiale medier. Utformingen av forestillingens program er også med på å forme deres forkunnskap og opplevelse av det de

skal se. I etterkant av forestillingene utenfor NTNU har publikum fått tilbud om ettersnakk, noe som har bidratt til at forestillingen fortsetter å formes.

5.1.1. Dramatiker i dialog med informanter

Å sette ord på sine opplevelser og erfaringer har vært en viktig del av bearbeidelsesprosessen for involverte informanter. Samtlige er medlemmer av en ressursgruppe hvor de deltar mer eller mindre aktivt som livsekspert. Dette innebærer at de holder foredrag om egne liv og erfaringer, og dette har hatt en overføringsverdi i manuset og formidlingen. De bearbeidet sine opplevelser og har fortalt sine historier såpass mange ganger at de kan fortelle dem uten at de nødvendigvis bevegtes følelsesmessig i den grad én uten disse erfaringene kunne gjort. Betydningen av det å bruke ord på følelsene og opplevelsene står sterkt, og jeg har forsøkt å videreføre og transformere disse i en estetisk kommunikativ form. Dialogen med informantene underveis i prosessen av vært avgjørende for å få et resultat der de fikk bekreftelse og anerkjennelse for informasjonen de hadde bidratt med. En strategi var egne refleksjonsseminarer, der informantene alene var invitert. Dette kommer jeg tilbake til i 5.1.3. Andre strategier har vært informasjonsflyt via mail, sosiale medier og telefon. Den verbale tilnærmingen bidro også i formidlingen, da den bekreftet og respekterte deres uttalte standpunkter, mens det hverdagslige språket bidro til menneskeliggjøring..

5.1.2. Dramatiker i dialog med ensemblet

I prosessen mot et etnoteater med utgangspunkt i tematikk og intervju, har det vært naturlig å ikke starte produksjonsprosessen med et komplett manus. Ensemblet skulle bidra med sine stemmer inn i prosjektet for gi det flere lag, selv om det til syvende og sist har vært meg som dramatiker og kunstnerisk leder som hadde ansvar for utformingen av det endelige manuset. Dette baseres på en demokratisk tenkning hvor man også ivaretar ensemblet som skapende kunstnere. Prosessen mot etnoteaterforestillingen har i stor grad dreid seg rundt *ivaretagelse og respekt* i flere sammenhenger, noe som har preget tekstutviklingen og dramatikerfunksjonen. I tillegg til å ivareta kunstnerne har en som nevnt et ansvar for informantene. De har inngått et samarbeid med meg som kunstner, og jeg er dermed ansvarlig for det endelige resultatet. Dette har preget arbeidet og en kan derfor konkludere med at tross en relativt demokratisk prosess, har den ikke vært likestilt. Vi har utforsket materialet

kunstnerisk, men ensemblet har ikke stått helt fritt til å gjøre hva de ville med materialet; jeg har hatt en styrende rolle, også mot hva som blir sagt og hva som ikke blir sagt.

Aktørene ga uttrykk for at dette beroliget dem i prosessen, og en aktør understreket at det opplevdes trygt å gå inn i et prosjekt med en tydelig leder og intensjon. Det ga rom for medvirkning, men også veiledning. Det ha rammer for utforskningen og delvis utviklet tekst, ga dem en retning å arbeide innenfor som kontinuerlig førte til resultater. Dermed ble prosessen dynamisk, og aktørene følte seg ivaretatt i de rammene de hadde fått utdelt.

Strategier i dialogen med aktørene har vært daglige refleksjonssamtaler angående arbeidet og ønsket retning. Vi drøftet arbeidsmetoder og relevansen de hadde i arbeidet. I begynnelsen var det usikkerhet som angikk de fysiske sekvensene, og hvorvidt de formidlet det vi ønsket. I spissingen av disse, med fokus på eksempelvis berøring og blikk, opplevdes det mer hensiktsfullt for den enkelte aktøren. Vår intensjon ble også bekreftet gjennom refleksjonsseminarene, som jeg vil drøfte senere i kapittelet. Her vil jeg også eksemplifisere med en aktørs politiske politiske transformasjon.

Hele ensemblet har bidratt til at resultatet er der det er i dag. Slik representerer forestillingen ikke bare informantene i seg selv, men også min og ensemblets oppfatning av hva vi ønsker å belyse i deres utsagn. For å underbygge dette, har jeg valgt å beskrive forestillingen som “et vitnesbyrd” - altså mine/våre tanker og opplevelser som vitner til *deres* historier.

5.1.3. Kollektiv refleksjon i refleksjonsseminar

Underveis i prosessen hadde vi flere visningsseminar hvor jeg hadde valgt ut materiale som vi viste til en invitert gruppe. Disse tok utgangspunkt i *kritisk responsprosess* (heretter KRP) og Liz Lermans system for konstruktive tilbakemeldinger. Gruppen besto av ansatte ved Institutt for kunst- og medievitenskap (seksjon for drama og teater), studenter i scenekunstheltet og bekjente i scenekunstbransjen. Dette opplevdes også spesielt nyttig, spesielt da jeg selv satt fokuset på hva jeg ønsket tilbakemelding på. Det å få testet materiale i en skapende prosess gir nyttig informasjon om hvorvidt den estetiske kommunikasjonen oppnår sitt potensiale. Ved å legge rammer for responsen risikerer man heller ikke at visningsseminarene blir demotiverende, men heller danner et grunnlag for ytterligere

motivasjon. Det å ha inne fagfolk gjorde at tilbakemeldingene gikk på sak, og eventuelle tips og råd kom med et faglig fundament. Å få et blick utenfra opplevdes også som klargjørende i en intens prosess. Man får overblikk over hvilke elementer som fungerer, og hvilke som trenger å utvikles videre. Etter visningsseminar ble det lettere å kutte bort tekst som ikke tjente sin hensikt, og ettersom deler av arbeidet omhandlet å utvikle så mye materiale som mulig, ble det også viktig å fjerne store deler av det. Gjennom visningsseminarene fikk vi også tilbakemeldinger på musikk, kostymer, spillestil osv.

Vi gjennomførte også et visningsseminar informantgruppen. her gikk vi bort fra rammene KRP la for tilbakemeldingen, da vi ikke ønsket å gjøre det mer komplisert enn nødvendig. Dette fikk ikke negative konsekvenser for prosessen, da tilbakemeldingene var mer tematiske og bekreftende enn kunstneriske. Av praktiske årsaker sett fra informantenes side, var det kun én av informantene som kunne delta. Her fikk vedkommende se utdrag av det vi jobbet med, og kom med tilbakemeldinger på dette. Hen satt stor pris på å få komme inn i prosessen og se hva vi jobbet med¹². Det ble et betryggende møte for både informant og oss som ensemble. Vi hadde ikke gått over streken når det kom til utlevering av deres erfaringer, og arbeidet bevarte hens vitnemål i stor grad. Informanten fikk også se to av fysiske delene hvor vi hadde jobbet med Frantic Assemblys metoder, som hen både analyserte og likte. En av skuespillerne hadde som nevnt ytret bekymring som angikk eksterne publikummere og informantenes opplevelse av de fysiske sekvensene og hvorvidt de ville bli uforståelig. Det å få tilbakemelding som angikk også disse bitene ble derfor viktig. Informanten la satt sekvensene sammen med egne erfaringer og leste den metaforiske intensjonen som var ilagt.

Etisk sett gir man informantene mulighet til gripe inn om de føler seg urettferdig behandlet eller misforstått. De får på den måten en følelse av kontroll over eget liv og fremstilling, dette til tross for anonymisering slik at ingen skal gjenkjennes i formidlingsarbeidet. Det var videre viktig at aktørene møtte menneskene hvis materiale vi jobbet med. Det å se og høre informanten fortelle ga selvsikkerhet i eget arbeid, men bygde også opp om forståelsen for dem. Møtet bidro også til inspirasjon i prosessen. Gester og kroppsspråk fra informanten ble

¹² Jeg velger her igjen å bruke begrepet *hen* på informanten for å kjønnsnøytralisere.

eksempelvis videreført i formidlingen. Selv om det var inspirerende for aktørene, var det likevel også krevende å skulle møte informanten. En skrev i loggen:

“Tenkte mye på hvordan jeg kom til å forholde meg til de. Ville jeg klare å oppføre meg normalt? Ville jeg bli stiv og rar, ikke vite hva jeg skulle si, i verste fall bli nedlatende, som når man snakker til et barn? Det blir en slags skeivfordeling når en person vet så mange intime detaljer om livet til den andre, og har gravd og utforsket i det, og den andre ikke vet noe som helst om den.” (Logg, aktør, 19/4-16)

I begynnelsen av prosessen hadde vi diskutert offerbegrepet, og hvordan vi som individer så på overgrepsutsatte. En aktør uttalte at hen eksemplvis ikke ville slått på filmer eller serier som innebar voldtekt eller incest med vennegjengen, dersom hen visste at en hadde opplevd overgrep. Aktørene fikk gjennom dette møtet oppleve at det bak informantene og materialet vi jobbet med, sto helt vanlige mennesker; “(...) heldigvis gikk dette helt fint, og det var jo rett og slett som å møte en hvilken som helst person. Samtalen gikk fint, og det var ikke noe ubehagelig eller kleint ved situasjonen” (Logg, aktør, 19/4-16). Møtet la til rette for gjenkjennelse, uavhengig av om man er berørt av konteksten selv. Dette resulterte i en politisk transformasjon; en menneskeliggjøring som førte til respekt for dem som hele individer, heller enn å se dem som et offer for andres handlinger alene.

Jeg mener at man, ved å anvende visningsseminar og KRP som et verktøy i prosessen, forflytter seg fra en hierarkisk høy status i gruppen som kunstnerisk leder og dramatiker. Slik blir prosessen mer symmetrisk. Man viser at man er åpen for innputt og forslag, og stiller på lik linje med andre involverte kunstnere - i dette tilfellet skuespillere og komponist. Ved å bruke refleksjonsseminar som strategi og metode mister man heller ikke eierskapet til prosess og produkt, men det bidrar heller til økt deltagelse og eierskapsfølelse for ensemble og, i dette tilfelle, informanter. I KRP har jeg åpnet for at aktørene kan stille spørsmål til responsgruppen. Dette kan føles risikabelt dersom man ønsker å være en autoritær leder, da det kan oppleves som at ensemblet tviler på dine kunstneriske avgjørelser. Ettersom at jeg har ønsket at ensemblet skulle bidra i utformingen av etnoteatret, så jeg ikke dette som et problem. I etterkant av KRP reflekterte vi over tilbakemeldingene vi hadde fått, samt diskuterte veien videre i det kunstneriske arbeidet. Dette har bidratt til åpne dialoger i

ensemblet.

5.2. Politikk, dramaturgi og spillestil

Den postdramatiske tradisjonen med episodiske sekvenser bidro som rammesettende i prosessen. De tre horisontale linjene som formidlet karakterenes dramatiske klokker, bidro til en helhetlig forståelse av materialet fra informantene. De vertikale linjene bidro til brudd, undring, fremmedgjøring, refleksjon og lekenhet i forestillingen. Jeg vil i dette kapittelet ha fokus på de politiske intensjonene ved dramaturgi og spillestil.

5.2.1. Dramaturgiens politiske hensikt

Som nevnt tidligere var jeg inspirert av Brechts episke teater. Hans tanker om publikums opplevelse av en forestilling vært relevante i denne produksjonen med hensyn til dramaturgi og spillestil. Han mente at teateret burde unngå suggesjon, og søke mot en kritisk og betraktende publikummer som ikke lot seg rive med av emosjonell handling (Gladsø, Gjervan, Hovik & Skagen, 2010). Tilskueren skulle altså ha en funksjon som en ytre betrakter. For å oppnå dette bør publikummet fremmedgjøres handlingen på scenen. Dette innebærer at teateret burde spille på fornuft heller enn følelse, slik ville tilskueren bli satt i en posisjon som rasjonell og reflekterende i møtet med et politisk verdensbilde - eller en forklaring på en sosial situasjon (ibid.). Det postdramatiske teateret bærer med seg en tenkning som bygger på de samme prinsippene. Heller enn en overordnet fortelling skal det legges til rette for at den enkelte publikummer skal fortolke ut fra egne erfaringer, gjennom en likestilt dramaturgi. Dissens oppstår i møtet, og muligheten for å danne en emansipert tilskuer legges til rette. En tilskuer bygger det den *får* vite på det den allerede vet. Både i det postdramatiske teateret og i Brechts episke teater legges det opp til en episodisk dramaturgi, der de ulike teatrale elementene skal ha betydning. Dette kan være kropp, scenografi, tekst, musikalitet osv. Sentralt for Brecht var målet om den kritiske publikummer. Det postdramatiske teater anerkjenner publikums evner til å tenke selv ved å legge til rette for muligheter heller enn begrensninger (Lehmann, 2006).

Man er først og fremst menneske - et vitnesbyrd (2016) har vært preget av disse holdningene, og har deriblant arbeidet episodisk med sekvenser og delsekvenser. Vi har bolkvis tatt for oss

kategorier beskrevet i manus som AKT1 til AKT4. Kategoriene har vært ilagt titlene *menneskelig, helse, overgrep* og *håp*. Under disse har det blitt lagt inn episodiske bolker med undertematikker beskrevet med egne overskrifter. Vi har eksperimentert med ulike teatraler stilarter for å fremme tematikk og informantenes stemmer. Dette har vi gjort i utgangspunkt med intensjonen om å bruke teaterets adskillelse fra virkeligheten, til å avskaffe den (Rancièrè, 2012). Det har ikke ligget et mål om å forkynne moraliteter, og på denne måten legge til rette for et emansipert fellesskap, der aktørene og publikum utforsker noe sammen. Forestillingen er inspirert dramaturgisk av det postdramatiske teaterets likehetsprinsipp, med inspirasjon fra Brechts episke teater.

5.2.2. Den politiske intensjonen i spillestilen

Brechts fremmedgjøring innebærer i høy grad at tilskueren ikke skal identifisere seg med karakterer, men oppleve en distanse fra handlingen. Dette gjelder også for aktøren, som skal kunne stå utenfor og reflektere over sin rolle. Aktøren skal altså ikke *være* karakteren, men *vise* den. Dette er i tråd med hensikten i vitnesbyrdet. Det er vår tolkning av informantenes formidlede opplevelser som resulterer i vårt vitnesbyrd. Vi presenterer deres historier ut fra vårt ståsted. Dette bryter med kravet om innlevelse og gjennomlevelse, slik vi ser det hos eksempelvis Stanislavskij. Brechts episke teater la opp til en fortellende spillestil, for å sørge for at avstanden i handlingsgangen overholdes (Stene, 2015). Dette innebærer ikke avvising av aktørenes håndverk, men det gir en ny definisjon på hva håndverket kan brukes til. Det skal heller ikke være en fjerde vegg, der publikum “isoleret” fra handlingen på scenen. I forestillingen har vi lagt inn rene fortellende sekvenser, hvor aktørene presenterer vitnesbyrd fra informantene. Dette innebærer som nevnt ikke at de skal gjennomleve vitnesbyrdene, men formidle dem. Vi har også lagt til karikerte karakterer, som underbygger følelsen av at det teatraliserte, og som representerer tredjepersoner i karakterenes historier. Videre representerer også aktørene seg selv, i opplesning av statistikker og symptomer. Vi har lagt til fysiske sekvenser og metaforisk scenografi, for å appellere til publikums egne refleksjonsevner med tilbud om potensielle fortolkninger. Det postdramatiske teateret anvender likestilte elementer i den teatraler komposisjonen med hensikten om en åpen scenetekst, der den enkelte publikummer kan fortolke ut fra egne erfaringer (Lehmann, 2006). Fokuset ligger altså på sosiale og rituelle prosesser, i tillegg til den rent estetiske opplevelsen

I produksjonen hadde vi en lang innkjøringsperiode, som la til rette for at aktørene kunne sette seg inn i tematikken, og arbeide teknisk med stemme, kropp og tekst. Dette har videre lagt grunnlaget for muligheten distanse til materialet for aktørene. Det har ikke ligget til grunn en intensjon om at publikum skal gjennomleve og føle alt de ser. En sådan effekt, som også Brecht argumenterte for, kan føre til at forestillingen bruker opp publikums aktivitet i arbeidet med suggesjon, heller enn at forestillingen vekker publikums aktivitet i arbeidet med argumenter (Nygaard, 1993:121). Publikum skal få en forståelse av at aktørene anvender sine verktøy i fortolkningen av rollen. Dette innebærer ikke en avvisning av følelser, men aktøren må da ha følelser uavhengig av karakteren. Målet er en aktør som anvender sin tenkning, kropp, sine følelser og ideer på scenen. Det er en aktør som forhandler mellom fiksjonen og verden utenfor, og dermed tvinger tilskueren til å forholde seg til handlingen i begge dimensjonene. Slik problematiserer teateret publikums forhold til virkeligheten, deres oppfatning av karakterer og fiksjon (Stene, 2015:200).

“Måten det var satt sammen på bidro til å fortelle grusomme historier på en måte som publikum klarte å ta til seg (...) Det ble ikke så fælt at ‘rullegardina’ falt ned, men man følte sympati med disse menneskene som det gjaldt. Det var godt at ikke de ekte menneskene spilte seg selv, og det var godt at ikke skuespillerne spilte dette så ekte at det kunne vært deres egne forestillinger. Det at det ble brukt bevegelsessekvenser noen ganger også, gjorde at man fikk mye fortalt gjennom disse bevegelsene, man trenger ikke alltid bruke ord for å fortelle noe. Det bidro til en god helhet, og til at tema kom tydeligere frem.” (Publikummer, 14/6-16)

Jeg anser dramaturgien og spillestilen som en god formidlingsstrategi i denne konteksten. Det å veksle mellom *episk fortellende og horisontale linjer* og *fysisk/visuelle, karikerte og poetiske vertikale linjer* har bidratt til å formidle karakterenes fortellinger, samtidig som rammen har bidratt til å kontekstualisere tematikken i en samfunnspolitisk sammenheng. Det har bidratt til å forene den autentiske kvaliteten med den politiske fremmedgjørende effekten.

5.3. Det politiske potensialet i møtet med ulike kontekster

Det politiske potensialet innebærer som nevnt muligheten til dissens og omfordeling av det sansbare. Dette potensialet ligger ifølge i møtet mellom tematikk, kunst og medvirkende (Ranci re 2004a, 2004b, 2012, Salda na, 2012, Lehmann 2006). I dette kapittelet vil jeg drøfte hvorvidt møtet mellom forestilling og informanter, samt forestilling og et øvrig publikum har bidratt til en politisk endring. Jeg tar ikke for meg aktørenes politiske endring, da dette er nevnt i kapittel 5.1.2.

5.3.1. Det politiske potensialet og informantene

Forestillingen alene ville ikke være nok til å endre samfunnets totale tilnærming til menneskene bak tallene, men det å rette også et estetisk, teatralt fokus på tematikken, ville gi rom for en annerledes formidling enn vi får gjennom aviser, nyheter og fagartikler. Selv om realiteten tilsier at et mål om publikumsendring kan være vanskelig å oppnå, og i beste fall en naiv målsetning, har arbeidet med forestillingen hatt en transformerende effekt for ensemblet, informantene og meg selv.

Anita Hammer drøfter opplevelsen av iscenesettelse av minner i boka *Høyblokka - Post mortem* (Rønning & Fyhn (red.), 2016): “  iscenesette minner er også å iscenesette refleksjon, og kan sees på, om den er vellykket, som en fullstendiggj ring av erfaring” (Hammer, 2016:115). Hammer mener at erfaringen ikke vil være fullendt f r den blir uttrykt og kommunisert på et plan som gjør den tilgjengelig for andre enn en selv. Dette kan være gjennom lingvistikk, muntlig overføring eller andre plan (Hammer, 2016:123). Informantenes opplevelser av fullstendiggj ringen eller transformasjonen har vært varierende, og jeg tolker også følelsen av å bli sett, hørt og respektert som essensiell. Den ene informanten skrev i en tilbakemelding:

“Det å se historien sin spilt med så dyktige skuespillere, gjorde virkelig inntrykk. Det var tatt med det viktigste i historien og det var veldig sterkt å se og høre. Jeg var på stykket 4 ganger og jeg syntes det gjorde sterkere og sterkere inntrykk på meg, men

samtidig var det veldig godt å se alle reaksjonene på publikum og høre at dette var viktig budskap.” (Informant, 2017)

Her mener jeg at scenekunsten besitter det unike forholdet mellom scene og sal, som legger til rette for nettopp slike opplevelser for informantene. Det å sitte i salen og ta inn andre publikummers reaksjoner bekrefter følelsen av å ha en stemme som har noe viktig å fortelle. Dette med forbehold om at etnoteateret oppnår en estetisk kommunikasjon. To av tre informanter så forestillingen. Den siste fikk dessverre ikke anledning til å se den, og fikk den derfor tilsendt som opptak. I arbeidet med en sårbar tematikk, kan det være krevende som informant å se en forestilling en har medvirket til i så stor grad, uten å være helt sikker på hvordan forestillingen vil kommunisere eller hvordan kunstneren har bearbeidet det sensitive materialet. Informanten er, til tross for at hen ikke fikk sett forestillingen enda, glad for at hen deltok i prosjektet og fornøyd med resultatet fra opptaket.

Wilkinson påpekte som nevnt at et kontekstnært publikum verdsetter bekreftelse egne erfaringer. Dette innebærer mild bearbeiding av intervjumateriale i en realistisk stil (Wilkinsson, 2010:123 ff.). Slik jeg ser det har den verbatim tilnærmingen bidratt til en bekreftelse på deres fortellinger. Dette har blitt bekreftet av informantene som har medvirket i prosessen gjennom tilbakemeldinger jeg har fått i etterkant:

“Å se seg selv tolket i stykket var både morsomt pluss tja, litt trist. Det som var morsomt var å se hvordan man i store deler av tolkningen hadde truffet spikeren på hodet. Å jeg var lett gjenkjennelig for meg selv. Det triste er at man får på en måte en slags bekreftelse igjen på hva man har vært igjennom, men det skal også sies at det fine i tillegg med det er at man ser hvor langt man har kommet i jobben med å komme seg videre i livet.” (Informant, 2017)

Kontekstnære publikummere utover informantene har i etterkant av forestillinger tatt kontakt muntlig for å fortelle at de kjente seg igjen i fremstillingen og verdsatte forestillingen. De har uttrykt at de satt pris på forestillingen fordi den viste dem som hele mennesker, men også som en del av et opplysningsarbeid de var opptatt av. Wilkinson påpeker videre at et

publikum med distanse til konteksten vil anerkjenne kvaliteten autentisitet, da den som nevnt tilfører troverdighet (Wilkinsson, 2010:123 ff.). Også dette har blitt bekreftet:

“Det dokumentariske bidrar til å gjøre det vi ser til noe ekte, og ikke til en virkelighetsflukt. Det dokumentariske er en påminnelse om at dette er livshistorier, og ikke historier som kan ha skjedd. Det gjør at det i alle fall for meg sitter igjen deler av historiene som de fortalte. Inntrykkene og historiene vil bli med meg i lang tid fremover.” (Publikummer, 15/6-16)

Slik jeg ser det kan man ifølge Rancières filosofi påstå at forestillingens politiske potensiale har bidratt til dissens, da informanten ser seg selv utenfra, og på den måten får en ny forståelse for seg selv og sin situasjon. Jeg vil likevel argumentere for at dette i seg selv ikke bare omhandler politikk, men også er en form for terapi ved å fullstendiggjøre sine minner, slik Hammer drøfter i sin artikkel. Rancières begrep om politikk er, slik jeg ser det, svært vidt og kan oppleves som tilslørende. Likevel er begrepet også nyttig da det gir et begrepsapparat i en kontekst som berører møtet mellom utenforstående og kunsten. Oppsummert mener jeg altså at et kontekstnært publikum vil ha en terapeutisk effekt av å delta i et prosjekt som omhandler deres minner, mens det i møtet med et publikum som står utenfor konteksten vil bli politisk. Dette til tross for at det kontekstnære publikummet vil få nye opplevelser av seg selv.

5.3.2. Det politiske potensialet i ulike møter med publikum

Ulike publikummere reagerer naturlig nok forskjellig på forestillingen. Samtaler i etterkant av forestillingene har opplevdes positivt, da det har gitt rom for å reflektere og lande det man har opplevd som publikummer. Forestillingen har blitt vist i både kurssammenheng, undervisningsmened og som selvstendig forestilling¹³.

Et kontekstnært publikum vil kunne berøres av tematikken, både som samfunn og som individ, og det kan som nevnt oppleves terapeutisk. Førstnevnte ble særlig tydelig i møtet med befolkning fra Hamarøy kommune. 11. juni 2016 trykket VG en sak om noen av

¹³ Kurs/konferanse: Brukerkonferanse Helse-Midt 3/11-16, Fagseminar Messe for verdighet 6/3-17
Undervisningsmened/opplysningsarbeid: Hamarøy januar 16-17/1-17.
Teaterforestilling: 14-16/6-2016, 11/11-16, 16/1-17, 6/3-17

overgrepene som hadde funnet sted i Tysfjord¹⁴. Omfanget eskalerte og det er i dag anmeldt 120 tilfeller av overgrep i området¹⁵. Tysfjord er nabokommunen til Hamarøy, og sammen består disse to, tett samarbeidende kommunene, av i underkant 4000 innbyggere. I et slikt lokalsamfunn kjenner folk til hverandre, og samtlige er berørt enten personlig eller som bekjent. Sommeren 2016 tok kateketen i Hamarøy kontakt, og vi inngikk en avtale om at vi skulle spille forestillinger der for elever fra 9. klasse og ut videregående. Dette var en del av et større prosjekt for å øke fokuset på overgrep, samt for å bearbeide hendelsene som var avdekt i området. Videre skulle vi spille en åpen forestilling ettermiddagen før skoleforestillingene januar 2017. Etter samtlige forestillinger hadde vi ettersnakk med fagfolk til stede. I etterkant første forestilling deltok publikummet aktivt med diskusjoner og tilbakemeldinger. For ungdommene var det etablert en kasse, hvor de kunne skrive spørsmål til fagfolkene eller oss. Tilbakemeldingene i etterkant omtalte ettersnakken som en viktig del av arrangementet. Informantenes historier gikk her fra å være personlige til å bli politiske. De ga tydelige rom for diskusjoner, gjenkjennelse og forståelse. Lensmannen ytret at han kjente igjen de ulike situasjonene, og at dette var noe man måtte være klar over at eksisterte i nærmiljøet. En helsearbeider i kommunen relaterte til portretteringen et helsevesen hvor pasienter blir kasteballer mellom ulike instanser. Publikummere ytret at det var godt å få se forestillingen, og slik også se at det var et omfang utenfor deres egne kommunegrenser. Flere opplevde at forestillingen balanserte forholdet mellom faktaopplysninger, det menneskelige og personlige. Forestillingen ble godt mottatt også av media som beskrev at forestillingen “stakk hull på en verkende byll” (Bunes, 2017:6).

Det er en nytteverdi i slike møter. Selv om teaterforskning tilsier at mulighetene for publikumsendring etter en forestilling er mulige, men minimale (Saldaña, 2011:33), kan et etnoteater oppnå sitt politiske potensiale ved å nå frem til én eller to publikummere. Man kan heller ikke utelukke at forestillingen har oppnådd et politisk potensiale ved at folk tar seg tid til å komme å se den, og at tematikken slik settes på dagsorden. Møtet mellom forestillingen og publikummeren i seg selv legger til rette for dissens, og slik vil omfordelingen av det sansbare ha funnet sted. “Etter forestillingen var det ettersnakk (...) Dette var en fin og viktig

¹⁴ <http://www.vg.no/nyheter/innenriks/tysfjord-saken/den-moerke-hemmeligheten/a/23706284/>

¹⁵

https://www.nrk.no/nordland/120-overgrepssaker-i-tysfjord_-jeg-tror-antallet-vil-oke-enda-mer_-dess-verre-1.13511933

del av arrangementet som ga publikum rom for å fordøye den sterke forestillingen og snakke om tema” (Bunes, 2017:7). Slik jeg ser det underbygges det politiske potensialet dersom forestillingen appellerer til tematisk samtale i etterkant, og omfordelingen av det sansbare bekreftes. Ettersnakken legger også til rette for at publikummet tar med seg opplevelsen ut av scenerommet og reflekterer over hendelsen eller tematikken. I møtet med lokalsamfunnet fikk forestillingen også plass i det offentlige rom via media og Bunes artikkel (2017).

Intensjonen om å formidle hele mennesket har, ut fra publikums tilbakemeldinger, vært vellykket. Forestillingen har vekket reaksjoner og publikummere har reflektert over den i etterkant. I en tilbakemelding fra forestilling 15/6-16 skrives det:

“Man blir jo bevisstgjort på temaer om seksuelle overgrep, både de som blir oppdaget, og alle mørketallene. Jeg opplever at jeg får empati med de det fortelles om, men også med alle de andre som er eller har vært i samme situasjon. Jeg jobber selv med barn og opplever at jeg er mer bevisst på å følge ekstra med på barn som viser tegn til at noe er galt.” (Publikummer, 15/6-16)

Dette antyder at forestillingen treffer målgrupper utover det kontekstnære. Et økt fokus i samfunnet viser også til en politisk endring. Problematikken og stemmene oppfattes og blir mer enn støy, og det legges til rette for endring.

5.4. Refleksjon over dramatikerens prosess og intensjoner

Da jeg gikk inn i prosjektet hadde jeg en nysgjerrighet på teaterets politiske potensiale. Jeg ønsket å lage en forestilling som synliggjorde et samfunnsproblem ved å synliggjøre individer som ble berørt av det, og samtidig sette det i en kontekst som kunne vise til et omfang utenfor informantene. Jeg oppdaget raskt ansvaret jeg bar med meg, og ble bevisst faren for at jeg som både kunstner og forsker kunne ende opp med å kolonialisere informantene ved å rekontekstualisere deres fortellinger og erfaringer ut fra mine personlige interesser og perspektiver. Et eksempel, som jeg nevnte i innledningen, var mitt ønske om å belyse det alminnelige i informantene, men hvor jeg måtte anerkjenne deres syn på seg selv og hvordan deres fortid preget dem fremdeles. Det har vært avgjørende å systematisk reflektere over arbeidet for å unngå en slik kolonialisering, men likevel være bevisst forestillingen som en

kulturell mediert form. Scenesettelsen er, og vil alltid være, en tydeliggjøring av kunstnerens og forskerens representative posisjon og stemme (Denzin, 1997:41). Jeg mener likevel at man for et godt samarbeid, hvor informanter føler seg sett og hørt, bør legge til rette for deres innvirkning i prosessen mot forestillingen. Dette igjen kan gi rom for at deres stemmer legitimeres, og at man sammen kan danne et rom for distribusjon av det sansbare.

Dramatikerens rolle er viktig i prosessen mot etnodramaet for å kunne legge til rette for estetisk kommunikasjon, og danne rom for at det politiske potensialet kan realiseres i møtet med publikum. Da jeg gikk inn i prosjektet hadde jeg en intensjon om å gi rom for anerkjennelse av det jeg anså som underkommuniserte situasjoner og dilemmaer. I møtet med informantene ble det viktig å legge til rette for at samfunnet ikke bare skulle anerkjenne tematikken seksuelle overgrep, men hele individet som var rammet. Jeg mente at dersom det var mer opplysning ville samfunnsproblematikken kunne forebygges, og de som hadde disse erfaringene ville ha lettere for å be om hjelp eller snakke om det uten å plasseres i en offerrolle som stigmatiserte dem som hele mennesker. Som dramatiker med utvidede funksjoner har jeg hatt et ansvar for at forestillingens form og innhold skal kommunisere og underholde publikum:

“(…) theatre’s primary goal is to entertain - to entertain ideas as i entertains spectators. With ethnographic performance, then, comes the responsibility to create an entertainingly informative experience for an audience, one that is aesthetically sound, intellectually rich, and emotionally evocative” (Saldaña, 2005:14)

Dette er et ansvar jeg har hatt ovenfor både meg selv og min integritet som kunstner, men også for informantene. De har gitt meg sine erfaringer gjennom fortellingene i intervjuene, og de har gitt dem til meg med intensjonen om at det skulle bli en forestilling som formidlet tematikken og historiene deres på en god måte. For å ha muligheten til å formidle tematikken må kunsten komme først, dernest vil tematikken komme av seg selv. Hvis ikke forestillingen kommuniserer vil publikum som nevnt bli uinteressert i innholdet.

Det har vært krevende å stå i en posisjon hvor man skal ivareta både kunsten og det etiske i så høy grad, og resultatet i etnoteateret preges av dette forholdet. Dette behøver ikke være

negativt i seg selv, men det reflekterer forholdet mellom sjanger, innhold og kunst. Det kan være at jeg hadde hatt en annen tilnærming til materialet dersom jeg ikke har den bakgrunnen jeg selv har, og på så måte vil min personlige intensjon med kunsten og forestillingen også ha preget resultatet. En personlig intensjon preget av målet om å menneskeliggjøre utsatte, for slik å danne rom for åpenhet.

6. Konklusjon

“Hvordan kan dokumentarteater anerkjenne og formidle identiteter preget av seksuelt misbruk?” lød problemstillingen for det praktiske forskningsprosjektet. Med bakgrunn i

spørsmålet, prosessen og sjangeren etnoteater dukket det opp tre fokusområder som ble sentrale denne avhandlingen:

1. Dramatikerens funksjon i etnoteateret
2. Transformasjon av intervjumateriale til scenetekst
3. Komposisjonens og etnoteaterets politiske potensiale

Avhandlingen har plassert forskningsarbeidet i det performative paradigme og beskrevet strategier og metoder i innhenting av materiale og transformasjonen til scenetekst. Den har forklart hvordan prosessen innebar et etisk imperativ og hvordan jeg som dramatiker kontinuerlig har forholdt meg til dette. Den har drøftet de tre fokusområdene, og jeg har gitt eksempler og reflektert over arbeidet i prosess og formidling. Jeg har drøftet hvorvidt de ulike strategiene og metodene møtte min intensjon om anerkjennelse, menneskeliggjøring, respekt og dissens i forestillingen *Man er først og fremst menneske - et vitnesbyrd* (2016). I konklusjonen vil jeg påpeke særlige funn i veien fra intensjon til forestilling til formidling.

6.1. Funn ut i fra intensjon

Intensjonen i forskningsprosjektet var både kunstnerisk og politisk. Jeg hadde en interesse for dokumentarteateret, det verbatim scenespråket og hva det var som gjorde at det noen ganger kommuniserte estetisk, mens det andre ganger ikke gjorde det. Videre ønsket jeg å formidle en tematikk der jeg hadde en personlig og politisk intensjon om menneskeliggjøring og anerkjennelse. I tillegg til å utforske tekstens autentisitet, ble jeg opptatt av begrepet scenetekst og hva det innebar. Dette bidro til at jeg i denne avhandlingen har reflektert ut fra min rolle som dramatiker i prosessen. Dette har medført en utvidet forståelse for dramatikerens posisjon i en skapende prosess, der dramatikerens funksjoner gikk utover den tradisjonelle dramatikerforståelsen.

Videre har den politiske intensjonen styrt arbeidet i en retning som er bygget på en postdramatisk og episodisk forståelse, inspirert av Brechts fremmedgjøringseffekt og Rancières syn som innebærer at teaterets politiske potensiale ligger i dets adskillelse fra virkeligheten. Dette har stått i konflikt med kvaliteten autentisitet, og jeg har forsøkt å forene disse ytterpunktene.

6.1.1 Dramatikerens kvaliteter i en skapende prosess

Rollen som dramatiker har vært kompleks. Den har forutsatt etisk og estetisk ansvar både i arbeidet med dramaet og teateret. Dramatikerens kvaliteter innebar en forståelse for det etiske imperativet i etnoteateret, og hvilke begrensninger og muligheter dette bar med seg. Respekt, menneskeliggjøring, verdighet og sårbarhet var viktige stikkord i prosess og formidling. I samarbeidet med informantene har jeg stått som ansvarlig for prosjektet, noe som innebar at prosessen ble delvis åpen. Jeg la opp rammer for produksjonen og aktørene, og hadde en tydelig intensjon gjennom prosessen. Dette bidro til at aktørene følte trygghet i arbeidet, og det ble uttalt at rammene ga muligheter heller enn begrensninger. En kontinuerlig dialog med informantene har også bidratt til trygghet, og samtlige følte seg ivaretatt i forestillingen. Refleksjon i prosessen har vært avgjørende, for å unngå kolonialisering av informantenes vitnesbyrd ut fra eget ståsted, i samtidig bevissthet angående forestillingen som mediert form.

6.1.2. Tekstens potensiale i etnoteateret

Jeg har anvendt verbatim metode i utviklingen av scenetekst. Dette innebærer at jeg har brukt informantenes egne ord og formuleringer som en del av scenespråket. Som dramatiker har jeg videre hatt en tekstforståelse som går utover den lingvistiske teksten. Forståelsen har grobunn i det postdramatiske teaterets likhetsprinsipp og performativ tekst. Resultatet av dette har vært at alt som er innhentet, enten det er scenografi, bevegelse, eksterne tekster, musikalitet eller stemmekvalitet har blitt innført med utgangspunkt i intervjuene. De ulike elementene har ligget som et tilbud til publikum, og den enkelte publikummer har stått fritt til å lese forestillingen ut fra eget ståsted.

Tekstformene har bidratt ulikt. Den mer eller mindre bearbejdede intervjuteksten har bidratt til kvaliteten autentisitet, og menneskeliggjøring. Dette har igjen ført til at de har opplevd anerkjennelse i sine bidrag. For publikum har det gitt en opplevelse av virkelighet. De ulike formene for bearbejding har også plassert tematikken i en samfunnskontekst, som innebærer et omfang utover de respektive bidragene til forestillingen. Vitnesbyrdene har blitt formidlet i en fortellende form, via tre horisontale linjer. Disse brytes av vertikale linjer, der fysikalitet, innhentet tekst og improviserte delsekvenser bidrar til fremmedgjøring, undring og lekenhet.

6.1.3 Etnoteaterets politiske potensiale

Etnoteateret har et potensiale til å ta opp og sette lys på virkelige hendelser, erfaringer og opplevelser av samfunnet. Det kan bidra til en omfordeling av det sansbare, og slik plassere stemmer som ellers ikke blir hørt i det offentlige rom. Dette gir rom for politisk endring og dissens.

Den sekvensbaserte komposisjonen bidro til å formidle identiteter uten at forestillingen ble moraliserende. En blanding av kvaliteten autentisitet og fremmedgjøring, løftet forestillingen og bidro til en kritisk tenkende publikummer, samtidig som det menneskeliggjorde karakterene. På den måten følte informantene seg ivaretatt og respektert, samtidig som forestillingen appellerte til refleksjon hos publikum.

6.2. Veien videre.

Den praksisbaserte kunsthøgskolen og denne reflekterende avhandlingen har bidratt til økt forståelse for eget fagfelt og et utvidet begrepsapparat. Gjennom avhandlingen har jeg vært nødt til å formulere den kroppsliggjorte kunnskap prosessen har gitt meg i et lingvistisk tekstformat. I etterkant ser jeg andre aspekter ved arbeidet og har jeg fått ny kunnskap angående eget arbeide. Jeg mener at praksisbasert forskning har et potensiale til å tilføre teatervitenskapen nye perspektiver, strategier og forskningsmetoder. Strategiene og metodene jeg har arbeidet med har bidratt til tydelige verktøy i senere arbeide. Det har gitt meg økt forståelse og bevissthet av egen praksis, og bidratt til inspirasjon for nye prosjekter. Nå står verden for min dør.

Referanseliste

Bøker:

- Ackroyd, Judith & O'Toole, John(2010): *Performance research: tensions, triumphs and trade-offs of ethnodrama*, London: Institute of Education Press
- Bogart, Anne & Landau, Tina (2005): *The viewpointsbook: A Practical Guide to Viewpoints and Composition*, New York: Theatre Communications Group
- Carlson, Marvin (2004): *Performance a critical introduction*, New York: Routledge
- Denzin, Norman (2003): *Performance Ethnography: Critical Pedagogy and the Politics of Culture*. Thousand Oaks: Sage Publications, Inc.
- Denzin, Norman (1997): *Interpretive Ethnography: Ethnographic Practices for the 21st Century*. Thousand Oaks: Sage Publications, Inc..
- Gladsø, Svein, Gjervan, Ellen K., Hovik, Lise & Skagen, Annabella (2010): *Dramaturgi: forestillinger om teater*, Oslo: Universitetsforlaget
- Graham, Scott & Hogget, Steven (2014) *The frantic assembly book of devising theatre*. 2.utg. London: Routledge
- Gustavsson, Anders (red) (2005): *Kulturvitenskap i felt. Metodiske og pedagogiske erfaringer*. Kristiansand: HøyskoleForlaget.
- Gundersen, Jan Arild (2015): *Skyggespill*, Sandenes: Publica bok
- Hannula, Mika, Suoranta, Juha & Vadén, Tere (2005): *Artistic Research – theories, methods and practices*. Helsinki: Academy of Fine Arts.
- Hughes, Jenny (2011): *Performance in a time of terror*, Manchester: Manchester University Press
- Kirkengen, Anna L. & Næss, Ane B. (2015): *Hvordan krenkede barn blir syke voksne*, Oslo: Universitetsforlaget
- Lehmann, Hans Thies (2006): *Postdramatic theatre*, Translated by Karen Jürs Munkeby. London & New York: Routledge
- Marvin Carlson (2004): *Performance a critical introduction*, New York: Routledge
- Oddey, Alison (1994): *Devising theatre: a practical and theoretical handbook*. London: Routledge

- Rancière, Jacques (2012): *Den emansiperte tilskuer*, oversatt av Geir Uvsløkk, Oslo, Pax Forlag A/S
- Rancière, Jacques (2004b): *The politics of Aesthetics*, oversatt av Gabriel Rockhill, London, Continuum
- Saldaña, Johnny (2005): *Etnodrama: An anthology of reality theatre*. Oxford: Rowman & Littlefield Publ.
- Saldaña, Johnny (2011): *Ethnotheatre*. Walnut Creek, US: Left Coast Press
- Saldaña, Johnny (2016): *Ethnotheatre: Research from Page to Stage*. Walnut Creek, US: Routledge.
- Sauter, Willmar (2006): *Eventness - A concept of the theatrical event*, Stockholm: STUTS
- Stene, Øystein (2015): *Skuespillerkunsten*. Oslo: Universitetsforlaget

Artikler:

- Aune, V. (2016): *Designbasert strategi i dokumentarteater*. Under publisering.
- Austin, J. L. (2007). "How to do things with words: lecture II." i Bial, Henry (red.), *The Performance studies reader*, London: Routledge, s. 177-182
- Bunes, Marie (2017): "Gripende og sterke vitnesbyrd om å være menneske" i Lokalavisa NordSalten, 20. januar 2017, s. 6-7
- Hammer, Anita (2016): "Sjelsetting av medisinenes sjelløse kjempe: Rituelle perspektiver på forestillingen Høyblokka - Post Mortem" i Rønning, Barbro og Fyhn, Håkon (red.) *Høyblokka Post Mortem: Teater som ritual*. Oslo: Novus forlag, s. 115-137
- Haseman, B. (2006): "A manifesto for performative research" i *Media international Australia incorporating culture and policy*. Theme issue "Practice-led Research" no.118: s. 98-106.
- Paahus, M. (2003): "Hermeneutikk", i Collin, F. Og Kjøppe, S. (red.) *Humanistisk videnskapsteori*. 2.utg. København: DR Multimedia, s. 139-169
- Rancière, Jacques (2004a): "Estetikken som politikk", oversatt av Agnete Øye i Bale, Kjersti og Bø-Rygg, Arnfinn (red.) *Estetisk teori: En antologi* (2008), Oslo, Universitetsforlaget s. 533-550

- Sullivan, G. (2009) "Making Space: The Purpose and Place of Practice-led Research" i Smith, H og Dean T. (2009) *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh University Press, s. 41-65
- Ulvund, M. (2012) "Ekkoteater – praksisledet forskning innenfor et performativt paradigme", i Gjørum, R. og Rasmussen, B. (2012): *Forestilling, framføring, forskning: Metodologi i anvendt teaterforskning*. Akademika Forlag, s. 51-75
- Zahavi, D. (2003): "Fænomenologi", i Collin, F. og Kjøppe, S. (red.) *Humanistisk videnskapsteori*. 2. utg. København: DR Multimedie, s. 121-138
- Wilkinson, Linden (2010): "A day in December" i Ackroyd, Judith & O'Toole, John (red.) *Performing research: tensions, triumphs and trade-offs of ethnodrama*. London: Institute of Education Press, s. 123-145

Nettsider:

- Berglund, Eirik L., Henriksen, Thor H., Amdal, Harald & Hætta, Kenneth (22/6-2016): *Den mørke hemmeligheten*. Artikkel i VG (Sist hentet 10/6-2017 fra): www.vg.no/nyheter/innenriks/tysfjord-saken/den-moerke-hemmeligheten/a/23706284
- Erichsen, Chris (2016): *Hvem eier sceneteksten?*. Et intervju med Kai Johnsen. På Scenekunst.no hjemmeside. (Sist hentet 19/4-2017 fra): <http://www.scenekunst.no/sak/hvem-eier-sceneteksten/>
- *Identitet*. (2016, 2. desember). I Store norske leksikon. (Sist hentet 10/5-2017 fra): <https://snl.no/identitet>
- Johansen, Morten (2012, 23. august). *Jacques Rancière*. I Store norske leksikon. (Sist hentet 31/3-2017 fra): https://snl.no/Jacques_Ranci%C3%A8re.
- Jul-Larsen (2012): *Alle og enhver – Et intervju med Jacques Rancière*. Fra Agora nr. 4, 2012 lastet opp til academia.edu. (Sist hentet 13/9-2016 fra): http://www.academia.edu/3537801/Alle_og_enhver_-_Et_intervju_med_Jacques_Ranciere
- Kaspersen, Aimée (2016): *Man er først og fremst menneske – et vitnesbyrd*. Blogg fra blogg.no. (Sist hentet 14/5.2017 fra): <http://forstogfremstmenneske.blogg>

- Kaspersen, Aimée (2016): *Man er første og fremst menneske – et vitnesbyrd*. Facebookside. (Sist hentet 14/5-2017 fra):
<https://www.facebook.com/forstogfremstmenneske/>
- Landsforeningen mot seksuelle overgrep (Sist hentet 10/6-2017 fra):
<http://www.lmsno.no/>
- Lerman, Liz & Brostel, John: *Liz Lerman's Critical response process*. Intervju fra bussigel.com. (Sist hentet 1/11-16 fra):
http://bussigel.com/communityart/wp-content/uploads/2016/08/critical_response.pdf
- Lysvold, Susanne, Moe, Arild, Trygstad, Andreas N. & Mikalsen (11/5-2017): *120 overgrepssaker i Tysfjord - jeg tror antallet vil øke enda mer, desverre*. Artikkel på NRK nyhetside (Sist hentet 10/6-2017 fra):
https://www.nrk.no/nordland/120-overgrepssaker-i-tysfjord_-_jeg-tror-antallet-vil-ok-e-enda-mer_-dessverre-1.13511933
- Malvik, Anders S. (13.09.2011, sist endret 22.09.2013): *Det muliges kunst. Jacques Rancière og distribusjonen av det sanselige*. Artikkel i ARTSCENETRONDHEIM. (Sist hentet 13/9-2016 fra):
<http://www.trondheimkunsthall.com/news/Detmuligeskunst.JacquesRanciereogdistribusjonenavdetsanselige>
- Modum Bad: *Behandlingsmodell*. Informasjonsmateriale i Modum-Bad nettsider. (Sist hentet 14/10-2016 fra):
<http://www.modum-bad.no/behandling/traume/behandlingstilbud/behandlingsmodell/>
- Norsk senter for forskningsdata: <http://www.nsd.uib.no/> (sist hentet 6/3-2017 fra)
- POPUP-feministhus: Hjemmeside. (Sist hentet 10/6-2017 fra):
<https://www.facebook.com/popupfeministhus/>
- Propellen teater: Hjemmeside. (Sist hentet 10/6-2017 fra):
<https://www.facebook.com/PropellenTeater/>
- Redd Barna: *Fakta om overgrep*. Informasjonsside fra kampanjen #jeg er her. (Sist hentet 9/5-2017) <https://www.reddbarna.no/jegerher/verktoy/fakta-om-overgrep>
- Sceneweb (2017): *Aslak Moe*, i Sceneweb. (Sist hentet 10/6-2017 fra):
http://sceneweb.no/nb/artist/99/Aslak_Moe-1970-1-1
- Sceneweb (2017): *Pia Maria Roll*, i Sceneweb. (Siste hentet 10/6-2017 fra):
http://sceneweb.no/nb/artist/1815/Pia_Maria_Roll

- Skei, Hans H. (2009, 14. februar): *Dokumentarisme*, i Store norske leksikon. (Sist hentet 31/3 2017 fra): <https://snl.no/dokumentarisme>
- Sosial- og helsedirektoratet i samarbeid med barne og familiedepartementet (2003): *Seksuelle overgrep mot barn: En veileder for hjelpeapparatet*. (Sist hentet 9/5-2017 fra):
https://www.regjeringen.no/globalassets/upload/kilde/bfd/bro/2003/0017/ddd/pdfv/286825-seksuelle_overgrep_mot_barn.pdf
- Watson, Anna B. (15/3.2011): “*Devising theatre*” *Keiserens nye klær*- Artikkel på scenekunst.no. (Sist hentet 10/11-2017) fra:
<http://www.scenekunst.no/sak/devising-theatre-keiserens-nye-klær/>
- Watson, Anna B. (27/6.2014): *Et forsøk på å definere «Politisk teater»*. Artikkel på scenekunst.no. (Sist hentet 13/9-2016 fra):
<http://www.scenekunst.no/sak/et-forsok-pa-a-definere-politisk-teater/>
- Youth Theatre Arts Scotland: Hjemmeside (Sist hentet 10/6-2017 fra):
<http://www.ytas.org.uk/about-us/who-we-are/>

Andre kilder:

- Aune, Vigdis (2015): *Hva er dokumentarteater i scenekunsten*. Fanzine, Propellen Teater.

Teater:

- *Den performative ungdom* (Ane Tresselt Justvik, 2014)
- *Fire begravelser og ett bryllup* (Aslak Moe, 2016)
- *Man er først og fremst menneske - et vitnesbyrd* (Aimée Kaspersen, 2016)
- *Ses i min nästa pjäs” – et drama* (Pia Maria Roll, 2014)
- *Vår Frues folk* (Vigdis Aune, 2014)

Anmeldelser og omtaler:

- Bunes, Marie (2017): *Gripende og sterke vitnesbyrd om å være menneske i Lokalavisa NordSalten*, 20. januar 2017, s. 6-7 (vedlegg 12)

- Krokstad, Mats (13.06.2016, sist oppdatert 15.06.2016): *Aimée lager teater av seksuelle overgrep*. Artikkel/intervju på trd.by. (Sist hentet 10/6-17 fra <http://trd.by/nyhetern/2016/06/13/Aim%C3%A9e-lager-teater-av-seksuelle-overgrep-12845583.ece>)

Liste over vedlegg:

Vedlegg 1: Infoskriv og samtykkeskjema

Vedlegg 2: Taushetserklæringer

Vedlegg 3: Spørsmål til intervju

Vedlegg 4: *Mitt møte med helsevesenet* (Utdrag fra manus)

Vedlegg 5: Sekvensoversikt

Vedlegg 6: Informasjon om aktører

Vedlegg 7: Informasjon om komponist

Vedlegg 8: Kontrakt skuespillere og komponist

Vedlegg 9: Innskjekk og utskjekk

Vedlegg 10: Refleksjon begrep: Offer

Vedlegg 11: Øvelse: Brev

Vedlegg 12: Omtale NordSalten

Vedlegg 13: Intervjuguide

Vedlegg 14: *Mørketall* (Utdrag fra manus)

Vedlegg 15: Produksjonsplan

Vedlegg 16: Forskningsdesign

Vedlegg 17: Kritisk responsprosess

Vedlegg 18: *Akkurat nå* (Utdrag fra manus)

Vedlegg 19: *Min første forelskelse* (Utdrag fra manus)

Vedlegg 20: *Symptomer* (Utdrag fra manus)

Informasjonsskriv og samtykkeskjema

Til deltaker

Bakgrunn og formål:

Mitt navn er Aimée Kaspersen og jeg er masterstudent i drama og teater ved institutt for kunst- og medievitenskap ved NTNU. Jeg ønsker å komme i kontakt med personer som har erfaringer rundt tematikken for mitt prosjekt. Du får derfor denne forespørselen via Landsforeningen mot seksuelle overgrep (LMSO) og jeg kjenner ikke din identitet før du eventuelt tar kontakt med meg.

Våren 2016 skal jeg lage en teaterforestilling som har arbeidstittelen: Man er først og fremst menneske: en kunstnerisk fremstilling av mennesker som tilfeldigvis har blitt utsatt for seksuelle overgrep. Forestillingen tar utgangspunkt i (og inspirasjon fra) intervju og tilbakemeldinger fra et utvalg mennesker som enten: jobber med, er i familie med eller har vært utsatt for seksuelle overgrep. Tema for intervju vil dreie seg rundt deres oppfatninger av seg selv og tematikken rundt det å være utsatt, ut fra inspirasjon fra intervjuene skal jeg skape en teaterforestilling med målgruppe ungdom. Forestillingen skal formidles av tre skuespillere.

Hva innebærer deltagelse i studien?

Jeg skal intervju deltakerne og under intervjuene vil jeg bruke lydopptaker. Det innsamlede datamaterialet vil bli kunstnerisk bearbeidet og utgangspunkt for utvikling av scenetekster og materiale. Lydopptakene vil slettes så snart de er skrevet ut i tekst, ingen identifiserende opplysninger vil oppbevares sammen med disse transkripsjonene. Intervjuene vil foregå sammen med meg enten på NTNU Dragvoll eller på LMSOs kontor i Trondheim. Det vil ikke være gruppeintervju. Det bes om at det ikke utleveres opplysninger om andre enn seg selv og sine erfaringer. Jeg ønsker også at intervjusubjektene kan fungere som en informantgruppe og referansegruppe underveis i prosessen slik at utviklingen av forestillingen kan foregå i dialog med dem.

Hva skjer med informasjonen om deg?

Alle personopplysninger vil bli behandlet konfidensielt og vil bli anonymisert. Det vil kun jeg som har tilgang til navn på deltagerne i prosjektet og disse vil slettes så snart prosjektet er ferdigstilt.

Hva får jeg ut av dette?

Du vil, sammen med de andre informantene, være kilde til utviklingen av et nytt teaterstykke som du også selvfølgelig er invitert til å komme å se. Du vil være med på aktualisere og spre kunnskap rundt det å være utsatt for seksuelle overgrep.

Prosjektets varighet:

Intervjuene starter i november/desember 2015. Heretter vil det være 3-5 visningsseminarer hvor du er invitert til å komme med dine personlige tilbakemeldinger. Eksamensforestillingen er satt til juni 2016, og den skriftlige masteravhandlingen fullføres i desember 2016.

Frivillig deltagelse:

Det er frivillig å delta, og det er mulighet til å avbryte deltagelse når som helst uten å oppgi noen grunn. På grunn av tematikken er det viktig at du har et godt nettverk rundt deg og at du har bearbeidet dine opplevelser slik at dette ikke vil bli en påkjenning for deg. Dersom du har behov for ekstra oppfølging i etterkant av intervjuet anbefaler jeg å ta kontakt med LMSOs kontaktperson Elin Skjeltorp (telefon: 94426522), eventuelt Mental Helses hjelpetelefon med telefonnummer: 116 123.

Dersom du har spørsmål, ta kontakt med meg på nummer 416 93 083

Studien er meldt til Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS.

Samtykke til deltagelse i studien

Jeg har mottatt informasjon om studien, og samtykker at jeg, _____ (deltakers navn), vil delta i studien i forbindelse med Aimée Kaspersens masterarbeid.

(Sted, dato)

Deltagers underskrift

Vedlegg 2:

Taushetserklæring
for forskere, studenter og andre med tilgang til helse-relatert, sensitiv informasjon

Taushetserklæring for deltagere i Aimée Kaspersens masterproduksjon:

Man er først og fremst menneske – et vitnesbyrd

Versjon 25/2-2016

Jeg forstår

- at jeg i mitt arbeid vil komme over forhold som uvedkommende ikke skal få kjennskap til.

Jeg forplikter meg til

- å bevare absolutt taushet overfor uvedkommende om forhold som jeg får kjennskap til ved mitt arbeid i produksjonen. Dette gjelder spesielt kunnskaper om *produksjonens* informanter og samarbeidspartnere. Taushetsplikten omfatter ikke rent faglige erfaringer fra arbeidet.

Forvaltningsloven, § 13:

Enhver som utfører tjeneste eller arbeid for et forvaltningsorgan, plikter å hindre at andre får adgang eller kjennskap til det han i forbindelse med tjenesten eller arbeidet får vite om:

- noens personlige forhold, eller
- tekniske innretninger og fremgangsmåter samt drifts- eller forretningsforhold som det vil være av konkurransemessig betydning å hemmeligholde av hensyn til den som opplysningen angår.

Straffeloven, § 121:

Den som forsettlig eller grovt uaktsomt krenker taushetsplikt som i henhold til lovbestemmelse

eller gyldig instruks følger av hans tjeneste eller arbeid for statlig eller kommunalt organ, straffes med bøter eller med fengsel inntil 6 måneder. Begår han taushetsbrudd i den hensikt å tilvende seg eller andre en uberettiget vinning eller utnytter han i slik hensikt på annen måte opplysninger som er belagt med taushetsplikt, kan fengsel inntil 3 år anvendes. Denne bestemmelse rammer også taushetsbrudd m.m. etter at vedkommende har avsluttet tjenesten eller arbeidet.

Taushetsplikten **gjelder til enhver tid** (også i fritid, etter at arbeidsforholdet er opphørt og lignende).

Taushetsplikten gjelder i utgangspunktet **overfor alle andre, med unntak av personer underlagt taushetsplikt og som har tilgang til akkurat de samme opplysningene som deg i samme prosjekt**. I samsvar med dette erklærer jeg å forplikte meg til taushet om alt jeg i stillings medfør får vite om noens private forhold. Taushetsplikten gjelder ikke bare utad, men også overfor andre ansatte og tillitsvalgte for hvem saken/forholdet må anses uvedkommende. Opplysninger som jeg iht. mitt arbeidsforhold plikter å holde min overordnede orientert om, omfattes ikke av taushetsplikten. Det samme gjelder opplysninger som jeg etter andre lover eller rettens kjennelse er pålagt å gi.

Sted, dato:

Underskrift:

Vedlegg 3:

Spørsmål til intervju

1. Du fikk vite at du hadde igjen én eneste dag. Hva ville du fylt dagen med?
2. Hva er et lykkelig øyeblikk?
3. Minner:
 - *Hva er ditt aller første minne?
 - Lukt, beskrivelse av rom, lyder
 - * Din første forelskelse?
 - Hvem/hvor/hvordan/minner/følelser
4. Kan du fortelle om en sang som har betydd noe spesielt for deg på et tidligere tidspunkt i livet?
5. Hvordan ser du på deg selv som menneske?
6. Hvordan tror du andre oppfatter deg som menneske?

7. Kan du fortelle om overgrepene du er utsatt for?
 - Lyder
 - Minner
 - Lukter
 - Sanseminner
 - Følelser
 - Beskrivelse av rom
 - Hva tenker du om dem i dag?
8. Kan du fortelle om da du fortalte andre om det som hadde skjedd?
 - Hvordan møtte de deg?
 - Hvem var det?
 - Endret de seg?
 - Hvordan føltes det?

9. Har du fått hjelp til å bearbeide dine opplevelser?
 - Hvilken hjelp?
 - Hvordan opplevde du dette?
 - Hva ville det være det perfekte helsevesenet?

- Hvem ville være det perfekte helsevesenet?
- Hvorfor?

10. Hva er viktig for deg som utsatt?
11. Hvordan ville du formidlet denne tematikken til ungdom?
12. Hva skal til for at flere snakker om det tror du?
13. Hva fikk deg til å snakke om det?

14. Hva er yndlingsmaten din?
15. Beskriv en vanlig dag for deg.
16. Hva er yndlingsårstiden din?
17. Hva er yndlingslukten din?
18. Hvilken musikk hører du på akkurat nå?
19. Hvilke hobbyer har du?
20. Er det noen bøker/dikt som betyr noe spesielt for deg?
21. Hva er statusen din i jobb og kjærlighet?
22. Hvis du skulle gitt noen råd til deg selv som 14-åring, hvilke råd ville det vært?
23. Hva tenker du om framtiden?
24. Dersom du kunne bestemme selv hvordan fremtiden skulle se ut, hvordan ville den vært?
25. Hvordan vil du bli husket?

Vedlegg 4:

Mitt møte med helsevesenet

(...)

1: Vi må søke deg inn til Modum. (send papirfly/ball)

2: Her er det kø og inntaksstopp

3: Så det gikk vel to år fra jeg søkte til (:)

2: Nå kan du komme på vurderingsopphold. Velkommen til oss.

3: (gå dit)

2: Takk for vurderingsoppholdet. Nå trenger du bare vente på innkalling. Takk for at du venter.

3: Jeg reiste ut av landet, gadd ikke sitte på gjerdet å vente

2: Takk for at du har ventet, nå skal du legges inn. Oppholdet skal vare tre måneder.

Velkommen til “ulike typer gruppeterapi, individualterapi og miljøterapi.

Behandlingstenkningen i avdelingen drar veksler på ulike teoritradisjoner. Sentrale kilder er eksempelvis strukturell dissosiasjonsteori, interpersonlig nevrobiologi, kropporienterte psykoterapeutiske tilnærminger, interpersonlig teori og tilknytningsteori, samt affektteori og mindfulnessbaserte tilnærminger.” (Sitat: Modum bads nettsider)

3: Jaaah... da var det bare å reise hjem. (...)

(Utdrag fra manus)

Vedlegg 5:

Oversikt over sekvenser:

AKT 1 - MENNESKELIG

- **Å sove** (fysisk/visuell)
- **Å leve om morgenen** (Skrevet av dramatiker etter leting av brennpunkt og improvisasjon i samarbeid med aktørene)
- **Jeg husker** (Skissert før og i møtet med aktørene)
- **Min første forelskelse** (Skissert før møtet med aktørene)

AKT 2 - HELSE

- **“Du spør”** (Jan Arild Gundersen + fysisk/visuell)
- **Statistikk** (Innhentet tekst, klippet)
- **Mørketall** (Improvisert tekst)
- **Overgriperen** (innhentet tekst, redigert)
- **Symptomer** (Innhentet tekst, redigert + fysisk/visuell)
- **Selvmord** (Skrevet etter øvelse: Brev)
- **Mitt møte med helsevesenet** (Skissert før møtet med aktørene + Fysisk/visuell)
- **Lykkepiller** (Fysisk/visuell)

AKT 3 - OVERGREP

- **“Minnene”** (Jan Arild Gundersen + fysisk/visuell)
- **Benken** (Skissert før møtet med aktørene + fysisk/visuell)
- **Politistasjonen** (Skissert før møtet med aktørene)
- **Vitneboksen** (Skissert før møtet med aktørene)
- **Reaksjonen** (Skissert før møtet med aktørene)
- **Bestemor og bestefar** (Skissert før møtet med aktørene)
- **Det som har fastnet** (Skissert før møtet med aktørene)
- **To dyner i senga** (Skissert før møtet med aktørene)
- **Kaien** (Skissert før møtet med aktørene)
- **Å bygge en seng** (Skissert før møtet med aktørene)
- **Senga** (Skissert før møtet med aktørene)

AKT 4 - HÅP

- **Overleve** (Fysisk/visuell)
- **Akkurat nå** (Skrevet av dramatiker etter leting av brennpunkt og improvisasjon i samarbeid med aktørene)

All tekst er redigert underveis i prosessen, ut fra refleksjoner i samarbeid med aktører. Også teksten som var skissert før møtet med aktørene.

Fysisk/visuell = sekvenser der det er utarbeidet koreografi med utgangspunkt i Building Blocks/ Viewpoints

Vedlegg 6:

Aktører

Skuespiller Sindre J. Karlsholm var utdannet ved høyskolen i Nord-Trønderlag, og eksaminerte derfra våren 2015. Skuespillerutdanningen i Nord-Trønderlag hadde fokusområde på Jacques Lecoqs fysiske teatermetoder. Han hadde også utdanning fra Bårdar Akademiet i Oslo med fokusområde musikkteater. Før dette prosjektet hadde han blant annet gjort produksjoner i samarbeid med Rabarbrateateret og Centralteatret, og han har gjort flere forestillinger på Chat Noir.

Skuespiller Oda Gellein hadde erfaring fra sang, dans, bevegelse og teater. Hun hadde gått på Altanen VGS hvor hun hadde fordypning i scenisk dans, Scenario Musikkteaterskole, Nordmøre folkehøyskole (Teater/musikal) og studerte til en bachelor i drama/teater ved NTNU. Hun hadde vært med i produksjoner som «*Spellemann på taket*» (2011) og «*Little shop of horrors*» (2009). Hun hadde også deltatt i devisingproduksjoner og fått strålende tilbakemeldinger på arbeidet hun gjorde som skuespiller i forestillingen «*#Nofilter*» (2015).

Skuespiller Hilde Domaas hadde utdanning innenfor utøvende dans fra Bårdar Akademiet (2004-2007) og hadde jobbet som danseinstruktør i blant annet ballett, barnedans, jazz og musikaldans. Domaas hadde en praktisk-teoretisk mastergrad i drama og teater fra NTNU. Masteroppgaven hennes omhandlet devisingproduksjonen «*Etterpå*» med tematikken voldtekt av kvinner (2015). Hun hadde deltatt som skuespiller i produksjoner som «*Den skallede Sangerinnen*» (Peyote teater 2013) og «*Vår frues folk*» (Olavsfestdagene/NTNU 2014). Sistnevne var et etnoteater som omhandlet menneskene som brukte vår frues kirke.

Vedlegg 7:

Komponist

Musiker og komponist Egil Stenhaug Strand laget musikken og lydbildet til forestillingen. Han hadde utdanning fra musikklinja på Inderøy Videregående skole, og hadde vært aktiv som musiker i flere trønderske band. Tidligere hadde han produsert musikk for flere forestillinger i regi av Rabarbrateateret, deriblant barneforestillingen «*Advent Litt*» i 2014 (sammen med Kriss Stemland), familieforestillingen "*Egen Verden*" i 2015 og "BUG", et paranoiadrama, som spilte på Antikvariatet i Trondheim februar 2016.

Sted og dato

Underskrift

Med vennlig hilsen
Aimée Kaspersen

Postadresse	Org.nr. 974 767 880	Besøksadresse	Telefon
7491 Trondheim	E-post: IKM-studier@hf.ntnu.no	Bygg 8, nivå 3 7049 Trondheim	+ 47 73 59 18 20 Telefaks + 47 73 59 18 30

Arbeidskontrakt komponist

Arbeidskontrakt for komponist i Aimée Kaspersen sitt praktiske masterprosjekt *Man er først og fremst menneske – et vitnesbyrd*.

I dag er det inngått følgende musikkavtale vedrørende komposisjon, innspilling og levering av musikken til prosjektet:

1. Musikken

Komponisten engasjeres til å komponere, innspille, la innspille, produsere og levere musikk til Aimée Kaspersens masterforestilling med den foreløpige tittel:

Man er først og fremst menneske – et vitnesbyrd

Komponisten leverer etter nærmere avtale med Kaspersen løpende forslag til musikk. Deretter gjennomgår instruktør og komponist musikken sammen med målsetningen å oppnå en best mulig kunstnerisk og/eller praktisk/teknisk tilpasning og synkronisering til forestillingen.

Komponisten leverer senest _____ musikken i sin ferdige og godkjente form til Kaspersen i et avtalt format.

Kaspersen har gjennom hele musikkens og forestillingens tilblivelsesprosess mulighet til å anvisse endringer og tilføyelser som komponisten skal inkorporere i Musikken.

Det ferdige resultatet vil tilhøre den gitte forestillingen.

2. Prøveperiode

Prøveperioden varer i seksten uker våren 2016 fra tirsdag 1. mars – 16. juni. Eksamensvisning 16. juni.

Prøveplan

Deltagelse skjer etter en nærmere bestemt prøveplan som utarbeides i samarbeid med aktører.

Prøver

I prøveperiodens første del (1.mars – 17.april) vil det normalt være prøver 12 timer per uke fordelt på tre dager for skuespillere. Tar forbehold om utvidelse. Fra 17. april vil arbeidet trappes opp (ca 20

prøvetimer per uke). Fra lørdag 4. juni disponerer vi blackbox, Dragvoll, og vil herfra bruke hele dager i salen frem mot eksamen 16. juni. Det forventes at komponist kan delta på et utvalg prøver slik at vi i samarbeid kan danne en helhetlig forestilling hvor de ulike kunstneriske virkemidlene knyttes sammen.

3. Honorar

Som honorar for alle ytelser i forbindelse med denne avtale betaler Kaspersen samlet kroner 15 000,- til komponisten.

Honoraret utbetales i følgende rater ved fremsendelse av faktura:

- | | |
|---|-----|
| 1. rate: ved avtalens inngåelse | 50% |
| 2. rate: ved endelig levering av Musikken | 50% |

4. Garanti

Komponisten garanterer for at rettighetene til musikken tilhører eller kontrolleres av komponisten. Komponisten garanterer således for at komponisten ikke tidligere har solgt eller på noen måte frasagt seg eller overdratt rettighetene til musikken eller deler av musikken til en tredjepart.

Komponisten friholder produksjonsansvarlig fra ethvert krav fra tredjemann, om det skulle oppstå i forbindelse med Kaspersens utnyttelse av Musikken i henhold til denne avtale.

5. Kreditering

Komponisten krediteres i program o.l. og i lanseringsmateriale i henhold til gjeldende praksis.

Samtykke

Jeg _____ (komponistens navn) forplikter meg til å være tilgjengelig for avtalte prøver samt utvikle musikken til Aimée Kaspersen sitt praktiske masterprosjekt 16. juni 2016.

Sted og dato

Underskrift

Med vennlig hilsen
Aimée Kaspersen

Postadresse	Org.nr. 974 767 880	Besøksadresse	Telefon
7491 Trondheim	E-post: IKM-studier@hf.ntnu.no	Bygg 8, nivå 3 7049 Trondheim	+ 47 73 59 18 20 Telefaks + 47 73 59 18 30

Vedlegg 9:

Beskrivelse: Innsjekk og utsjekk

Dette er en tradisjon som jeg har med meg fra tidligere produksjoner, og som har fungert forebyggende mot konflikter. Inn-sjekk fungerte som en oppdatering på hvordan man hadde det den dagen, hva som var satt opp på dagsplanen, om det var noe spesifikt de ønsket å jobbe med eller om det var hensyn som trengte å taes. Ved å få snakket om eventuelle distraksjoner i oppstarten av dagen, slapp dette å ta plass i øvelsene. Ut-sjekk fungerte som et forum hvor alle fikk mulighet til å snakke om hvordan prøvene hadde vært, om det hadde opplevdes utfordrende eller positivt, samt dele refleksjoner angående arbeid og tematikk. Drøfting har vært en viktig del av prosessen for både meg og aktørene, ettersom at temaet til tider har opplevdes tungt og krevende. Da vi ut i prosessen begynte å jobbe fysisk, ble det også satt av tid til oppvarming. Her fordelte jeg og aktører på å lede oppvarmingen, andre ganger varmet aktørene opp enkeltvis. Vi varmet opp både kropp og stemme.

Vedlegg 10:

Refleksjonsnotat fra aktørs logg:

07.03.16

“OFFERROLLEN/OFFERBEGREPET”

Negative assosiasjoner. Skjellsord i kommentarfelt.
Offer-rolle - noe man “spiller”/påtar seg/later som ikke ekte? - hersketeknikk “ikke spill offer - hold kjeft
“Offer” - fratatt kontroll over situasjonen,
omstendighetene har gitt deg tittelen
kan omstendighetene ta den fra deg?
Eller kan du gjøre det selv?
oppleves meningsgjørende.

Per Sandberg:

Når skal “AP” slutte å spille offer etter 22. juli? Vakte sinne. Nettopp fordi de som er i en utsatt posisjon er de som har rett til å definere hvor lenge de trenger å være i den posisjonen. Tror det viktigste er at personen selv får lov til å definere hvem den er og hva slags posisjon den er i til en hver tid.

Bedre ord?

Opplvde overgrep

Utsatt for overgrep

Vedlegg 11:

Øvelse, brev fra karakter, eksempeltekst fra perioden:

Hensikt:

Gi aktørene relasjoner til “karakterene”. Improvisasjon som kan lede til nye scener.

Oppgave 1: Skriv et brev fra den du representerer til én du tror han/hun ønsker å skrive et brev til.

“Til mine kjære barnebarn. Jeg skriver dette brevet for å fortelle dere hvor viktige dere er for meg, hvor glad jeg er i dere. Jeg vil at dere skal vite at de lykkeligste øyeblikkene i livet mitt er når jeg ser dere løpe inn døren og hører de små føttene deres komme tassende bort til meg for å gi meg en stor klem. Jeg ønsker dere alt godt i livet, jeg ønsker at de gode opplevelsene dere skal få vil drukne de vonde. For dere kommer til å oppleve vonde stunder også, dessverre. Mån når dere gjør det, vit at jeg er her. Jeg er her og jeg tåler å høre om det fæle dere har opplevd, sett eller gjort. Ikke vær redd for å snakke med meg om noen ting. Det er det viktigste jeg kan lære dere. Bruk ordene dere har, om ikke med meg, så med hverandre, med foreldrene deres, eller med hvem som helst, bare fortell om det. Jeg lover at det ikke gjør ting verre. Så håper jeg at dere vil fortelle meg om alle de lykkelige stundene også. Fortell meg stolt alt du har gjort på skolen, fortell om den nye vennen du har fått, kanskje den nye kjæresten. Når dere får barn håper jeg dere fremdeles kommer og besøker meg, så jeg får oppleve å se de løpe inn døra, og komme tassende med pittesmå føtter bort til meg å gi meg en klem. Jeg ønsker dere alt godt i verden, mest av alt ønsker jeg at dere skal få oppleve den fullt ut. Kjenne på hele registeret, gjøre ting som skremmer dere, men oppleve at dere får det til! Jeg håper at dere vil være like glad i, og stolt over dere selv, som det jeg er, og jeg håper dere vil ta vare på dere selv. Pass på. Ikke la noen herse og være trollete med dere. Aldri la noen gjøre noe mot dere som dere ikke vil, eller påvirke dere til å ta valg dere selv ikke ønsker. Kjemp for det dere mener er riktig, og ta vare på de rundt dere. Verdsett familien, og hold de nært. Særlig meg, hehe. Jeg er uendelig glad i dere, mine små engler.”

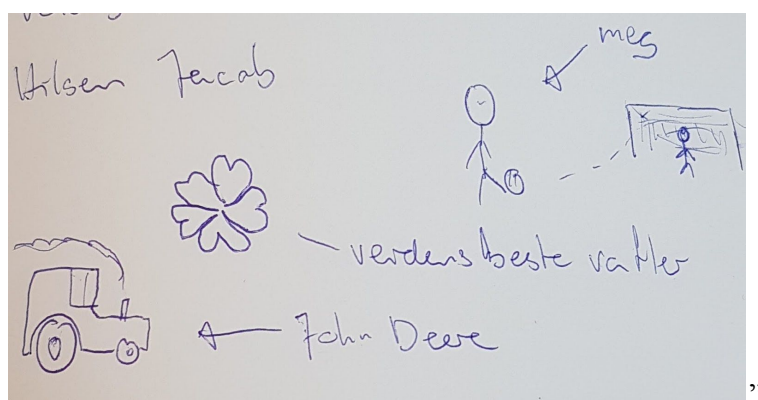
Oppgave 2:

Send brevet videre, og få brev fra sideperson. Les brevet, og forsøk å svare ut fra karakteren som har fått det.

“Kjære verdens beste Bestemor!

Du er den besteste bestemoren jeg vet om. Jeg vil egentlig være mye mer med deg, men jeg må på fotball hver tirsdag og torsdag og korps på mandag. Og mamma og pappa kan ikke kjøre meg bestandig. Sier de hvertfall. Du lager de beste vaflene og er så morsom og være med. Du er med på alt du. Jeg er veldig glad i traktorgenseren du strikket til meg. Det er favorittgenseren min. Kan ikke du komme til oss på lørdag? Vi kan lage snømann! Jeg scoret to mål på trening i går. Det var veldig gøy. Men det var ikke så gøy da jeg datt på grusen. Jeg fikk et skrubbsår på kneet. Mamma satte traktorplaster på så nå går det bra.

Veldig glad i deg, Bestemor.



Refleksjonstekst fra aktør:

“Valgte å skrive brev til barnebarna. Tenker at det er der fokuset hennes ligger nå. Fremover, på de som er små. At de skal få et så godt utgangspunkt i hvertfall som mulig. Ordene kom raskt da jeg begynte å skrive. Tenker at hun sikkert har veldig mye hun har lyst til å si til dem, og mye kunnskap hun har lyst til å gi videre. Brevet ble vel noe pompøst og klisjefyllt med store ord. Det ble nok en form for “siste hilsen” som de skulle lese etter at hun var borte.

Derfor var det veldig hyggelig og overraskende å få “et svar”. Jeg ble glad på ordentlig av å lese det, og følte at det kom fra barnebarnet. Svarbrevet var i typisk barnlig fokus, og fortalte om små dagligdagse, men store hendelser. Han hadde oversett de store, pompøse ordene mine, som er barn ville ha gjort, men de lagrer seg nok et sted i han til han blir voksen. Det er viktig å si store ting til barn innimellom og, selv om de ikke vet hvordan de skal svare på

dem. De oppfatter det likevel. Som når jeg sier “jeg er glad i dere” til tantebarna mine, og de reagerer med å smile beklemt, lage en grimase, eller le litt usikkert.”

GRIPENDE OG STERKE OM Å VÆRE MENNESK



Kasteball i systemet: En del av forestillingen tok opp opplevelsen av å være en kasteball i et helsesystem som henviser hit og dit til ulike instanser og behandlinger.

Teaterforestillingen «Man er først og fremst menneske et vitnesbyrd» om livet etter seksuelt misbruk som barn stakk hull på en verkende byll av tung taushet. Ut flommet historiene, ordene og kunnskap som kan bidra til mer åpenhet. Sterkt, vondt og uendelig viktig.

MARIE BUNES

MAN ER først og fremst menneske. En vakrere tittel kunne regissør og manusforfatter Aimée Kaspersen knapt ha valgt. Ja, for først og fremst er vi alle det, og noen bærer på historier så vonde at det nesten ikke finnes ord. Det

er langt flere enn vi tror som blir seksuelt misbrukt som barn.

I et nærmiljø med tilsammen 400 barn har statistisk sett 70 av jentene og 26 av guttene opplevd seksuelle krenkelser nesten en fjerdedel av barna totalt. Statistisk sett befinner det seg i underkant av 70 overgripere i et slikt nærmiljø.

Den dokumentaristiske teaterforestillingen dro inn fakta og statistikk, men lot også mennesker være mennesker, og loftet tre livshistorier ut av statistikken og åpnet et vindu inn i deres refleksjoner, erfaringer, følelser og utfordringer i livet etter å ha blitt seksuelt misbrukt som barn. Med tanke på det siste årets avsløringer i Tysfjord-saken kunne ikke forestillingen vært mer aktuell.

Overbevisende skuespillere. De tre skuespillerne Oda Gellein, Sindre Karlsholm og Hilde Domaas gjorde sterke prestasjoner i å portrettere tre mennesker som alle har opplevd å bli

seksuelt misbrukt som barn. Det er en hårfin og vanskelig balanse å få frem de mange fasettene ved å skulle leve med en slik historie; det finnes en daglig rutine, kanskje en jobb, barn eller kjæreste, fritidsinteresser som fotball eller lange utenlandsreiser, galgenhumor, gleder, drømmer om framtiden og tanker om fortiden.

Det finnes også sykemeldinger, depresjoner, reaksjoner på vanskelige minner fra barndommen, utagering, lykkepiller og medisiner, selvmordstanker, kaos i kroppen, problemer med nærhet, følelser av skyld og skam, et helsetsevesen som skal hjelpe deg men ender med å la deg bli en kasteball i systemet og nærmest overlatt til deg selv, taushet, løgner og ensomhet fordi man ikke tror folk klarer å forholde seg til ens historie.

Gellein, Karlsholm og Domaas mestret denne hårfine og komplekse balansen, og var først og fremst troverdige i sine portretteringer; de fikk frem det

såre, vonde og vanskelige uten å redusere menneskene de portretterte til offer.

Jeg satt igjen med en følelse av å ha sett hele mennesker. Jeg satt også igjen med en sår og verkende klump i magen når jeg skjønte hvor mange barn i samfunnet som faktisk utsettes for seksuelle overgrep, flere tall og fakta ble presentert i løpet av forestillingen, flettet sammen med de personlige historiene.

En fra publikum sa etter forestillingen at «det slo meg rett i ansiktet». Akkurat slik var det. Hvor uforståelig og ubegripelig vondt det må være for et barn. Hvem skal man fortelle? Hvordan gjør man det? Tor omgivelsene å se, å spørre? Når omstendighetene å se, å spørre? Når omstendighetene voldtar sitt tre år gamle barnebarn og truer med å kaste bestemor i brønnen hvis hun sier noe hvordan skal noen oppdage slike overgrep?

Hvordan skal man nå frem til barn i en slik uutholdelig og lukket situasjon? «Seksuelle over-

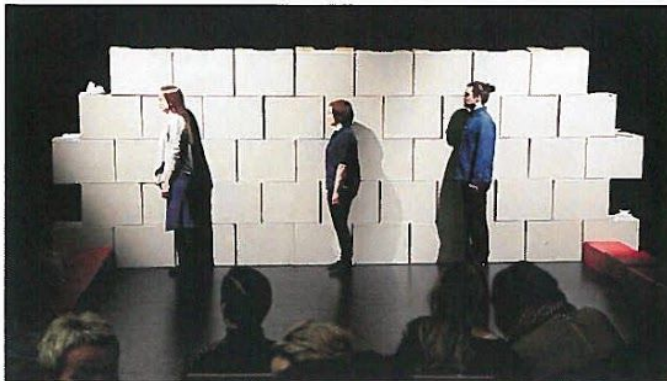
grep skal snakkes i hjel og ikke ties i hjel», sa Marion Anne Knutsen til NRK i fjor.

Teaterforestillingen «Først og fremst menneske et vitnesbyrd» er i så måte et viktig og riktig steg i denne retningen, og bidrar til å løfte lokket av et tema som er vanskelig å forstå og vanskelig å forholde seg til.

Og regissør Aimée Kaspersen gjør dette på en svært troverdig, velbalansert og sterk måte det er umulig å ikke bli berørt. Økt åpenhet er også økt kunnskap, og skaper mulighet for å forebygge overgrep. Man må tørre å forholde seg til denne virkeligheten som altfor barn lever i og har levd med.

– Vi har det i vårt nærmiljø. Forestillingen ble satt opp på Hamsunsenteret mandag 16. januar, og det var gratis inngang for de rundt 60-70 publikummere som møtte opp. Etter forestillingen var det «Ettersnakk» i Kafé Knut, hvor publikum hadde an-

VITNESBYRD KE



Sterkt og viktig: «Man er først og menneske et vitnesbyrd» var en gripende og velbalansert dokumentarisk teaterforestilling om et tema som er vanskelig å snakke om. Skuespillerne Hilde Domaas (l.h.), Oda Geilein og Sindre Karisholm framførte sterke prestasjoner i å portrettere tre mennesker som alle har opplevd å bli seksuelt misbrukt som barn.

ledning til å komme med spørsmål og kommentarer til regissør og skuespillere. Dette var en fin og viktig del av arrangementet, som ga publikum rom til å fordøye den sterke forestillingen og snakke om tema. Diakon Anna Kuoljok fra Tysfjord ledet denne samtalen. Lensmann Aslak Finvik, som jobber med overgrepssakene i Tysfjord, var blant dem som tok ordet og henvendte seg til alle voksne.

- Jeg kjente igjen situasjonene, steg for steg. Vi har det også i vårt nærmiljø, og det er noe vi må ta på største alvor i tiden fremover, sa Finvik.

Helsevesenets rolle ble også diskutert. En del av forestillingen illustrerte opplevelsen av å være kasteball i et upersonlig

system som henviser hit og dit til alskens behandlinger og behandlere, og som vanskeliggjør tillit og kontinuitet for en person som ønsker hjelp med å bearbeide sine opplevelser.

- Dette er dessverre en realitet for mange, og blir nærmest som en ny krenkelse, sa Bente Haukås som jobber med rus og psykiatri i kommunen.

Terje Ness, sogneprest i Hamarøy, fremhevet at det har skjedd en revolusjon hva angår åpenhet om seksuelle overgrep i nærmiljøet.

- For 25 år siden ble det første tilfellet av seksuelle overgrep i Tysfjord lagt for dagen. Den gang ble det tiet i hjel. Nå har det skjedd en revolusjon av sunn åpenhet om dette tema. Det er

ingenting det ikke går an å snakke om, og vi må få det ut av mørke og skam. Vi har kommet kjempe-langt, sa Ness.

Berørt av tematikken. Det er nordlendingen Aimée Kaspersen (29) som står bak forestillingen med regi, manus og konsept. Hun har blant annet intervjuet informanter som selv har opplevd seksuelle overgrep, og hatt et godt samarbeid med Landsforbundet mot seksuelle overgrep underveis i prosessen. Forestillingen er del av hennes masteroppgave i teater ved NTNU i Trondheim, og er produsert med støtte fra stiftelsen Fritt Ord, NTNU og IKM.

Hun forteller at hun valgte akkurat dette tema fordi det berører

Søker støtte til bryggeri

Engeløya Håndbryggeri as har søkt Steigen kommune om bedriftsrettet etableringsstøtte på 50 000 kroner til å dekke oppstartskostnader samt gebyrer til stat i forbindelse med søknad om statlig tilvirkningsløyve med mer. Bryggeriet peker i søknaden på at mat og drikke er opplevelse, og at lokalprodusert mat og drikke er i vinden som aldri før. Men samtidig er det få produkter fra Steigen som er i salg rundt om i kommunen. Det er ingen serveringssteder som tilbyr lokalprodusert drikke, og det ønsker Engeløya Håndbryggeri as å gjøre noe med. De skal levere øl til butikk, pol og på serveringssteder og har allerede store avtaler i havn, skriver de i søknaden.



Regissør og Initiativtaker: Regissør og manusforfatter Aimée Kaspersen (l.h.) leverte en gripende, troverdig og velbalansert forestilling. Her sammen med Initiativtaker bak å få forestillingen til Hamarøy, kateket Heidi Strand Mathisen.

mennesker i hennes nære omgangskrets, og hun ønsket å skape en plattform der det er trygt å ta opp og snakke om.

- Vi må tørre å møte fryktene. Teater er et helt unikt sted for å formidle denne type tematikk, og det er trygt også for publikum. Det er viktig å ikke sykeliggjøre mennesker som har opplevd seksuelle overgrep, samtidig som man ikke underkjenner alvor av opplevelsene. Jeg tror dokumentarisk teater kan være en god måte å gjøre det på, sier Kaspersen.

Elevene i 9. og 10. klasse i Tysfjord og Hamarøy, og elever fra Knut Hamsun videregående skole ble invitert til tre forestillinger tirsdag 17. januar.

Det er menighetene i Hamarøy og Tysfjord som sammen med Knut Hamsun videregående skole står bak initiativet om å få forestillingen til Hamarøy, med støtte fra Nordland Fylkeskommune, Hamarøy kommune, Hamsun-senteret, Den Norske Kirke ved Sør-Hålogaland bispedømme og Nord-Salten Kraft AS.



Ettersnakk: Rundt 60-70 publikummere kom forestillingen, som ble satt opp gratis på Hamsunsenteret mandag 16. januar. Etter forestillingen var det «Ettersnakk», med mulighet for å stille spørsmål og snakke om tema.

Trenger du noen å snakke med?

Landsdekkende
• Landsdekkende telefon for incest- og seksuelt misbrukte og deres pårørende. Tlf: 800 57 000
• Barn og Unges kontaktelefon, Røde Kors. Tlf: 800 33 321
• Alarmtelefonen for barn og unge. Tlf: 116 111

Knut Hamsun vgs
Siv-Elin Øvrevoid, ungdomsvolleder. Tlf: 75 65 22 07 / 971 64 807

Tysfjord kommune
Nelly Beale Molvik, helsesøster. Tlf: 907 31 813
Mallin Andreassen, helsesøster. Tlf: 757 65 033 / 907 38 328
Berit Møldrup, psykiatrisk sykepleier. Tlf: 75 01 31 17 / 414 96 437

Hamarøy kommune
Mallin Andreassen, helsesøster. Tlf: 757 65 033 / 907 38 328
Bente Haukås, psykiisk helse. Tlf: 971 65 772
Ingrid Kjøvik, psykiisk helse. Tlf: 468 66 377

Steigen kommune
Pia Olsen, helsesøster. Tlf: 928 20 316
Monica Horta. Tlf: 901 77 048

SANKS:
Arja Katrine Skjelnes, psykiatrisk sykepleier. Tlf: 900 12 978

Den Norske Kirke, Tysfjord
Anna Kuoljok, diakon. Tlf: 414 77 822
Edgar S. Doble-Njaastad, kateket. Tlf: 75 77 18 14 / 905 01 528

Den Norske Kirke, Hamarøy
Heidi Strand Mathisen, kateket. Tlf: 915 68 607
Terje Ness, sogneprest. Tlf: 46 88 35 19

Vedlegg 13:

Intervjuguide, individuelt intervju

På forhånd av intervjuet har informantene fått tilsendt samtykke og informasjonsskjema, samt spørsmålene som vil bli stilt. Dette av hensyn til tematikken og av respekt ovenfor informantenes liv og historier.

Fase 1: Rammesetting	1. Løst prat Uformell prat
	2. Informasjon Si litt om temaet for samtalen (bakgrunn, formål) Forklar hva intervjuet skal brukes til og forklar taushetsplikt og anonymitet Spør om noe er uklart og om respondenten har noen spørsmål Informert om ev. opptak, sørg for samtykke til ev. opptak Start opptak
Fase 2: Erfaringer og fokusering	3. Sekvens 1: Spørsmål om informantenes perspektiver på livet og seg selv som person i eget liv
	4. Sekvens 2: Spørsmål angående det å være utsatt for overgrep. Oppfølgingsspørsmål eller sjekklister

	5. Sekvens 3 Spørsmål om informantens interesser, hobbyer
--	---

Fase 3: Avrundning og avslutning:

6. Oppklaringer:

Spør om eventuelle tilføyinger
Gjenta informasjon som er usikker, er det noen misforståelser. Avrund og takk for intervjuet.

Vedlegg 14:

MØRKETALL

2: Velkommen til årsmøtet for mørketall for seksuelt misbrukte. Da vil jeg starte møtet med å si velkommen til Truls!

1: Hei jeg heter Truls har nettopp blitt et mørketall

Alle: Hei Truls

2: Og velkommen til oss, vi synes det er veldig fint at du er her. Nå har vi desverre nettopp mistet Randi, hun har valgt å fortelle og gått over til å bli et lyst tall. Ja, men vi vet jo det at hun får det bedre der hun er nå. Men du truls, hvordan går det med deg?

1: Næææh, du vet - det er ikke bare/bare å hankses med alt sånn på egen (..) hånd.

2: Ja man kan føle at det ikke er noen som hører på mørketallene, ingen som ser oss!

3: Er det fordi vi mørk?!? Samfunnet er liksom tilrettelagt for de lyse tallene!

2: Men Truls hvis du kunne velge hvilken farge du vil være når du blir et lyst tall, hvilken ville det være?

1: Rødt

3: oooooou! Promiskuøs! Men er det noe vits i å ønske farge? Når man kommer ut forblir man jo et svart tall på et hvitt papir - da er man jo på en måte et mørketall.

(Utdrag fra manus)

Vedlegg 15:

Produksjonsplan, *Man er først og fremst menneske – et vitnesbyrd*

Rødt: skuespiller/e opptatt, påskeferie

Mars 2016

Uke	Man- dag	Tirsdag	Onsdag	Torsdag	Fredag	Lørdag	Søndag
9: Jobb med intervjuer Bli kjent med hverandres kompetanser.		1 Første møte: 10-16	2	3 Øving: 10-15	4 Øving: 10-15	5	6 Øving: 13-15
10: Jobb med intervjuer og tematikk. Skuespillere tar med artikler som omhandler tematikken. Vi jobber med brevskrivning. Forberedning til Popup Feministhus Sekvens 3 og noe 4	7	8 Øving 10-15	9	10 Øving 10-15	11 Øving 10-15	12	13
11 PR, Feministhus Jobbe med Sekvenser, improvisasjon tekstutvikling	14	15 Fremlegg på Popup Feministhus: 18-20	16 Øving: 16-20	17 Øving 10-15	18 Øving: 10-16: Vigdis veiledning	19	20

12 Gå gjennom det vi har. Utvikle frantic Jobbe med åpningssekvens. Utvikle tekst Improvisasjon	21 Øving : 10-13 :	22 Øvingsdag 10-20 Egil komm-er på ettermi-ddag Middag	23 Påskeferie	24	25	26	27
13 Oppsummering fra før påske, videreutvikle tekst til helsesekvens, overgrepsekvens og introsekvens	28	29 Øving: 10-15	30	31 Øving: 10-15			

April 2016

Uke	Mandag	Tirsdag	Onsdag	Torsdag	Fredag	Lørdag	Søndag
13					1.	2	3 Øving: 12-17
14 Improvisasjon arbeide med helsesekvens: statistikk, faktaopplysninger og fabulering	4	5 Øving 10-15	6	7 Øving 10-15	8 Øving 10-15	9	10

15 Arbeid fram mot visningsseminar: helsesekvens og overgrepsssekvens	11	12 Øving 10-15	13	14 Øving 10-16 (visningseminar) Fotograf kommer	15 Øving 10-15	16	17
16 Informeranter kommer på besøk Arbeide med tilbakemeldinger fra visningsseminar Boals bildeteater som metode til å utvikle scenebilder	18	19 Øving 10-19 Visningseminar informanter: 17:00	20	21 X Øving: 12-17	22 X Øving: 12-15	23	24
17 Scenografi: kasser til bakvegg. Boal og scenografiarbeid. Jobbe med sekvens minne- sekvens utvikle tekst og bilder. Frantic. Bilder til plakater og program.	25	26 Øving: 10-15	27	28 Øving: 10-15	29 Øving: 10-15	30	

Røddager

Mai 2016

Uke	Mandag	Tirsdag	Onsdag	Torsdag	Fredag	Lørdag	Søndag
17 Begynn PR							1
18 Scenografjobb tekstutvikling, håpssekvens Frantic	2 Øving: 9-13:00 Gunnar – innkjøp til scenografi	3 Øving: 10-19	4 Øving: 9-13	5	6 Øving: 10-16	7	8
19 Jobbe med å kutte og finstille teksten og bildearbeid	9 Øving 9-13	10 Øving: 10-19 Komponi st	11 Øving 9-13	12	13 Øving 10-15 (Oda får eksame n)	14 Hilde borte Sindre borte	15
20 Jobbe frem mot visningsseminar åpningssekvensm innesekvens, håpssekvens kostymer	16	17	18 Oda leverer bachelor Øving 9-13 Fotograf 12:00-13	19 Øving: 10-19	20 Øving 10-17	21	22 Sindre borte

21 Jobbe med tilbakemelding fra visningsseminar	23 Øving 9-13 (Oda leverer hjemme- eksamen)	24 Øving 10-19 Kompo-n ist	25	26 Øving 10-16 (visnings seminar 13:00) - Del 1+2 Helse- vesen	27 Øving 10-16	28 Hilde jobb	29
22 Ferdigstille musikken/lyd- bildet, teksten Inn i sal	30 Øving 9-13	31 Øving 10-19 Kompon- ist					

Juni 2016

Uke	Mandag	Tirsdag	Onsdag	Torsdag	Fredag	Lørdag	Søndag
22			1 Øving 9-13	2 Øving 10-19 Visning Vigdis	3	4 Oda eksamen (-13)	5 Inn i black- box Ikke før 12:00

23 Lysarbeid Teknisk arbeid Finpusning Overganger	6 Øving 10-16 Med forbehold om utvidelse. Skue- spillere bør være dispon- ible fulle dager frem til forestillin- gene. Sekvens- er og overgange r.	7 Øving 10-15 Gjenno- m- ganger Videre arbeid fra mandagF astlege Lysrigg	8 Øving 10-16 Gjennom- kjøringer med stopp. Lysstilling	9 Øving 10-19 Gjenomk- jøringer Med lys og lyd. Komponi st	10 Øving 10-16 Besøk fra jobb- skygge Aimée leverer prosjekt-o ppdatering og må ferdig- stille den. Gjennomg anger.	11 Øving 10-17	12 Øving 10-17 Gjennom- kjøringer 12-16:00
23	13 Øving 10-X Alt skal klar- gjøres, gjennom- kjøring	14 Opp- møte 16:00 Fore- stilling (18:00)	15 Oppmøte 16:00 Fore- stilling (18:00)	16 Opp- møte 16:00 Eksamen s-forestill ing! Aimée har muntlig. Deretter blir det champ- agne i studio!	17	18	19

Vedlegg 16: Forskningsdesign

Forskningsdesign: produksjon DRA3191 vår 2016: Aimée Kaspersen - «først og fremst (..)»

Fase 1: Brennpunkt, Materiale, konsept	Teori	Kunstnerisk utforsking	Dokumentasjon	Resultat
	<ul style="list-style-type: none"> - Fenomenologi - Hermeneutikk - PaR - Scenografi og visualitet - Verbatim metode 		<ul style="list-style-type: none"> - Tankekart - Transkripsjon - Refleksjonsnotat - Litterære tekster - Inspirasjonskilder - Logg 	
Fase 2: Eksperiment Og analyse	<ul style="list-style-type: none"> - PaR - Viewpoints - Johnstone - Boal - Frantic assembly 	<ul style="list-style-type: none"> - Improvisasjon: Materialitet Musikalitet Fysikalitet - Tekstbearbeiding - Kritisk respons prosess 	<ul style="list-style-type: none"> - Logg - Refleksjonsnotat - Tekstskisser - Lyd- og bildeopptak 	
Fase 3: Form	<ul style="list-style-type: none"> - Verbatim metode - PaR - Postdramatisk dramaturgi 	<ul style="list-style-type: none"> - Lydfiler - Tekstbearbeiding - Koreografi - Kritisk respons prosess 	<ul style="list-style-type: none"> - Logg - Refleksjonsnotat - Lyd- og bildeopptak - Tekstskisser 	
Fase 4: Formidling	<ul style="list-style-type: none"> - Postdramatisk dramaturgi 		<ul style="list-style-type: none"> - Opptak av visning 	<ul style="list-style-type: none"> - Forestilling: Visning av arbeidet
Fase 5: Refleksjon	<ul style="list-style-type: none"> - Litteratur til avhandling 			<ul style="list-style-type: none"> - Rapport

Vedlegg 17:

Kritisk responsprosess (KRP):

I en kritisk responsprosess er det tre type deltagere;

- **Fasilitatoren** leder KRP. For hvert steg i prosessen legger fasilitatoren fram retningslinjene, og hjelper kunstneren eller responsgruppen og forme gode spørsmål/tilbakemeldinger.
- **Den/de som gir respons.** De er der for å støtte kunstneren i prosessen og bidrar i form av tilbakemeldinger og dialog.
- **Kunstneren** som legger frem/viser noe av prosjektet de jobber med med ønske om å få tilbakemeldinger på arbeidet sitt.

Prosesen går ove fire steg:

1. **Konstruktive, men positive tilbakemeldinger.** Her gir responsgruppen tilbakemeldinger på hva de nettopp har sett; hva var meningsbærende for dem, hva er stimulerende, overraskende, hva husker de, hva rørte dem, hva var unikt, stemningsfullt eller overbevisende. Poenget er å gi responsgruppen mulighet til å definere og uttrykke sine reaksjoner.
2. **Spørsmål fra kunstner.** Her får kunstneren også mulighet til å tydeliggjøre deres fokus, og slik kan dialogen gå i dybden, heller enn å være overfladisk. Kunstneren kan stille både generelle spørsmål som gir variert respons. og mer spesifikke spørsmål som gir en fokusert og direkte form for tilbakemelding. Kunstneren har også mulighet til å stille oppfølgingsspørsmål dersom svarene ikke blir tydelige nok.
3. **Spørsmål fra responsgruppen.** Her er dialogen reversert. Responsgruppen får mulighet til å stille kunstneren informelle eller faktabaserte spørsmål. Dersom man sitter på en mening, er det også mulig å omforme den til et nøytralt spørsmål. Dette kan virke som en tullete ting å gjøre, ettersom at målet er å gi respons. Likevel er målet å gi dem mulighet til å tenke på arbeidet sitt på nye måter, heller enn å fortelle dem hvordan de skal gjøre det eller be dem om å forsvare det.
4. **Tilbud om forslag/meninger.** I dette steget inviterer fasilitatoren responsgruppen til å gi forslag/meninger, men et forbehold; den som responderer må først beskrive hvilket tema forslaget angår og spørre kunstneren om han/hun vil høre det. Et

eksempel er: “Jeg har en mening/et forslag som omhandler scenografi - vil du høre det?”. Da har kunstneren selv mulighet til å velge om dette er noe han/hun ønsker tilbakemelding på, da kunstneren kan ha mange grunner til å ikke ønske dette. Kanskje har det allerede kommet opp mange meninger om scenografien, eller kanskje vil gjerne kunstneren høre om dette - men fra noen andre. Uansett hva det måtte være, stilles kunstneren i en posisjon hvor han/hun har mulighet til å både takke ja og nei - slik vil også eierskapet til eget arbeid ivaretaes. (<http://bussigel.com>).

Vedlegg 18:

Akkurat nå :

(...)

3: Hvis jeg kunne sagt noe til meg selv som ung så ville det vært: tro på drømmene dine - tør å fortelle - hvis noe er galt - si det høyt - tør å fortelle

Jeg er

Line (..)

Tatjana (...)

Sarah (...)

(Opp bak, inntil venstre side)

2: Erik (...)

Marius (...)

Ahmed (...)

(opp bak, inntil høyre side)

1: Solvår (..)

Michelle (..)

Alva (..)

Alle samtidig: (Flere navn i munnen på hverandre, volum eskalerer, navnehav)

1: Miriam, Shiela, Maria, Silje, Mira, Catharina, Ellen (legg til flere navn)

2: Allehandro, Dan, Petter, Emil, Jonas, Kim, John (legg til flere navn)

3: Vilde, Maya, Yoko, Linda, Live, Siri, Henriette (legg til flere navn)

(stillhet)

3: jeg er seksuelt misbrukt

men jeg er først og fremst

menneske

(Utdrag fra avlutningen i manus)

Vedlegg 19:

MIN FØRSTE FORELSKELSE

1: Husker da jeg var fjorten år, min første forelskelse,
så var det faktisk at en nabogutt (smatt)

Jeg minnes han hadde masse sånn lyse krøller (innpust uten lyd)
og jeg brukte liksom å (iver) krølle for det var sånn eh tvinne på fingeren (latter)
for jeg hadde ønsket meg krøller- men jeg fikk aldri krøller (smatt)
så det var så artig vi satt ved siden av hverandre
og jeg litt sånn (drømmende)
satt der og tvinnet og krøllene hans
og jeg minnes at det var jo - han hadde jo alt jeg drømte om- til og med krøllene (kort latter)

Vi var jo kjæresten i (tenker tilbake - spørrende)
en par år
men jeg var eh (sukk)
(roligere tempo) jeg var ganske forvirret for jeg skjønnte ikke hva som foregikk og
(sukk) ja det begynte allerede da å bli veldig vanskelig med kaos i kroppen og (kort pause)
eh andre venninner fortalte om sitt første kyss og –
det ble aldri sånn for meg.

Da jeg var fjorten år,
hadde jeg opplevd overgrep i ganske mange år allerede. (oppbyggende, trykk på ordene,
volumet øker)

(Utdrag fra manus)

Vedlegg 20:

SYMPTOMER

Dersom man ikke sier symptom sier man tall. Start: karakter 2 og 1 begynner med å si tall i kof, 3 begynner med å si symptom. Deretter sier karakter 3 og 1 tall i kor - 2 symptom.

Deretter sier 3 og 2 tall i kor - 1 symptom, gjenta i samme rekkefølge. Fram til 10 sender de som ikke sier symptom blikk i etterkant av symptomet, deretter utgår det. Fram til 5 sendes kun blikk - deretter vil bevegelse knyttes sammen med snakking (kun lov å bevege seg når man snakker). Fra 5-10 beveges hender, fra 10-15 beveges hender og føtter, fra 15-21 hele kroppen. 22: Alle reiser seg synkront og sier replikken samtidig.

1: Mimmikfattig (blikk)

2: Avflata (blikk)

3: Tannlegeskrekk (blikk)

4: Pliktoppfyllende (blikk)

5: Innadvendt (blikk)

6: Fjern (blikk)

7: Trøtt (blikk)

8: Utagerende (blikk)

9: Hygienevansker (blikk)

10: Usynlig (blikk)

(Utdrag fra manus)