

Förord

Tanken om att vi människor omges av ramar uppstod från känslan av att vara ensam bland andra människor. Den känslan upplevde jag starkt under mitt studieår i Trondheim. Jag bodde i en lägenhet där man knappt hälsade på varandra. Middagen tog man med sig in på sitt rum och åt i tystnad. Väggar mellan de nio studenterna som bodde i huset föreföll vara orubbliga ramar som skiljde våra liv åt. Jag kom bara tusen kilometer ifrån och talade förståeligt skandinaviska – och jag hade svårt att spränga ramarna till den nya omgivningen! Hur svårt vore det inte om skillnaden var ännu större? När jag kom till Lokstallen kändes det som hemma. Jag ville att fler skulle känna så, att fler skulle stiga in i nya, välkomnande ramar. Därför gav jag inte upp trots att projektets ramar emellanåt var svåra att urskilja.

Tusen tack till Lokstallen och de underbara människor som deltog i projektet på ett eller annat sätt. Lokstallen och alla de som var med i *Rammer*-projektet kommer alltid att ha en speciell plats i mitt hjärta. Ett speciellt varmt tack till Mari, som ställde upp med all tänkbar hjälp och inspiration, och Meysam likaså. Tack till min handledare Vigdis, som med gott humör hjälpte mig finna lämpligt flexibla forskningsramar och sprängde ramarna för vad jag förväntade mig av en handledare genom att bjuda mig på terassgrillning på sin *hytta*. Och inte minst ett hjärtligt tack till vänner och kära som stödde mig från nära och fjärran under det praktiska projektet och skrivarbetet.

1	INLEDNING	3
1.1	BAKGRUND: DRA 3191	3
1.2	ATT VIDAREUTVECKLA FYND FRÅN DET PRAKTISKA ARBETET: DRA 3192	4
1.3	TRE MOMENT FRÅN PROCESSEN	5
1.3.1	Moment 1: Att locka deltagare	5
1.3.2	Moment 2: Att inkludera	6
1.3.3	Moment 3: Att välkomna överraskningar	7
1.4	AVHANDLINGENS STRUKTUR	7
2	FORSKNINGENS TEORETISKA RAMAR	10
2.1	KATEGORISERINGAR INOM TILLÄMPAD TEATER OCH DRAMA	10
2.2	ESTETIK I MÖTET	12
2.3	ETNOGRAFI OCH DOKUMENTBASERAD TEATER	14
2.4	DOKUMENTBASERAD TEATER I POSTMODERN OCH POSTNORMAL TID	16
2.5	POLITIK OCH DELTAGANDE KONST	17
3	FORSKNINGSMETODOLOGISKA RAMAR OCH UTMANINGAR	20
3.1	PRAXIS- OCH KONSTBASERAD FORSKNING	20
3.1.1	Nelsons modell över praxis	21
3.1.2	Den reflekterande praktikern	22
3.2	PRAXISFORSKNINGENS KONTEXT	23
3.3	PRAXISFORSKNINGENS UTMANINGAR	24
3.4	MIN ROLL SOM REFLEKTERANDE PRAKTIKER	25
3.5	PRAXISFORSKNINGENS BRUK AV TEORETISKA FÖRSTÅELSER OCH BEGREPP	28
3.6	PRAXISFORSKNINGENS DRAMATURGISKA REFERENS RAM	29
3.7	PRAXISFORSKNINGENS BRUK AV ETNOGRAFISKA ARBETSFORMER	31
3.8	PRAXISFORSKNINGENS BRUK AV REFLEKTERANDE OCH DOKUMENTERANDE ARBETSFORMER	32
4	PROJEKTANALYS	36
4.1	FÖRESTÄLLNINGSFÖRM I RAMMER	36
4.1.1	Bakgrund till föreställningsformen	36
4.1.2	Teatral händelse	38
4.2	FASER I PROCESSEN RAMMER	40
4.2.1	Fas 1: Utgångspunkter för tema	42
4.2.1.1	Fas 1 a: Livsramar som tema	42
4.2.1.2	Fas 1 b: Fotboll	43
4.2.2	Fas 2: Design av form	44
4.2.2.1	Fas 2 a: Dramaturgi	44

4.2.2.2	Fas 2 b: Scenografi och visualitet	45
4.2.2.3	Fas 2 c: Improvisation	46
4.2.3	Fas 3: Reflektioner kring den flerkonstnärliga helheten	47
4.2.3.1	Fas 3 a: Deltagarnas reflektioner	48
4.2.3.2	Fas 3 b: Workshop	49
4.2.4	Fas 4: Förberedelse av föreställningen	50
4.2.4.1	Fas 4 a: Uttryck	50
4.2.4.2	Fas 4 b: Speglingsfyrkanten	51
4.2.5	Sammanfattning av faserna	52
4.3	MÖTE MED PUBLIKEN	53
4.4	KULTURELL INKLUDERING	55
4.5	SAMMANFATTNING AV PROJEKTANALYSEN	57
5	ETNOTEATER I FÖRHÅLLANDE TILL DEMOKRATI	60
5.1	BALANS MELLAN SOCIALA OCH ESTETISKA MÅL	60
5.2	DEMOKRATISK POTENTIAL I DELTAGANDE KONST	62
5.2.1	Sociala band som uppror	62
5.2.2	Att lyfta fram grupper med invandrarbakgrund	64
5.2.3	Politiskt budskap och form	66
5.3	FÖRÄNDRING GENOM FLERKULTURELLT INKLUDERANDE ETNOTEATER	68
5.3.1	Kritiskt hopp	68
5.3.2	Demokratisk kraft i fiktionslager mellan fiktion och handling	69
5.3.3	Demokratisk kraft i fiktionslager mellan etnografi och föreställning	71
5.3.4	Att avslöja förtryck eller främja egenmakt i flerkulturell kontext	75
5.4	DEN INKLUDERANDE ARBETSPROCESSEN OCH DEMOKRATI	77
5.4.1	Praktiska sätt att ordna projektet inkluderande	77
5.4.2	Deltagarna som del av förändringen	79
5.4.3	Hur demokrati kan främjas genom den inkluderande skapandeprocessen	80
6	KONKLUSION	84

KÄLLFÖRTECKNING

BILAGEFÖRTECKNING

ANTAL ORD: 26735

1 Inledning

Den här avhandlingen är teoridelen av en praktisk-teoretisk magisterexamen i drama och teater vid Norges teknisk-naturvitenskaplige universitet i Trondheim. Den praktiska delen (DRA3191) utgjordes av projektet *Rammer* med unga vuxna med invandrarbakgrund. Projektet genomfördes våren 2017 och bestod av en deltagarorienterad kreativ process samt föreställningen *Rammer; en teaterforestilling*.

Jag hoppas genom den här avhandlingen (DRA3192) kunna ge läsaren en förståelse av de praktiska och strukturella utmaningar som påverkar ett praktiskt undersökande teaterarbete bland unga i en flerkulturell miljö, och ge förslag på hur de här utmaningarna kan tacklas då man strävar efter en inkluderande atmosfär där alla är välkomna. Genom att analysera processen med det praktiska magisterarbetet vidareutvecklar jag erfarenhetsbaserad kunskap och föreslår en projektdesign som kan vara till nytta då man i liknande projekt vill främja social och konstnärlig inkludering och demokrati.

1.1 Bakgrund: DRA 3191

I mitt praktisk-teoretiska magisterarbete forskar jag i ett människonära sätt att genom teaterkonsten skapa möten. I en tid då Europa skakas av praktiska utmaningar och eldig debatt kring den så kallade migrationskrisen vill jag fördjupa mig i hur drama och teater kan användas för att hjälpa människor att mötas i en flerkulturell värld. Den här önskan fick gensvar i kommunen Stjørdal en bit utanför Trondheim.

Scenkonstprojektet *Rammer* genomfördes under en två månader lång repetitionsperiod på kulturhuset Lokstallen. Upplägget var deltagarorienterat och gruppen formades enligt vilka som hade intresse att vara med, vilket ledde till betoning på kring 20-åriga män från afrikanska och asiatiska länder. Projektet avslutades med två föreställningar i maj 2017, i vilka publik i olika åldrar och med olika etnisk bakgrund deltog.

I det praktiska arbetet arbetade jag som forskare utgående från frågan *Hur skapa rammar för en konstnärligt och socialt inkluderande skapandeprocess med unga vuxna i flerkulturell kontext?* Forskningsfrågan levde under projektets gång och projektet tog flera oväntade

vändningar. De ursprungliga forskningsfrågorna löd: *Hur kan man genom teaterns medel främja integration?* och *Vilka dramaövningar lämpar sig för att främja samhörighet i en interkulturell grupp?*

I det praktiska arbetet forskade jag i hur jag som teaterpedagog och projektledare tillsammans med unga vuxna med olika etnisk bakgrund kan skapa en teaterföreställning som inkluderar arbetsgruppens medlemmar på ett konstnärligt och socialt plan. Projektets utgångspunkt var att följa gruppens ambitioner och önskemål utgående från temat *trygga ramar i livet* och sikta mot en dokumentbaserad föreställning. För att undersöka frågan *Vilka ramar formar identiteten hos en ung människa i Stjørdal?* drogs konstnärliga riktlinjer, som förändrades och precisades under projektets gång. Att ramarna för *Rammer* inte sattes på förhand var ett medvetet val, men också ett nödvändigt sådant i en grupp där deltagarna av olika orsaker inte hade lätt att förbinda sig till gemensamma repetitioner. En vändpunkt inträffade då den slags deltagargrupp jag tänkt mig inte etablerades. Då styrde jag med stram tidtabell om projektet mot att ordna dramaworkshops med vuxenstuderande och att anlita en utbildad skådespelare.

1.2 Att vidareutveckla fynd från det praktiska arbetet: DRA 3192

I arbetet gjorde jag flera centrala insikter om hur dylika projekt kan läggas upp på ett smidigt sätt, bland annat hur projektledaren kan bemöta de enskilda deltagarna och deltagarna som grupp samt vilken betydelse estetiken i den konstnärliga helheten har för deltagarnas engagemang. Den kunskap som uppstod genom praktiskt arbete, diskussioner, analys av det dokumenterade materialet samt reflektioner sammanlänkar jag nu med en av projektets målsättningar; att skapa en socialt, kulturellt och konstnärligt inkluderande mötesplats, där deltagarna utvecklas som individer och grupp.

Problemställningen för den teoretiska delen lyder: *Hur förhåller sig det inkluderande arbetssättet i den flerkulturella etnoteaterprocessen till demokrati på ett individ-, grupp- och samhällsplan?* Här ser jag på processen som en helhet av förberedande och förverkligande av föreställningen samt reflektion kring arbetet. Eftersom jag som praktiker hade valt att gå in för ett mindre hierarkiskt förhållningssätt och var lyhörd för önskemål från varje enskild deltagare blev projektet mångfacetterat. Projektet kunde ha haft en mer lättåtkomlig struktur ifall jag på förhand bestämt att det ska vara till exempel en iscensättning av ett färdigt manuskript eller autobiografiskt utgående från deltagarnas upplevelser om det flerkulturella i

den lokala kontexten. Nu är min avsikt att reflektera över hur ett öppet arbetssätt och en inkluderande arbetsplattform främjar inkludering och i vidare perspektiv demokrati. Jag utgår från att demokrati innebär en maktfördelning där också de svagares röst blir hörd.

Jag definierar praxisforskningen som etnodrama (Saldaña, 2005, Denzin 1997, m.fl.), en avgränsning inom tillämpad teater (Prendergast & Saxton, 2009, m.fl.). Jag gör en processororienterad analys av ett konstnärlig-pedagogiskt projekt där arbetssättet stod i ett dialogiskt förhållande till målsättningen om att främja inkludering. Jag använder bland annat Bloomsburys *Applied Theatre*-serie (Preston, 2017; O'Connor & Anderson, 2015; Balfour, Bundy, Burton, Dunn & Woodrow, 2015) eftersom den ställer utmaningar i den här typen av forskning i ett aktuellt ljus. I analysen ingår att utgående från projektdokumentation analysera hur arbetsgruppen handlade och reflekterade inom projektet, att lyfta fram teser om hur ett ickehierarkiskt upplägg bidrar till inkludering i ett flerkulturellt perspektiv där subjekten (deltagarna) befinner sig i en utsatt position samt att kritisk granska den tillämpade teaterns och närmare bestämt den deltagarorienterade etnoteaterns möjligheter att främja demokrati. I slutet av diskussionen lyfter jag med *Rammer*-projektet som exempel analysen till ett allmänt plan. Avsikten är att argumentera för vikten av reflexivt arbete med mötets estetik. Den estetik som utvecklades under praxisforskningen ställer krav på reflektioner kring forskningens intention, design, facilitering och samarbetspartners.

1.3 Tre moment från processen

Jag ger en inledande överblick över processen utgående från tre moment som var av särskild betydelse i förhållande till diskussionen i den här avhandlingen. Genom de här momenten vill jag bjuda in läsaren till *Rammer*-projektet ur min personliga synvinkel som en forskare som tumlade in i ett landskap där det var utmanande att kartlägga nästa steg.

1.3.1 Moment 1: Att locka deltagare

”Hei, jeg heter Heini og jeg ska fortelle om et teaterprosjekt.” Jag ställer mig framför en samling hungriga unga män. Det ska snart serveras middag på teamet för ensamkommande minderåriga, EM-team i Stjørdal.Handledaren från EM-team presenterar mig och låter mig prata. Vi har strax innan kollat in utrymmet och konstaterat att det inte finns plats för

dramaövningar för ett tiotal deltagare. Jag fattar mig kort på min knaggliga svenskbaserade norska och satsar trots utrymmesbristen på praktiska övningar. Språkbarriären är uppenbar, men alla lyssnar respektfullt.

Vi gör två övningar, stämningen är god. Skratt uppstår då impulsen skickas runt som *swisch, bang och boing*. Jag fokuserar på *flow* och uppmuntrar de tvekande till att göra ”hva som helst” för rörelse då de presenterar sig med sitt eget namn. För vidare info om projektet ber jag intresserade att skriva sina kontaktuppgifter i ett häfte. Tre personer gör det. Jag blir inbjuden att sitta ner och äta middag. Jag frågar om mina bordsgrannars bakgrund och eventuella intresse för att delta i ett konstprojekt. De frågar mest om min bakgrund. När jag ska bege mig hemåt frågar en ung man om mitt telefonnummer, jag säger att det kommer info om projektet via EM-team. Han hör till dem som inte skrivit sitt namn i häftet.

1.3.2 Moment 2: Att inkludera

En äldre man deltar i workshopen, som ordnas som en del av vuxenutbildningen. Han gestikulerar att han vill sitta på en stol medan de andra gör en diskussionsövning. Jag frågar två gånger om inte han ska vara med, nöjer mig inte med ett nekande svar. Säger att han kan delta på egen nivå. Vara i samma rum, i samma övning. Han blir tilldelad en diskussionspartner. De gör uppgiften så att han sitter på stolen.

Senare träffar jag samma man då jag själv deltar i en workshop på Lokstallen. Det ska sjungas i ring, man ska ta varandra i hand. Han säger att han ska sitta utanför ringen och se på. Ledarna sluter ringen. Han ser ryggar. Jag öppnar ringen och lirkar. Det kostar oss en halv minut och vi riskerar att förlora den samlade intensiteten. Men när vi får honom att sittandes ta ringgrannarna i hand tycks han redan ha kommit över en viss tröskel och ställer sig trots allt upp i ringen.

Jag börjar fundera på sambandet mellan nivå av deltagande, nivå av närvaro och nivå av handling. Jag lovar mig själv att försöka bjuda in människor att delta, vara närvarande och handla aktivt för att uppnå det. Jag tänker att om inte jag handlar själv så kan jag inte be andra handla.

1.3.3 Moment 3: Att välkomna överraskningar

Sångaren skulle komma tidigare för att öva sången. Hon var försenad och dök upp ungefär samtidigt som resten. Jag försöker leda sångövning utanför salen och dansövning inne i salen. Jag ger en uppgift åt gänget inne i salen och sätter mig vid pianot med sångaren. Jag springer fram och tillbaka. Från salen hörs discomusik. När jag en stund senare kommer in i salen för att kolla på slutresultatet av dansövningen springer fotbollslaget omkring utan rytm med dunkande elektronisk musik. De mimar att de fångar en spelare med fiskespön, drar in honom så att han krälar på golvet. Sedan lyfter de upp honom och ler.

Jag undrar vad jag ska göra med detta. Äntligen har de *gjort* något! Det var inte alls vad jag förväntade mig. Men nu är det inte frågan om mina förväntningar. Det är frågan om energin i salen. Mitt ansvar som ledare är att skapa atmosfär, göra tröskeln lägre, föra deltagarna samman, få dem att våga – men det är de som gör och jag bedömer inte det de gör, dock stöder jag och förtydligar genom teaterns uttrycksmedel.

Deras nivå av deltagande, närvaro och handling. Det är det jag fäster mig vid.

1.4 Avhandlingens struktur

Avhandlingen består av sex kapitel: inledning, teoretisk överblick, metodologi, processanalys, diskussion samt konklusion.

I teorikapitlet går jag in på för forskningen centrala begrepp inom tillämpad teater och drama utgående från bland annat Juliana Saxton och Monica Prendergasts överblickande bok *Applied Theatre* (2009) och ramar in estetik i mötet bland annat genom relationell estetik (Bourriaud, 1998) och pragmatisk estetik (Dewey, 1934). Jag belyser i korthet dokumentbaserade och etnografiska teaterformers utveckling under 1900-talet fram till postmodernismen och definierar mitt projekt som etnoteater. Jag ramar in förståelsen av begreppet demokrati som maktfördelning och möjlighet för var och en att delta i att förändra gemensamma angelägenheter.

I metodologikapitlet går jag in på forskningsmetodologi i projektet *Rammer* samt materialinsamlings- och analysmetoder för den skriftliga avhandlingen. Jag placerar forskningen i ett teoretiskt ramverk inom praxisbaserad konstforskning (Nelson, 2013, m.fl.)

på det humanistiska fältet och som kritisk forskning (O'Connor & Andersen, 2015) med föreställningsetnografi (Denzin, 2003, 1997) som bas. Jag redogör också för begreppet *reflective teaching artist* (Dawson & Kelin, 2014) då jag i egenskap av praktiker fungerat reflekterande och reflexivt som projektledare.

I det fjärde kapitlet beskriver jag faser i den skapande processen. Jag analyserar föreställningsformen med utgångspunkt i konceptet teatral händelse (Sauter, 2006) och vidareutvecklar den teatrala händelsens komponenter i förhållande till mitt praktiska projekt i en modell som visar samverkan mellan tema, deltagare, teaterestetisk form och publik.

I analyskapitlet kopplar jag fynd från det praktiska etnoteaterarbetet med frågan om demokrati och samhällspåverkan i ljuset av bland annat den i början av 1900-talet verkande reformpedagogen John Dewey samt filosofen Jaques Rancière och teatervetaren Claire Bishop. Jag dryftar vilka moment och koncept från gemensamt, mindre hierarkiskt skapande scenkonstarbete som främjar inkludering av unga i invandrarsituation. Jag strävar efter att se hur deltagarorienterade arbetssätt i en teatral händelse kan främja deltagarnas egenmakt, så att de får större möjlighet att leva ut sin individuella makt i ett socialt sammanhang.

Strukturen är upplagd för att ge läsaren en bild av forskningens syfte och tillvägagångssätt samt verkligheten på golvet i Lokstallen. Det är utmanande att i en skriftlig återge verkligheten av svett, skratt och inlevelse bland deltagare i ett teaterprojekt. Därför kompletterar jag texten med bilder från processen (bilaga 3 samt 10-11) och transkriptioner av de för forskningen centrala diskussioner som fördes under projektets gång (bilaga 5-8). Som bilaga finns även föreställningens manuskript (bilaga 2) och andra dokument som ger en bild av projektet, bland annat repetitionsschema (bilaga 9).

2 Forskningens teoretiska ramar

Jag placerar min praxisforskning inom tillämpad teater. Uppbyggnaden med ett etnografiskt arbetssätt som utmynnar i en föreställning ger fog för att kalla projektet dokumentbaserad teater, samfundsbaserad teater och etnoteater. Termen etnoteater ramar in ett arbetssätt där dokumentbaserat material iscensätts inför publik. Johnny Saldaña (2005) beskriver etnoteater som att den ”employs the traditional craft and artistic techniques of theatre to mount for an audience a live performance event of research participant’s experiences and/or the researcher’s interpretations of data” (s. 1). Etnoteater är en form för att presentera och representera en studie av människor och deras kultur. Det handlar alltså om etnografi. (s. 2). Det etnografiska arbetet är förberedande fältarbete inför teatralt produktionsarbete (s. 2) medan etnodrama är den dramatiserade texten av insamlade data. Etnoteater kännetecknas av att den söker förståelse för olika kulturer och erfarenheter från det levda livet (Gürgens & Ramsdal, 2011, s. 20). I *Rammer*-projektet var insamlingen av data inte en premis för föreställningen och intervjuer gjordes under processens gång. Projektet placerar sig därmed inom etnoteater och etnodrama med den distinktionen att intervjuerna inte utgjorde en oundgänglig bas utan fungerade som en invävd del av formen och meningsskapandet.

I det här kapitlet ser jag på kategoriseringar inom tillämpad teater, estetik i mötet som uppstår mellan människor som deltar i konst, samt användningen av etnografi i teater och särskilt inom postdramatisk teater. För att närma mig forskningsfrågan om hur mitt praktiska projekt förhåller sig till demokrati ger jag en överblick över perspektiv kring politik och demokrati i deltagande konst.

2.1 Kategoriseringar inom tillämpad teater och drama

Tillämpad teater är en paraplyterm för teater som appliceras i kontexter som ligger utanför den traditionella teaterinstitutionen (Saxton & Prendergast, 2009). Tillämpad teater görs med tränade eller icke-tränade skådespelare, för en publik som är intresserad av föreställningens innehåll eller hör till det samfund som föreställningen berör (s. 6). Tillämpad teater görs i olika former, till exempel dokumentärteater, playbackteater, Teater I Undervisningen (TIU, TIE) och olika former av teater inom vården och på det sociala fältet med målsättningen att ha en förändrande inverkan på människors liv. (O’Connor & Anderson, 2015, s. 30-31).

Deltagande teater innebär att publiken aktivt deltar i teaterföreställningen. Teater som lägger fokus på ett lokalt samfund går under benämningen samfundsbaserad teater (egen översättning från *community-based theatre*) (Prendergast & Saxton, 2009). Eugene van Erven (2001) talar om *community theatre* där berättelserna är lokalt förankrade, inte förhandsskrivna, ofta personliga narrativ som först processeras genom improvisation och sedan kollektivt formas till teater under ledning av en professionell teaterarbetare eller en amatör. Samfundsbaserad teater har alltså sina rötter i att lyfta fram människors röst, ofta från mindre eller på annat sätt nertystade samfund. (s. 2-3). Community theatre handlar om

...the artistic pleasure and sociocultural empowerment of its community participants. Its material and aesthetic forms always emerge directly (if not exclusively) from 'the' community, whose interests it tries to express. Community theatre thus is a potent art form that allows once largely silent (or silenced) groups of people to add their voices to increasingly diverse and intricately inter-related local, regional, national and international cultures. (Erven, 2001, s. 3).

Processbaserat arbete med teatermetoder kallas drama eller tillämpad drama (Prendergast & Saxton, 2009). "While much of applied theatre begins as a process, working in similar ways than applied drama, the word "theatre" (*theatron*: "seeing place") means that a public or semi-public performance is a necessary component of the work" (King, 1981, s. 6-11 i Prendergast & Saxton, 2009, vi). I avsaknad av självklara riktlinjer för skillnader och likheter gällande begreppen teater och drama vänder jag mig till Niels Lehmann (2002) för att klargöra vilka strukturer kring de här begreppen som är relevanta för min forskning. Att skilja på teater som konstnärlig estetik och drama som instrumentalism är enligt Lehmann en exklusivistisk hållning, medan en hållning där förväntningar från teater och drama samexisterar kallas inklusivistisk. Lehmann belyser exklusivism och inklusivism inom teater och drama genom två engelska frontfigurer från senare delen av 1900-talet: David Hornbook framför en exklusivistisk syn, där teater men pedagogiskt drama tas seriöst, och argumenterar för att teater hör till konstämnen. Gavin Bolton framstår som inklusivist då han menar att det finns både likheter och olikheter i kommersiell teater och klassrumsinriktat drama, och att de här sätten att närma sig är likvärda. Lehmann menar att exklusiviska och inklusivistiska synsätt kan existera parallellt och att man som praktiker ska välja inriktning enligt mål och kontext (s. 46).

Rammer-projektet hade som mål att i estetisk form dela fynd från processen med en publik, men arbetssättet var huvudsakligen deltagarorienterat framför föreställningsorienterat. På ett inklusivistiskt sätt hade projektet både en instrumentell dimension och en teaterestetisk dimension. Projektet kunde definieras som drama i betydelsen av ett inklusivistiskt begrepp, där teatermetoder i processen verkar som både pedagogiskt och konstnärligt uttryck. Eftersom *Rammer* resulterade i en föreställning kallar jag *Rammer*-projektet tillämpad teater och gör i kapitel 4 en djupare analys av föreställningsformen med hjälp av Willmar Sauters (2006) teori om teaterhändelsen.

2.2 Estetik i mötet

Deltagande konst innebär att människor aktiveras i och med perceptionen av konst. Begreppet relationell estetik (relational aesthetics) myntades av Nicolas Bourriard (1998). Bourriards estetiska teori gäller visuell samtidskonst och specifikt det internetinfluerade konstfältet på 1990-talet. I samma anda användes Bourriards begrepp relationell konst (relational art) i betydelsen "a set of artistic practices which take as their theoretical and practical point of departure the whole of human relations and their social context, rather than an independent and private space" (s. 113). Bourriards teori är en del av ett synsätt där estetiken radikalt utvidgas från den kulturella och politiska roll den tidigare spelat (s. 14).

Att bygga förutsättningar för mellanmänniska möten är centralt både i relationell estetik och i pragmatisk estetik, som härstammar från reformpedagogiken i början av 1900-talet. Det som för den deltagande teaterns del inte synliggörs i Bourriards teori om den relationella estetiken är den estetiskt strukturerade plattformen för möten i teaterföreställningen. Bourriard (1998) förespråkar mellanmänniska möten med "possibility of an immediate discussion" och hävdar att ett sådant socialt mellanrum (social interstice) kan uppstå i samtidskonst emedan teater "bring small groups together before specific, unmistakable images", där spontana interaktioner inte uppstår inom själva föreställningen utan diskussioner förpassas till en tid efter själva föreställningen (s. 14-15). Det centrala i deltagande teater är att deltagarna handlar innanför en estetisk ram, och därför tar jag stöd av den pragmatiska estetiken och Deweys (1934) teori om det estetiska erfandet. Dewey såg konsten som ett *estetiskt erfande*; objektet, konstverket, är i sig inte levande innan konsten upplevs av någon. I och med att varje människa har möjlighet att göra ett estetisk erfande kan varje människa uppleva och skapa konst, förutsatt att det finns en estetisk dimension bestående av känsla, intellekt och

handling. Enligt Dewey uppstår konsten i mötet med konstverket, då mottagaren gör ett estetisk erfärande (min översättning av 'aesthetic experience' kvarhåller engelskans dubblering av upplevelse och erfarenhet). Dewey kritiserade de nationella konstinstitutionerna och museerna, eftersom han menade att konsten inom institutioner ofta fränkopplas från den kontext den blivit skapt i, och blir därmed distanserade för mottagaren. Konsten är en del av livet och hör enligt Dewey hemma utanför stängda institutionsdörrar. Han beskriver konst som ett berg; på toppen finns snö, och man kan välja att se bara snön, men utöver toppen sträcker sig berget ner till marken (s. 2). Med den metaforen menar han att konsten är bunden till människors liv. Detta kontinuitetsbegrepp bygger på samverkan mellan skapare (konstnären, subjektet), produkt (verket, objektet) och reception (mottagare).

Expression strikes below the barriers that separate human beings from one another. Since art is the most universal form of language, since it is constituted, even apart from literature, by the common qualities of the public world, it is the most universal and freest form of communication. /.../ Art also renders men aware of their union with one another in origin and destiny. (Dewey, 1934, s. 282).

Genom att betrakta konsten som ett möte mellan människan och hennes omvärld förändras synen på estetik och konstens politiska funktion. Genom att konsten uppstår i ett möte tappar konstobjektet betydelse, vilket leder till frågor om konstens autonoma status och kvalitet. Rancièr (2004) spinner vidare på detta genom att namnge vår tids rådande syn på estetik som en del av en *estetisk regim*, i vilken gränsen mellan fiktion och verklighet uttunnas. Rancièr tecknar tre regimer för fördelningen av det som går att uppfattas av sinnen (distribution of the sensible). Den första regimen kallar han den *etiska konstregimen*, en regim där konsten med Platon i spetsen inte identifieras som sådan utan som inordnad under bilder med ett pedagogiskt mål (s. 20-21). Rancièrs andra regimen är den *representativa konstregimen*, där konsten delas upp i paret *poesis* som står för uppdiktning och *mimesis* som står för representation. I den representativa regimen ser Rancièr att det är synligheten (visibility) i konsten som samtidigt gör den autonom och samtidigt kopplar den till allmängiltiga sätt att skapa den (s. 21). Den tredje regimen, som Rancièr menar att varit rådande sedan upplysningstiden, är den *estetiska konstregimen*. Den ser konsten som frigjord från specifika regler och hierarkier mellan innehåll och genre; "asserts the absolute singularity of art and, at the same time, destroys any pragmatic criterion for isolating this singularity" (s. 23). Det paradoxala med konst inom den estetiska regimen är följaktligen att samtidigt som konsten är

unik rivs muren mellan konsten och allt annat. En fråga som jag i den här avhandlingen undersöker är hur konsten som letar sig utanför konstinstitutionerna, vilka skyddar konstens autonoma väsen, fortfarande är konst.

Bishop (2012) menar att den etiska och sociala paradigmen (the ethical turn, the social turn) som skett i deltagande konst sedan 1990-talet har förändrat sambandet mellan konstobjektet, konstnären och publiken: ”the artist is conceived less as an individual producer of discrete objects than a collaborator and producer of situations; the work of art is a finite, portable, commodifiable product is reconceived as an ongoing or long-term project with an unclear beginning and end; while the audience, previously conceived as a ’viewer’ or ’beholder’, is now repositioned as a co-producer or participant” (s. 2). Bishop är kritisk mot att den deltagande konsten stiger in i ett rike av användbarhet och förbättring i stället för att uppröra (s. 23), vilket sker på bekostnad av estetiken i den autonoma konsten – kraften som en regim av erfarenhet som inte kan reduceras till logik, förnuft och moral (s. 18).

Rammer-projektet var deltagar- och processorienterat och byggde på estetik i mötet mellan deltagare, scenkonst och publik. I projektet uppstod människomöten bland annat i intervjusituationer, och mycket av projektets fokus låg på att behandla meningsinnehållet och kunskapsutbytet i dessa möten. Jag bygger alltså min estetiksyn på relationell och pragmatisk estetik, vilket leder mig vidare till frågan om hur estetiken byggs upp i människomötet: vad är det som skiljer mötena i projektet från vardagens möten? I forskningsväg är det ett medvetet förhållningssätt till etnografi – hur narrativ från människors levda liv blir kommunicerade eller använda som utgångspunkt. I konstnärlig väg handlar det om metoder där uttryck med sinnen skapar mening.

2.3 Etnografi och dokumentbaserad teater

Med etnografi avses arbetsformer där information om människors erfarenheter används som forskningsmaterial. Etnografi bottenar i ett mänskligt möte och får färg av både den som fungerar som forskare eller skribent och den som avger sin berättelse, beskriver sociologen Norman K. Denzin (1997): ”ethnography is that form of inquiry and writing that produces descriptions and accounts about the way of life of the writer and those written about” (xi). Etnografi i bemärkelsen traditionell etnografi (traditional ethnography) står för försök att skriva och inskriva kultur för att öka kunskap och social medvetenhet. Denzin (2003) menar

att vi lever i en performance-baserad dramaturgisk kultur, där gränsen mellan den som uppträder (performer) och åskådare blir otydlig; gränsen mellan vardagliga performativa handlingar och teater, dans och film är nästan osynlig (x). Kritisk och reflexiv etnografi ställer forskare och deltagare i ett dialogiskt förhållande till de rådande värderingarna, i vår tids kapitalistisk struktur (s. 33).

Med föreställningsetnografi (performance ethnography) avser Denzin (2003) att man söker förståelse genom att presentera och föreställa (to perform) ritualer från det dagliga livet. Föreställningsetnografen har sina rötter i Nordamerika på 1980- och 90-talet då sociologer började vända etnografisk forskning mot performance medan teaterkonstnärer och akademiker inom 'performance studies' började producera och omvandla etnografi till något som går att visa på scen. Ur socialvetenskaperna tog föreställningsetnografen en tyngdpunkt på etnografi och ur konst- och humanistiska vetenskapstraditioner ett fokus på föreställning (performance) och tolkning (s. 30). Föreställningsetnografi har de senaste decennierna fått bred betydelse och kan i olika stor grad handla om fiktiv och poetisk text. Denzin (1997) menar med *interpretive ethnography* ett postmodernt, multinationellt synsätt på etnografisk forskning. Han ställer upp fyra nivåer av etnografiska texter: vanligt tal, transkription av tal, skriftliga tolkningar av tal samt iscensättning av de här texterna (xiii). Det är i den sista nivån som det sociala fältets etnografi möter den tillämpade teaterns metoder, och det är i den korsningen jag arbetat. Etnoteater kännetecknas av att den söker förståelse för olika kulturer och erfarenheter från det levda livet (Gürgens & Ramsdahl, 2011, s. 21).

Ett etnografiskt arbetssätt inom teaterkonst går också under paraplyet dokumentbaserad teater eller dokumentärteater. Dokumentärteater har sina rötter i 1920-talets konstmodernism i Tyskland, där målet var att dra scenkonsten ut från estetisk isolation och skapa konst som verkade i samspel med den sociopolitiska situationen i samhället (Aune, 2017a, s. 48). I opposition till den dominerande konstförståelsen lades vikt på information och kritik framför manipulation av känslor och upplevelsen av det estetiskt sköna. Bertolt Brecht och Ervin Piscator utvecklade den episka teatertraditionen och montagetekniken, en berättarform som medvetandegör distansen mellan fiktion och samhälle, vilken Brecht kallade främmandegöring (Verfremdungseffekt).

2.4 Dokumentbaserad teater i postmodern och postnormal tid

Dokumentbaserad teater är postmodern i och med att den påstår att sanningen är bunden av sammanhang (Martin, 2010, s. 2-3). Den ifrågasätter samband mellan fakta och sanning; inget (ingen sanning) är universellt, utan man fokuserar på subjektivitet. 2000-talets dokumentbaserade teater, som Carol Martin kallar *Theater of the Real*, verkar söka sanning även om den använder postmoderns metoder. Teater ses som "act of positive consequence" (s. 3-4). Från Piscator och Brechts samhällskritiska teater har den dokumentbaserade teatern idag skiftat fokus till att spegla subjektiva röster och synliggöra det lokala i en globaliserad värld. Narrativ om specifika platser är inte mera tidlösa och fastställda, utan i process. På det här sättet är också lokala narrativ ofullständiga och indefinita. (s. 4).

Den traditionella etnografen som söker efter att kartlägga livet som det är inom en viss grupp har alltså utvecklats mot föreställningsetnografi, där narrativen i större grad är poetiska och har olika lager av fiktion. I den postmoderns globala världen ses sanningen som kontextbunden, vilket kan vara en orsak till teaterns önskan om att förankra berättelser i subjektiva erfarenheter från det verkliga livet. Etnografi bygger på dialog, där forskaren inser sin påverkan på materialet (Denzin, 2003). Bjørn Rasmussen (i Gjaerum & Rasmussen, 2012) noterar att verkligheten ändras då forskaren interagerar med den genom dialogisk forskning: "Det er i dialogsituasjoner vi er i stand til ikke å måle av en verklighet, men å skape ny kunnskap" (s. 30). Jag ser det som att då kunskapen i postmodern tid anses vara kontingent – växlande enligt vilken kontext och tid den framkommer i – ökar vikten av att namnge kontexten och analysera vilket perspektiv kunskapen presenteras från. Utgående från en postmodern uppfattning att presentationen av etnografi är bunden till kontext gäller det alltså för konsten och dess skapare att uppmärksamma det dialogiska sambandet mellan skapandeprocessen och den etnografiska materialinsamlingen.

Peter O'Connor & Michael Anderson (2015) kallar 2000-talet som en postnormal tid. De menar att västvärlden gått från modernismens optimism via postmodernismens tröghet till en tid då globaliseringen och hotande ekokatastrofer satt igång global oro och fått människor att tvivla över vem som i själva verket har makten i globaliserade samhällena (s. 1–10). Den här forskningen utspelar sig i en tid då hundratusentals flyktingar kommit till Europa för att söka asyl på grund av att de inte kan leva tryggt i sina hemländer. Den europeiska flyktingkrisen började år 2015, då ett kraftigt ökat antal människor tog sig främst från Mellanöstern, Afrika och Sydasien till Europa för att söka asyl, och situationen var aktuell för forskningen då den

inleddes hösten 2016 och genomfördes våren 2017. Situationen ledde till frågor kring hur nyanlända kan inkluderas i samhället. Jag ser postnormal kontext som en analysram för min forskning. Även om systemkriser kring säkerhet, klimat, energi och finansiella marknader inte var uttalade ramar för forskningens metodologi så är den europeiska flyktingkrisen och den norska integrationspolitiken indirekt styrande för intentionen och reflektionen. I ljuset av globaliseringen och flyktingsituationen reder jag ut den etnografiska teaterkonstens möjligheter att lyfta fram och omfördela makt på lokal, social och i förlängningen samhällelig nivå.

2.5 Politik och deltagande konst

I tider av politisk och kulturell förändring har dokumentbaserade teaterformer (Aune, 2017a) en tendens att blomstra upp: ”Tendenser innen finans, politikk, økologi og medier peker mot utvikling av et postdemokratisk samfunn hvor både rettigheter og demokratiforståelsen er i spill” (s. 61). Detsamma gäller för deltagande konstformer (Bishop, 2012, s. 3). Socialt och politiskt engagerade konstformer blomstrade i konstmodernismens framfart på 1920-talet samt i 1960-talets postmarxistiska tid och Avant Garde. Att deltagandet igen står centralt sedan 1990-talet framåt kan ses i ljuset av postnormala (O’Connor & Anderson, 2015) och postdemokratiska (Aune, 2017) samhällstendenser. I dem ses sanning inte som eftersträvansvärd; media konstruerar mening och individen upplever sitt liv genom medierade former (Denzin, 1997, s. 131). Bishop (2012) menar att deltagande konstformers uppblomstring i samtidskonsten från och med 1990-talet var ett svar på Sovjetunionens fall år 1989 (s. 3).

Demokrati handlar om maktfördelning. Enligt Dewey (1937) är det centralt för demokratin att varje individ deltar i att forma de rådande värderingarna: ”the key-note of democracy as a way of life may be expressed, it seems to me, as the necessity of the participation of every mature human being in formation of the values that regulate the living of men together: which is necessary from the standpoint of both the general social welfare and the full development of human beings as individuals” (s. 457–67). O’Connor & Anderson (2015) hänvisar till Dewey: ”Dewey understood that democracy was about the realization of human potential through participation in the acts of citizenship” (s. 34). I den tankegången är det centralt att delta som medborgare. Vad som sker med deltagandet för individer och grupper som inte är medborgare i samhället måste ses i ett globalt samtidsperspektiv, och jag utgår i min

forskning från att de som lever i landet är med om maktfördelningen även om de är ett annat lands medborgare.

Rancièr (2004) använder begreppet emancipation som en definition för mänsklig möjlighet att förändra världen; den undertryckta söker likställning. Rancièr (2004) använder benämningen *polis* (police, La Police) för den samlade makt som ställer upp lagar, regler och normer för hur det som kan uppfattas med sinnen fördelas: "a system of coordinates defining modes of being, doing, making and communicating that establishes the borders between the visible and the invisible, the audible and the inaudible, the sayable and the unsayable" (s. 89). Det han kallar *dissens* (dissensus) är då polismakten upprörs och omfördelas; då en från maktfördelningen exkluderad grupp ställer sig upp mot makten. Slavoj Žižek (i Rancièr, 2004) påpekar att Rancièrs politik utöver frågor om hur makten fördelas även handlar om processen då marginaliserade deltar i kampen om att få bestämma; frågan är inte endast *vad* människan kräver, utan också att behovet av den saken blivit synligt (s. 70). Jag förstår det som att Rancièr menar att en politisk handling uppstår när den exkluderade tar i bruk en möjlighet att uttrycka sig och ta plats i det gemensamma rummet.

Jag använder politik och demokrati i bemärkelsen att *Rammer*-projektet gav deltagarna och narrativ ur deras liv och kultur utrymme i en omgivning där de i övrigt ligger undertryckta. Jag definierar det politiska i projektet bland annat genom att projektet inger kritiskt hopp i en postnormal värld (Thompson & O'Connor, 2015). Att förändra attityder genom handling var inte en uttalad avsikt för deltagarna, men en invävd del av att skapa estetik i mötet. Projektet handlar alltså om demokrati på en performativ och social nivå. Det är ändå skäl att också kritiskt granska projektets potential att uppnå detta. Till exempel relaterar jag mitt projekt till Bishops (2012) kritik mot att deltagande konst kan understöda och förstärka den rådande makten i stället för att opponera sig mot den.

3 Forskningsmetodologiska ramar och utmaningar

I det här kapitlet går jag med stöd av Robin Nelsons modell (2013) igenom grundstenar i Practice as Research och redogör för forskarens roll i teaterprojekt som hör till praxisbaserad forskning. Jag går igenom vilka forskningsmetodologiska förhållningssätt som styr min praxisforskning: min roll som praktiker samt hur jag använt dramaturgiska, etnografiska, reflekterande och dokumenterande arbetsformer.

3.1 Praxis- och konstbaserad forskning

Praxis är ett besvärligt ord inom forskning, eftersom ordet har flera konnotationer i vardagsspråket, menar Dawson & Kelin (2014): "the word 'praxis' has adopted as an easy, everyday replacement for the word 'practice' " (s. 215). Ordet härleds ur grekiskans 'att göra' och förväxlas ofta i vardagligt tal med 'praktik'. På svenska betyder praxis 'vedertaget bruk; rättssedvänja, praktik' (SAOL, 2015) och innebär att man handlar enligt hur man brukar handla. Dawson & Kelin (2014) beskriver praxis som en fortlöpande reflektionscykel av reflektion och handling som för individen mot en ny kritisk medvetenhet: "It is about what one does; but also why one does it, and how choices reference and impact larger systems of power and the people/policies/structures within them" (s. 215). Nelson (2013) beskriver praxis som en fusion av teori och praktik, 'theory imbricated with practice' (s. 37). I min forskningsanalys kommer jag att utgå från två ståndpunkter; Helen Nicholson (2005) beskriver praxis som en dynamisk process som integrerar handling och reflektion, "the embodied synthesis of theory and practice" (s. 39), medan Paolo Freire (1993) lägger tyngd vid att praxis som process reflekterar och handlar med avsikten att förändra världen (Dawson & Kelin, 2014, s. 234).

Practice as Research innebär att både processen och efterhandsreflektioner av det praktiska arbetet är delar av forskningen. Konstbaserad forskning (art-based research) syftar till att konstprodukten talar för sig och är meningsbringande, som O'Connor & Anderson (2015) formulerar det: "champions the idea that knowledge of the world cannot and should not be reduced into words and numbers alone. That representation through image, sound, movement and colour are equally valid ways of expressing knowledge" (s. 24).

Min forskning hör både till praxisbaserad forskning (Practice as Research) och konstbaserad forskning inom den performativa paradigmen i humanistisk forskning (the performative turn). Den performativa paradigmen innebär att forskningen sedan 1990-talet tagit en mer partisk, plural, involverande och kontingent form i motsättning till den analytiska distansen till positivistiska forskningsparadigm. (Denzin & Lincoln i Saldaña, 2005, ix).

3.1.1 Nelsons modell över praxis

Nelson (2013) visar på sambandet mellan att veta hur man forskar (Know-How), den konceptuella och akademiska kunskapen (Know-That) och den kritiska reflektionen (Know-What). Nelson menar att praktiker kanske aldrig får den tysta, förkroppsligade kunskapen från det praktiska arbetet att bli kunskap i skriftlig form, men att det dynamiska och dialogiska sambandet mellan Know-how, Know-That och Know-What kan stöda praktikern. (s. 37–39). *Know-how* innebär tyst, inneboende kunskap. Med tyst kunskap (tacit knowledge) avses att praktikern utför handlingar och gör bedömningar som hen inte aktivt behöver tänka på. Praktikern vet nödvändigtvis inte om att hen har lärt sig de kunskaperna; det är något som praktikern bara *gör* spontant i situationen, och kunskapen bakom handlingarna kan vara svår att beskriva efteråt. I *Know-what* görs den tysta kunskapen explicit genom kritisk reflektion. Här ingår medvetenhet om metoder och vilka faktorer som inverkar på arbetet. I *Know-that* tas kunskap från ett yttre perspektiv och praktikern blir medveten om forskningens konceptuella ram. (Nelson, 2013, s. 42).

Den konceptuella ramen i min forskning var den teatervetenskapliga akademiska grunden, min teaterkonstnärliga yrkeskunskap samt Lokstallens kunskap om projektverksamhet i lokal kontext med erfarenhet från tidigare projekt. Kunskaper från de här källorna ledde till en forskningsram med känslighet för deltagarnas erfarenheter och livssituationer samt teaterns uttrycksmedel. Att jag som forskare använde mig av min tysta kunskap, reflekterade över den och både i processen och efteråt försökte artikulera den, är centralt i min forskning. Det som Nelsons modell inte gör tydligt är *vems* kunskap som används i praxis. I min praxisforskning lades stor vikt även på deltagarnas förkroppsligade och tysta kunskap som medskapare av praxis.

3.1.2 Den reflekterande praktikern

I praxisbaserad forskning benämns forskaren som praktiker. I upplägg med drama- och tillämpad teater talar man om forskaren som *facilitator*. Ordet facilitator härleds från latinets 'att hjälpa, underlätta' och fungerar som en övergripande term för den som strävar efter att göra arbetet lättare för deltagarna. Jag använder termen facilitator jämsides med 'praktiker' och reflexiv undervisande konstnär.

Dawson & Kelin (2014) talar om den reflexiva undervisande konstnären. Den undervisande konstnären utvecklar en medvetenhet om vilka val som är möjliga i varje situation, och känner igen hur hen kan uppnå önskat resultat (s. 29). Det här reflekterande arbetet (reflective practice) kan delas in i tre sammanvävda delar: att veta vad som behövs i stunden (Knowing-in-Action), att reflektera över handlingen (Reflection-on-Action) och att reflektera i handling (Reflection-in-Action). *Knowing-in-Action* är kunskap och färdigheter som baserar sig på träning, inspiration och erfarenhet leder den undervisande konstnären till val och handlingar som svarar på frågan *vad, hur* och *varför*. Reflektionen kan delas upp mellan efterhandsreflektionen, "when an artist thinks back on the knowing to assess efficacy and improve on choices", och reflektion i stunden. Reflektion i handling, i stunden, kan kallas "teachable moments" – det är överraskande impulser och reaktioner, vilka om de får konstruktiv respons leder dramaturgin vidare (s. 29).

Sheila Preston (2017) lånar Donald Schöns (1983, s. 42) ord för att beskriva två tillnärmningssätt till att vara praktiker i tillämpade projekt. Den ena, *highlands*, är att sträva efter att följa akademiska arbetssätt där teorier vilar på pålitlig grund, medan den andra, *lowlands*, rör sig på mer ostabil grund men undersöker problem från verkliga livet (s. 63–64). Preston hävdar att det för professionella konstnär-facilitatorer blir svårt att artikulera den osäkra verkligheten om man förbinder sig till de rådande analysmetoderna: "the 'certainties' that become agreed as 'good' practice become the prevailing mode of analysis but at the expense of being able to articulate the reality of uncertainty" (s. 64).

There are those who choose the swampy lowlands. They deliberately involve themselves in messy but crucially important and, when asked to describe their methods of inquiry, they speak of experience, trial and error, intuition, and muddling through. (Preston 2017, s. 64).

Rasmussen (2012) beskriver ”en produksjonsdesign hvor refleksjon, kunnskap og fortolkning vises på ulike nivåer i arbeidet, og hvor det endelige kunstverket er ett «teoretisk» produkt blant flere tenatative eksperimentelle løsninger” (s. 38). För att kunna reflektera i en performativ produktionsdesign behövs både uttalad kunskap men också förkroppsligad kunskap (embodied knowledge). Förkroppsligad och tyst kunskap innebär det man kallar intuition, precision, magkänsla, fingertoppskänsla.

3.2 Praxisforskningens kontext

Via min handledare på NTNU, Vigdis Aune, fick jag kontakt med Lokstallen, en verksamhetsplattform för kultur vilken upprätthålls av Stjørdal kommun. Vi träffades med Mari Moe Krysinska, verksamhetsledare (daglig leder) på Lokstallen, i november 2016 för att diskutera projektet och enades om att projektet skulle genomföras i mars-maj 2017. Vi bokade in introduktionsträffar för att väcka intresse hos eventuella deltagare i januari-februari. Träffar hölls på Ensamkommande minderårigas EM-team och i den lokala gymnasieskolan. Lokstallen spred också information om projektet via sina kanaler på sociala medier och till ett asylmottagande i närheten. Den ursprungliga intentionen var att ha en grupp på 14-19-åriga både norskfödda och till Norge inflyttade ungdomar, men inställningen var att projektet genomförs med dem som vill delta. Inför projektet beviljades projektbidrag från Stjørdal kommun, NTNU och Ung tiltaksløst. I januari 2017 blev det också klart att Meysam Hosseini, som jobbar på Lokstallen, kunde vara med som scenograf. Arbetsgruppen bestod i slutet av projektet av sex skådespelare, en dramaturg, en scenograf och en musiker (se bilaga 1). Av dem hörde fem till den egentliga målgruppen: Hamed Yousefi, Aman Guadad, Simon Wedi Tkul, Divine Mugisha och Ali Ebrahimi. I gruppen fanns också professionella och semiprofessionella aktörer: scenografen Meysam Hosseini som anställd på Lokstallen, Ibrahim Fazlic som utbildad skådespelare samt dramaturgen Daria Osipova med betydande erfarenhet som skribent. Även Hozan Bengo, anställd på Lokstallen som kom med i slutskedet som musiker, hörde till den här gruppen.

En inkörsport till den flerkulturella gruppen var *integrering*. Under processens gång bytte jag ordet integrering mot 'inkludering', eftersom det inte var frågan om att integrera personer med olika etnisk bakgrund i det norska samhället. Projektets syfte var att ställa sig frågande till vilka ramar man har i livet och om man är nöjd med dem, och då skulle inte 'det norska

systemet' eller 'Stjørdal' utgöra facit. Genom att tänka *inkludering* önskade jag ge projektet mer fokus på den sociala gemenskapen och det individuella välbefinnandet framför ett invandringspolitiskt samhällsperspektiv. Huvudsakligen fokuserade inkluderingen på unga med varierande eller ingen erfarenhet alls av teater. De professionella och semiprofessionella blev i en slags dubbelposition; de blev inkluderade i projektets skapande del och i gruppen samtidigt som de också i viss mån faciliterade gruppen.

3.3 Praxisforskningens utmaningar

Det var en utmaning att etablera en grupp av personer som förbinder sig till att medverka i projektet och komma på repetitioner. Tiotal personer uttryckte intresse, men få hade en förståelse av hur mycket tid projektet tar i anspråk. Av tidigare erfarenheter med liknande projekt och på basis av Lokstallens uppgifter var jag förberedd på svårigheter med att få ihop en arbetsgrupp och kämpade därför för att göra processen så lättillgänglig som möjligt. Deltagarna var unga och har mycket annat på gång; jobb, skola och personliga kriser. En av deltagarna, en minderårig asylsökande, blev utvisad från landet i april och då blev hans vän påverkad och hoppade också av projektet. De omständigheterna kunde varken jag som projektledare eller Lokstallen åtgärda. Jobb och skola måste vi också ta hänsyn till och förstå att det är prioritet i de ungas liv. De kan bli inkallade på jobb med kort varsel och om de säger nej ger det inte en positiv bild åt arbetsgivaren, vilket är viktigt när man är ny i landet och i arbetslivet. Skolan är tung för många på grund av språkliga utmaningar. Det finns också en del personliga saker som belastar deltagarna, speciellt de ensamkomna minderåriga. Jag hade blivit förvarnad både från Lokstallens sida och från yrkesaktiva handledare på EM-teamet att inte vara för påträngande med frågor som gäller flyktingsituationen i de ungas liv, eftersom det kunde finnas saker som de inte vill ta upp.

Det jag däremot som projektledare kunde kräva var att deltagarna meddelar om de är på väg till repetitionerna eller inte. Detta gjordes genom att jag för var repetition skrev på vår slutna facebookgrupp om repetitionerna och frågade vem som kan komma. Jag skickade också personliga meddelanden före övningarna. Trots det kom alla inte på plats samtidigt förrän på generalrepetitionen. Att deltagarna inte kom på plats på övningarna satte spår på koncentrationen, gruppens motivation och den konstnärliga utformningen. I slutet av april stod jag inför ett vägskäl, eftersom gruppen inte etablerades. Efter ett möte med Lokstallens

personal ställde jag om kursupplägget. Krysinska föreslog att jag antingen gör workshopbaserat arbete med växlande grupper eller anställer en utbildad skådespelare, som hon ansåg kunde passa in i projektets profil. Vi bokade in två workshoppar med klasser med personer med invandrarbakgrund i åldern 18+ vilka studerar norska i Voksenopplæring i Stjørdal, för att samla material till dramaturgin. För vuxenstuderandena passade det emellertid bäst i maj, så workshopen kunde inte fungera som materialinsamling för dramaturgin.

En analys är att gruppen egentligen aldrig etablerades fullt. Första gången alla var på plats var på generalrepetitionen, och där också var deltagandet osäkert:

Deltagare: Jeg kann ikke på lørdag.

Heini: Va? Men du lovade ju åt mig att du kommer torsdag, fredag, lørdag och søndag.

Deltagare: Ja ja, det er greit. Torsdag, fredag, lørdag, søndag. Bare ikke lørdag.

Heini: Men vi har forestilling! Hvordan tenker du?

Deltagare: Jeg kommer jo tilbake på søndag.

(utdrag från projektlogg)

En stor utmaning för mig som praktiker var att inte kunna planera repetitionerna. Jag beskriver i kapitel 4 lektionsplaner, förhållningssätt och metoder. Mycket av det jag på förhand kartlade fungerade inte i stunden, så jag måste ständigt vara närvarande och lyssna samtidigt som jag lade om planen för övningspasset. Projektet ställde höga krav på min *Knowing-in-Action* och *Reflection-in-Action*. Det var utmanande att analysera och forska samtidigt som jag deltog i det skapande arbetet på salsgolvet. Bristen på stunder av iakttagande gjorde att mitt perspektiv som forskare var att vara medskapare. Jag såg inte situationen utifrån utan inifrån.

3.4 Min roll som reflekterande praktiker

Jag fungerade som projektkoordinator, pedagog och regissör. Från Lokstallen fick jag hjälp med arrangerandet av föreställningen och projektkoordineringen. Trots hjälp med att planera upplägget och förverkliga projektet var den helhetsmässiga bördan utmanande för mig. I och

med kulturella skillnader i till exempel språk och förhållningssätt till tidtabeller krävde projektet en hel del energi av mig. Jag var ny på många plan, både i kommunen och som akademiker, eftersom projektet var mitt första forskningsprojekt.

Min tysta kunskap består av tidigare erfarenhet av teaterregi, dramapedagogik och ledaruppdrag i interkulturella projekt med samfundsbaserad teater i Tanzania (2014) och dramaundervisning med asylsökande unga män i Finland (2016). I projektet använde jag mig av min förmåga att ställa frågor och utifrån svaren bygga skapandeprocessen vidare, något som jag utvecklat i och med tidigare universitetsstudier i journalistik (Svenska social- och kommunalhögskolan vid Helsingfors universitet, 2011–2012) och som radiojournalist. Till min tysta kunskap som hörde även skådespelarerfarenhet med bland annat viewpointmetod enligt Anne Bogart. Humor och att lära känna deltagarna på ett personligt plan var några av de mest centrala förhållningssätten jag hade som reflekterande praktiker. Jag pratade och skämtade med deltagarna både i pauserna, innan och efter repetitionerna, under repetitionerna och via sociala medier mellan repetitionerna. Jag använde min personlighet och magkänsla i syfte att skapa en välkomnande atmosfär dit deltagarna vågar komma och där de vågar ge av sig själv. Också via sociala medier föddes humor och jargong:



Bild 1. Skärmbild av en deltagares videopost på facebookgruppen.

För mig som reflexiv undervisande konstnär var det centralt att vara med i övningarna fysiskt. Dels visade det exempel, dels uppmuntrade det deltagarna att ta egna initiativ. Att jag var med med hela kroppen hela tiden gjorde det också lättare att överskrida språkgränser. Då jag lade mig själv i blöt blev jag en i gruppen. Jag var medveten om att jag som vit person med en trygg medelklassuppväxt och universitetsutbildning i ett nordiskt land hade en viss maktposition jämfört med de unga vuxna som varit några år i Norge och inte hade en stabil situation med uppehållstillstånd och annat relaterat till flyktingskap. Ändå var också jag främmande för Stjørdal, Lokstallen, och delvis till det norska språket, som jag vid projektstarten hade studerat i ett halvt år, och mitt utanförskap kan ha varit till fördel för ett ickehierarkiskt arbetssätt.

Jag intog en hållning, som stöds av O'Connor & Anderson (2015), om att forskaren inte behöver vara objektiv. Att inte i den postnormala världen, där vinstbringande maktstrukturer orsakar lidande hos största delen av befolkningen, inte ta ställning är att ta ställning för de rådande maktstrukturerna (s. 7). Som projektledare tog jag medvetet ställning mot exkludering av deltagare på grund av ålder, etnisk bakgrund, kön eller någon som helst slags faktorer som kunde påverka deltagandet i projektet. Detta förde eventuellt med sig problem med att alla de deltagande inte förband sig till ett respektfullt deltagande och till att följa tidtabeller, men att exkludera någon hade varit mot min strävan.

3.5 Praxisforskningens bruk av teoretiska förståelser och begrepp

Ur etnoteater och etnodramametodik har jag anammat tanken om att hela processen från materialinsamling till föreställning utgör en helhet: ”performance kan bli brukat som en fullständig forskningsmetode, som et redskap til datainnsamling og analyse, så vel som en (re)presentasjonsform” (Gürgens & Ramsdahl, 2011, s. 21). I *Rammer* var tolkning av data centralt och det skapande arbetet placerar sig därmed inom en hermeneutisk tradition. Delar av intervjumaterialet från de kvalitativa intervjuerna och diskussionerna samt fysiskt improvisationsmaterial kring temat iscensattes i en offentlig föreställning, vilket enligt Saldaña (2005) är en av grundstenarna för etnoteater, då den “employs the traditional craft and artistic techniques of theatre production to mount for an audience a live performance event of research participants’ experiences and/or the researcher’s interpretations of data” (s. 1).

Rasmussen (2012) framställer processororienterad forskning som forskning där alla deltar i en process med flera cykliska faser. Med det menas en fas av praktiskt erfärande (praktisk kunnen), en *presenterande fas* som utvidgar den praktiska erfarenheten till förmedling i symbolisk form (presenterande kunnen) og till slut *teoretisk perspektivering* och reflektion (påstanskunnen). Den förkroppsligade kunskapen handlar om att förena improvisatoriska och intuitiva lösningar som görs i stunden med det cykliska upplägget och målsättningen: att gå från praktisk kunskap till presenterande kunskap och till slut till påståendekunskap (s. 40). Min praxisforskning hade drag av detta cykliska upplägg då den praktiska kunskapen i form av till exempel ett visst kroppsuttryck övas in och blir sceniskt, och deltagarna sedan kommenterar det sceniska uttrycket och ger uttryck för ny praktisk kunskap genom det. Till

exempel gjorde den professionella skådespelaren i *Rammer* en monolog där texten antog mer absurda drag och behandlade fakta om krokusar på flera olika språk tills det var omöjligt att hänga med. En av de andra deltagarna sa att det speglade känslan av att tala sitt eget modersmål i Norge; man verkar knäpp och komisk. I grova drag kan den cykliska modellen också användas för att beskriva forskningen som helhet: först samlade jag kunskap om forskningsgruppen och hur processen kunde läggas upp, sedan arbetade jag tillsammans med deltagarna för att presentera den kunskap som fanns inom gruppen och som föddes i projektet, och sedan tar jag till teoretiska perspektiv för att formulera kunskapen och insikterna i en avhandling. Rasmussen (2012) menar att en cyklisk båge bildas av påståendekunskap, presenterande kunskap och reflekterande kunskap: ”Erfaringskunnen er basis for presenterende kunnen, som er grunnlag for påstandskunnen, som igjen er basis for praktisk kunnen (fredighetskunnen)” (s. 34). Det finns en tvåsidig påverkan mellan forskaren och den/det det forskas på. Dialogisk forskning är varken forskning i subjekt eller objekt, inte på ett isolerat fenomen, men i den relationella verkligheten – forskarens relation med fenomenet (s. 33-34). Min uppgift som forskare handlade mycket om att reflektera över hur erfarenheter från övningarna och påståendekunskap från intervjuerna kunde användas för att öka den praktiska kunskapen hos deltagarna så att de skulle kunna presentera kunskapen i möte med publiken. Min insats som projektledare stödde sig på ett performativt tänkesätt framför ett kausalt lineärt tänkande. Det här öppna, cykliska och till kontexten anpassade forskningsupplägget kan kallas en designbaserad forskningsstrategi (Aune, 2017b, s. 121). Jag går närmare in på praxisforskningens design i kapitel 4.2.

I *Rammer* ser jag på performativitet som handlingar både på scen och mellan övningar där deltagarna går in i någon form av fiktion. Jag analyserar nivå av deltagande – nivå av närvaro – nivå av handling utgående från fyra nyckelord: Deltagare, Tema, Form, Möte (se kapitel 4.3). Det kopplar jag ihop med egenmakt till samhällspåverkan.

3.6 Praxisforskningens dramaturgiska referensram

I den tillämpade teaterns historiska utveckling började man fokusera på tema framom fabel, ”theme rather than plot development” (Prendergast & Saxton, 2009, s. 9). Dramaturgin i *Rammer* baserades på tema, intervjumaterial, poetisk text och fysisk improvisation. Syftet

med dramaturgin var inte att skapa en röd tråd i handlingen, den dramaturgiska utgångspunkten var postdramatisk.

Hans-Thies Lehmann (2006) definierar postdramatisk teater som något som influerats av men kan avskiljas från dramatisk teater. Med dramatisk teater avser han den västerländska teatertraditionen som härrör sig från antikens Grekland med Aristoteles dramatik som referensram och som jag placerar in under Rancières representativa regim. Från slutet av 1900-talet har den dramaturgiska bågen med början, mitten och slut luckrats upp i och med postdramatisk teater. Också konceptet av en scen som rum för det som sägs luckras upp och teatern som helhet blir själva uttrycksrummet; ”It is no longer the stage but the theatre as a whole which functions as the ’speaking space’” (s. 31).

Postdramatisk teater är postmodern konst (Lehmann, 2006). I postdramatisk teater är helheten ett landskap och en atmosfär (s. 62-63). Det står enligt Lehmann i motsats till klassisk dramatik, som innebär ett tidsflöde som är kontrollerbart och undersökningsbart: ”Drama means a flow of time, controllable and surveyable” (s. 40). I en dramatisk föreställning sätts fokus på ett tecken åt gången, i postdramatisk teater framträder tecknen ofta simultant (s. 88). Synen på text som överordnad andra tecken har bytts ut mot ett tänkesätt där alla tecken – skådespelarna, det visuella, ljudvärlden och så vidare – står lika högt i rang. I postdramatisk teater förs fokuset bort från meningsskapande och läggs på upplevelse och på att åskådaren är aktiv: ”Enclosed within postdramatic theatre is obviously the demand for an open and fragmenting perception in place of a unifying and closed perception” (s. 82). Tolkningen blir öppen i stället för sluten, och leker ofta med olika lager av fiktion, alltså är den metafiktional. Lehmann talar om verklighetens intrång (irruption of the real), vilken är möjlig i teater eftersom teater i motsats till ett bildkonstverk eller en färdig film sker i realtid. Han nämner att nedmontering av hierarkisk struktur mellan teaterns tecken (theatrical signs) är centralt i postdramatisk teater. Tidigare stor texten i hierarki ovanför till exempel det visuella, i postdramatisk teater är de likställda (parataxis).

The focus is no longer on the question whether and how ’theatre’ corresponds to the text that eclipses everything else, rather the questions are whether and how the texts are suitable material for the realization of a theatrical project. The aim is no longer the wholeness of an aesthetic theatre composition of words, meaning, sound, gesture, etc, which as a holistic construct offers itself to perception. Instead the theatre takes on a fragmentary and partial character. It renounces the long-incontestable criteria of unity and synthesis and abandons itself to the chance (and risk) of trusting

individual impulses, fragments and microstructures of texts in order to become a new kind of practice. (s. 56-57).

Dramaturgens roll är i utveckling och får nya dimensioner i och med de postdramatiska influenserna på teaterproduktion. Cathy Turner och Synne Behrndt (2016) menar att dramaturgens uppgift i nyare teaterformer är att se teatern som en levande process och hen kan därför kallas produktionsdramaturg eller föreställningsdramaturg. Dramaturgen kan hjälpa att finna den röda tråden och övervaka att produktionen följer sin egen inre logik (s. 170). Men den nyare teatern strävar inte alltid efter att finna mening, vilket ställer nya krav på dramaturgen och omformar dramaturgens roll och för tyngdpunkten mot teatern som levande process.

...dramaturgy tends to imply an observation of the play in production, the entire context of the performance event, the structuring of the artwork in all its elements (words, images, sound and so on). It also requires awareness that theatre is live and therefore always in process, open to disruption through both rehearsal and performance. (s. 159).

Förståelsen av dramaturgen som medskapare av det sceniska verket och texten som jämställd med övriga tecken inverkar på dramaturgens roll i skapandet av *Rammer*. Dramaturgen skrev text, modifierade text, utförde intervjuer, följde med repetitioner och skrev ny text parallellt utgående från skådespelarnas arbete.

3.7 Praxisforsknings bruk av etnografiska arbetsformer

Att använda intervjumaterial som scenisk text kallas verbatim metod. Aune (2017a) lyfter fram tre nivåer av verbatim metod; i sin enklaste form bevaras intervjusubjektets ord och uttryck och scentexten får en realistisk stil och en vardaglig prägel; i en modifierad version sätts utdrag från flera transkriptioner samman till monologer eller dialoger; i en tredje form använder dramatikern dokumentmaterialet som inspiration och komponerar ett självständigt drama med situationer och karaktärer som representerar informanternas erfarenheter (s. 52). I min forskning användes den tredje av de här nivåerna av verbatim metod. Verbatim metod

användes dels för att skapa en grund för föreställningen, dels som fördjupande av den dramaturgiska designen under processens gång.

Under projektets första veckor gjordes gatuintervjuer, som filmades. Avsikten var att genom att förankra föreställningen i verkliga utsagor från ortsbor göra tröskeln för deltagarna att jämföra det iscensatta materialet med sitt eget liv lägre. Jag utgick från att deltagarna svarar längs med, då de fått höra 'exempelversioner' på svaren först. Det var under hela processens gång centralt för mig som praktiker att inte *kräva* svar från deltagarna, utan uppmuntra och inspirera dem till att reflektera över frågeställningarna.

Utöver videointervjuerna togs material från spontana och strukturerade diskussioner och intervjuer. Diskussionerna fördes i samband med repetitioner i alla skeden av processen (se bilaga 5-8). För att återge en flerspråkig verklighet möjligast autentiskt och minimera att jag som forskare gör tolkningar via översättning har den etnografiska och dramaturgiska texten från praxisforskningen fått stå kvar i den form den arbetades med i projektet, det vill säga en blandning av svenska och norska. Diskussionerna är transkriberade ordagrant med eventuella språkliga parenteser för eventuella anmärkningar och förkortningar. Jag går närmare in på intervjuerna och diskussionerna i kapitel 4.2.

3.8 Praxisforskningens bruk av reflekterande och dokumenterande arbetsformer

Diskussionerna med deltagarna hade flera funktioner. Utöver att en del av utsagorna genom verbatim metod blev till dramaturgiskt material gav diskussionerna mig som forskare en utgångspunkt för reflektion och analys. Steinar Kvale (2014) menar att en kvalitativ forskningsintervju produceras i ett samspel mellan intervjuare och intervjuperson, i motsats till en surveyintervju där frågor ställs i en förutbestämd ordning och där data ska gå att reproduceras av andra intervjuare; ”produktionen av data i den kvalitativa intervjun går utöver det mekaniska följandet av regler och bygger på intervjuarens färdigheter och personliga omdöme när det gäller att ställa frågor” (s. 84-85). I diskussioner med hela gruppen, närmare bestämt så många som var på plats, låg mitt fokus på att få allas stämmor hörda och kommunicerade över språkgränsen. De diskussionerna hade betydelse för mig som pedagog och hjälpte mig reflektera kring målet om inkludering bland annat genom hur det dialogiska förhållandet kunde göras så organiskt som möjligt. Gruppdiskussionerna skulle få deltagarna

att känna att tröskeln för att dela med sig av egna tankar och erfarenheter var låg. Jag uppmuntrade deltagarna till att fundera på sina egna svar och ställde en del följdfrågor, men accepterade att svaren kunde vara korta och att alla inte kommenterade alla aspekter av diskussionen. En av de för reflektionen mest centrala dokumentationerna var diskussionen direkt efter föreställningarna. Gruppintervjun 28.5.2017 (se bilaga 8) fokuserade på samlande reflektion om processen. Jag ställde frågor om arbetsetiken, språk och deltagarnas tankar om medverkan i liknande projekt i framtiden. Intervjun hölls i diskussionsformat. Jag höll som diskussionens initiativtagare i trådarna och såg till att alla kom till tals samt ställde preciserande följdfrågor.

I samtal med de semiprofessionella aktörerna och min handledare var konstnärliga val gällande regi, dramaturgi och skådespelarkonst centrala. De var betydande för mitt arbete som regissör och dramaturg och där låg dialogens fokus på det skapande arbetet och personernas reflektioner ansvariga för som respektive konstnärligt område, i motsats till gruppintervjuernas fokus på personliga upplevelser. Bland annat reflekterade Fazlic över sitt dubbla uppdrag som skådespelare och en med pedagogiskt ansvar (se bilaga 6):

Det skedde første gangen når vi var på Lokstallen. Da så kom en ungdom in. Så kom en annen in, og så spilte jeg ball med den. Og så kom den tredje, og den fikk jeg impulsen til å ignorera og bare liksom ikke spille ball med den. Men da vart jeg redd for at personen siden den ikke er professionel skuespiller tenkte: ”Oj, han ville liksom ikke spille teater med meg.” Man vet ikke at avvisa noen er en invitation til å handle sjølv, liksom. Mange impulser må hålles tilbake fordi at de [andre] ikke har hålt på med teater for.

Jag skickade ett frågeformulär (bilaga 4) drygt tre månader efter att projektet avslutades, i september 2017. Formuläret ringade in frågor om social och kulturell inkludering och upplevelser under processen och i föreställningen. Frågorna byggde på forskningsramen Tema, Möte, Form och Deltagande. Syftet var att styrka uttalanden som gjorts under processen och som framkommit i intervjuerna och se om de stämde efter en tre månaders betänketid och om nya reflektioner uppkommit. Frågeformulärets utmaningar var språkliga och praktiska, och svaren var inte informativa i samma grad som diskussionerna (bilaga 5-8). Därför bifogar jag inte frågeundersökningens svar, endast formuläret. Jag som forskare var inte fysiskt närvarande och var tvungen att hålla kontakt via sociala medier, vilket gjorde att jag inte hade kontroll över hur deltagarna mottog frågeformuläret. Lokstallen hjälpte till och

en del av deltagarna gick dit för att få hjälp med att fylla i och skicka frågorna. Jag fick svar av de flesta deltagarna i oktober 2017, men inte fullständiga svar av alla. Det tog länge att få kontakt och svar även om jag kontaktade deltagarna på flera olika sociala medier.

Min handledare Aune kom på plats till Lokstallen och intog en iakttagande men aktiv position. Det här underlättade för mig eftersom jag sällan hann se repetitionerna utifrån. Konkreta förslag från Aune var till exempel att jobba med kroppslig respons i en scen där den ensamma fotbollskillen lär känna en från fotbollsteamet. Jag kunde också ge olika uppgifter åt en del av gruppen inne i salen medan jag jobbade med sångaren utanför (se 1.3.3) och då kunde Aune fungera som medfacilitator. Eftersom upplägget sällan gick att planera i detalj då det var oklart hur många som dök upp och vilken tid de kom var det av största vikt att handledaren använde sig av reflexiv kunskap och läste situationen väl medveten om att deltagarna såg henne i en auktoritär ställning som universitetsrepresentant. Det har en inverkan på atmosfären vem som befinner sig i rummet, eftersom det antingen kan bli nervöst och uttrycket blir mindre avslappnat, eller så kan ett yttre öga ge en behövlig tillstramning av koncentrationen. I detta fall var det centralt hur handledaren blev presenterad. Jag presenterade Aune som en som är där för att hjälpa mig med arbetet, inte för att bedöma hur bra deltagarna presterar. Det är viktigt att som magisterstuderande ha en bra dialog med handledaren så att stödet fungerar även i oförutsägbara situationer och möjliggör reflekterande handledningssamtal. Även Krynska från Lokstallen fungerade som praktisk handledare och kom med inspel främst om hur jag som praktiker kunde närma mig gruppen.

I en projektlogg antecknade jag reflektionerna från samtalen och egna iakttagelser från det praktiska arbetet. Loggen beskrev det praktiska arbetets framsteg och utmaningar ur mitt subjektiva perspektiv. Jag ser dess funktion som viktigare under det praktiska arbetet, för perspektivering i planerandet, som hjälpmedel för att lyfta upp frågor och som stöd för hur jag som pedagog och person ska agera. Redan att läsa en vecka gamla anteckningar hjälpte att inse vart jag var på väg. För den teoretiska forskningen del var det viktigt att kunna gå tillbaka och se till exempel på hur beslutet om att ordna workshop och ta med en professionell skådespelare utformades. Vägskälet färgades av tidspress och det var lätt för mig att tappa riktningen eftersom besluten måste tas så fort.

Projektet dokumenterades utöver diskussionerna och loggen med videoupptag av repetitioner, videoupptag av föreställningen. Jag tog som forskare videoupptag under repetitioner.

Generalrepetitionen och båda föreställningarna filmas av en utomstående filmare, som blev tillfrågad efter att han uttryckt sina filmkunskaper på workshopen med vuxenstuderandena.

De dokumenterande arbetsformerna är inte objektiva, utan följer en relationell syn på kunskap. De intervjuer jag gjort är dynamiska verktyg som medierar realiteten av det som blir undersökt (Rasmussen, 2012). Utöver den mediering av innehållet som sker i och med att jag som forskare inte kan ställa mig i en objektiv position uppstår fler tolkningar på grund av språkbarriärer. En stor del av deltagarna talade norska på en sådan nivå att det som blir uttryckt inte är nyanserat utan tillhörande gester, tonfall och miner. I en del fall kan också deltagarna ha missuppfattat frågorna. På grund av detta såg jag gruppdiskussioner i avslappnad miljö, kring kaffebordet på Lokstallen, som den bästa plattformen för att höra deltagarnas tankar. Därför valde jag också att inte filma enskilda intervjuer. Att ta upp ljudspår på telefonen hade inte en så stor inverkan på diskussionen. Att ha en tolk hade kunnat vara ett alternativ, men eftersom deltagarna talade flera olika språk och det var svårt att bestämma tidtabeller blev det inte aktuellt med tolkar. Tolkanter fungerade också så att de som kunde norska bättre kommenterade. Här är risken att de som behärskade norska fick större inflytande över den helhetsmässiga uppfattningen om gruppens tankar. Att ta in en tolk hade dock kunnat skada självförtroendet, eftersom det hade kategoriserat deltagarna i dem som behöver tolk och dem som klarar sig utan och gjort bedömningen av gråzonen däremellan till mitt beslut, då jag hade använt mig av makt som jag inte ville använda mig av. Jag ser som forskare i det här specifika projektet att direkt mellanmänsklig kommunikation skapade mest förutsättningar för fortsatt förtroende mellan deltagarna och mig, och det var också den mest informativa forskningsmetoden.

4 Projektanalys

I det här kapitlet analyserar jag processen *Rammer* och föreställningen *Rammer* genom en modell över Tema, Form, Möte och Deltagare. Utgående från modellen analyserar jag processens faser.

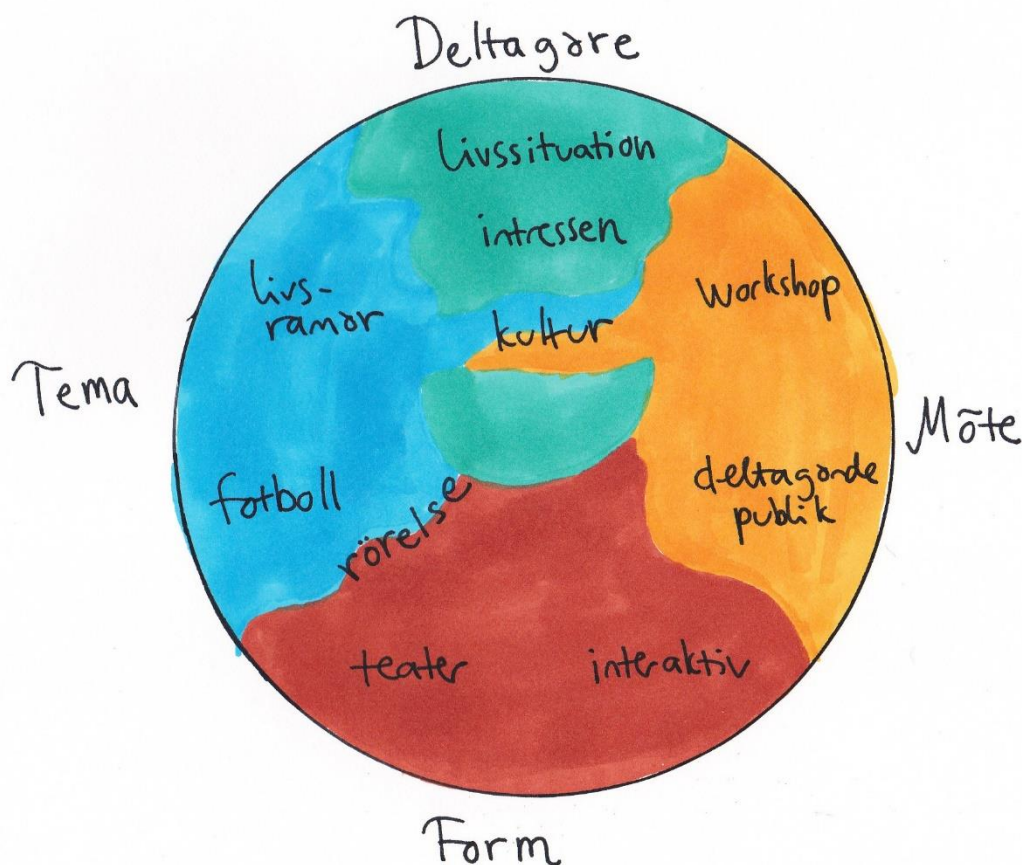
4.1 Föreställningsform i Rammer

Föreställningen *Rammer; en teaterforestillning* spelades på Lokstallen 27 och 28.5.2017. I det här kapitlet analyserar jag föreställningsformens uppbyggnad och växelverkan med den etnografiska utgångspunkten och med publiken.

4.1.1 Bakgrund till föreställningsformen

Produktionsestetiken i *Rammer* var process- och deltagarorienterad. Jag försökte finna en form som var tillräckligt öppen för en grupp som aldrig etablerades fullt ut och där nivån på kunskap och engagemang varierade stort. Föreställningsformen skulle omfatta åtminstone en visuell installation, fotbollsteamet, dramaturgens text och en sång. Därutöver önskade jag ha med ett element av publikaktivering för att göra föreställningen mer förståelig för en publik som inte förstår språket och ge publiken flera möjligheter att reflektera över frågeställningarna som bars fram i projektet.

Det blev tidigt klart att projektet ska resultera i någon form av föreställning som delas med publik, eftersom det ger gruppen ett tydligt mål om vart övningarna leder. Samtidigt är föreställningen en social plattform och deltagarna kan göra många insikter i mötet med publiken. Valet av föreställningsform styrdes av modellen Deltagare-Tema-Form-Möte:

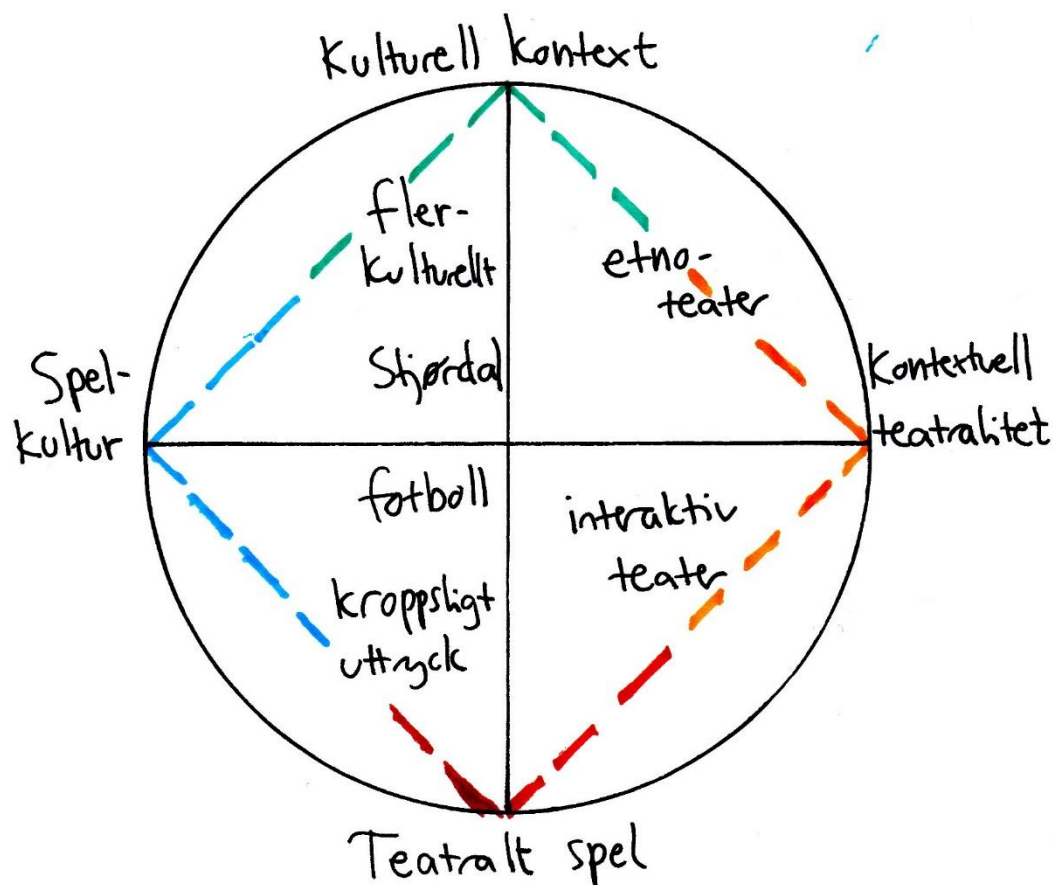


Figur 1. Modell över projektanalys Tema-Deltagare-Publik-Form.

Deltagare omfattar hur deltagarna inkluderades i gruppen och skapandet, hur deras eget modersmål, kulturella bakgrund och livssituation påverkade. Deltagarna inverkar på valet av tema genom fotbollsintresse samt på utveckling av tema genom berättelser ur det egna livet. Deltagarnas kulturella kontext och livssituation som inflyttade till Stjørdal var en viktig omständighet, men modellen visar att synen på kultur var att den påverkades av det mellanmänniska *Mötet* och *Temat* livsramar och fotboll. I *Mötet* delas temat med publiken. *Mötet* handlade både om deltagarnas möte med varandra och om vuxenstuderandenas och publikens möte med varandra och temat, och i föreställningen publikens möte med deltagarna. *Form* står för det konstnärligt uttrycks sättet, i det här fallet en etnoteaterhelhet av skådespelande, musik, installation och video. Publiken både rörde sig inom den visuella världen och deltog genom att reflektera, skriva, ge sin skriva text åt skådespelaren, höra den sägas högt och därmed bli en del av föreställningen.

4.1.2 Teatral händelse

Jag jämför föreställningen med begreppet teatral händelse (theatrical event), som Sauter (2006) beskriver som interaktionen mellan en aktör (performer) och åskådare (spectator) under en viss tid, på en specifik plats och under specifika omständigheter. I en teatral händelse uppstår en interaktiv och lekfull relation mellan aktörerna och åskådarna. Händelsen kan i sig definieras genom teatrala, sociala och kulturella aspekter. Sauter gör upp en modell för att beskriva vilka olika aspekter som är relevanta för en teatral händelse (s. 19). Modellen är uppställd som en cirkel för att påvisa det holistiska i den teatrala händelsen. Cirkeln har ingen början och inget slut, och aspekterna står också i relation till varandra genom de diametrala linjerna inom cirkeln. Modellen över den teatrala händelsens beståndsdelar visar att det inte finns ett hierarkiskt förhållande mellan de olika komponenterna (s. 18).



Figur 2. Sauters (2006) modell The Components of the Theatrical Event tillämpad till *Rammer*-projektet. Egen grafik.

Kulturell kontext, kontextuell teatralitet, teatralt spel och spelkultur utgör de fyra komponenterna i modellen. Jag jämför de här fyra beståndsdelarna i *Rammer*-processen: parallellt med den postdramatiska teaterns estetik påverkades processen av de sociala och kulturella aspekterna – till exempel deltagarnas förståelse för teater, deras koncentration och språkkunskaper - vilka i sin tur påverkade föreställningsformen.

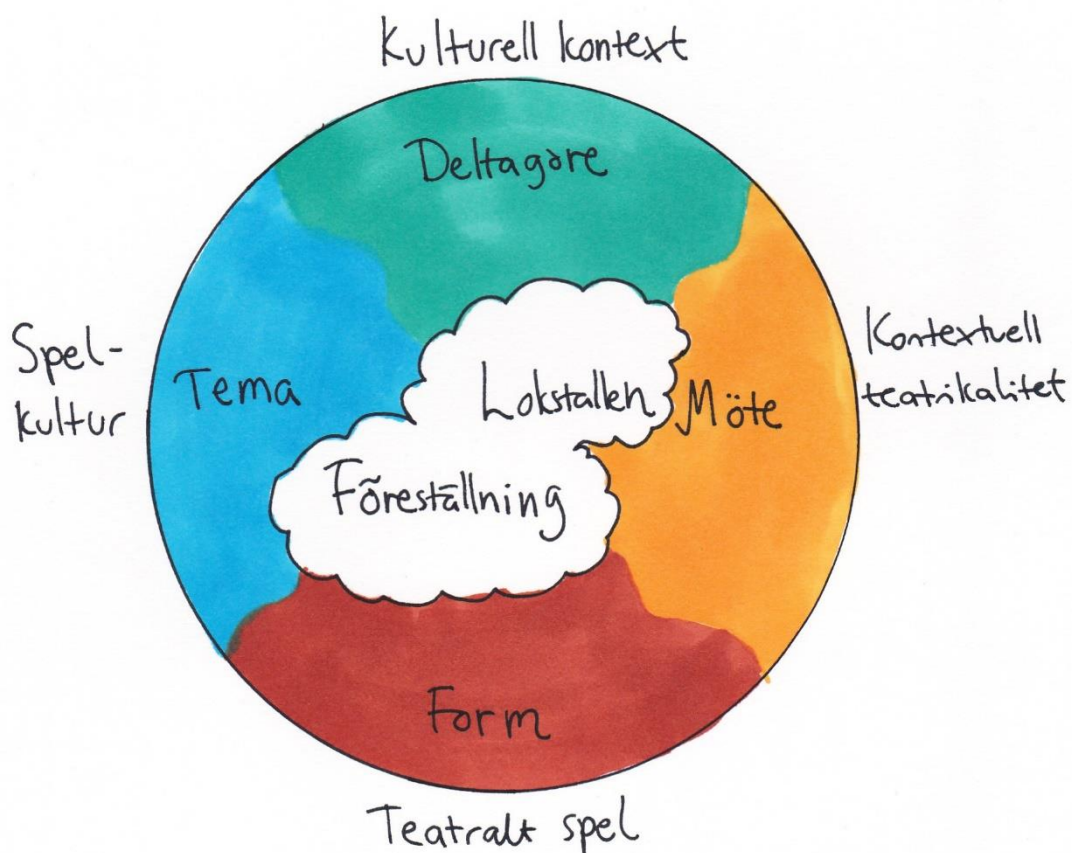
Kulturell kontext: lokal norsk kontext i Stjørdal, samtidigt flerkulturell

Kontextuell teatralitet: interaktiv teater, amatörnivå av personer som aldrig gjort teater blandat med en utbildad skådespelare

Teatralt spel: improvisation, fysiskt, koncentration, nivå av kroppsuttryck och närvaro

Spelkultur: fotbollskultur, livsramar

Jag jämför min modell Deltagare-Tema-Form-Möte med Sauters modell. Deltagaraspekten motsvaras av kulturell kontext, tema av spelkultur, form av teatralt spel och möte av kontextuell teatralitet:



Figur 3. Modell över min projektanalys i förhållande till Sauters modell om den teatrala händelsen.

4.2 Faser i processen Rammer

Projektet kom i gång i mars 2017 och pågick fram till maj 2017 (se bilaga 9). Processen lades upp enligt devising-princip: deltagarna fick egna ansvarsområden och föreställningen skapades gemensamt. Mermikides & Smart (2010) delar upp devisingprocessen i följande faser: ”generation of initial ideas, exploration and development of ideas, shaping of material into a structured piece; performance and production; reflection” (s. 22). De noterar också att devisingens olika steg inte alltid är tydligt definierade och att devisingprocessen tenderar att bli cyklisk (s. 23):

...a devising process is never finished. Each production raises issues and questions which feed into the next. They also highlight the important fact that ideas can take time to mature or to find their place within a company’s ongoing development of themes and concerns.

Trots att processen i *Rammer* var cyklisk och arbetskedena utvecklades parallellt lägger jag i detta kapitel upp processen i fyra faser som påminner om Mermikides & Smarts indelning i idéframkallning, upptäckter och idéutveckling, formande av material till ett strukturerat stycke och fokus på föreställning. Jag delar in faserna i inramning av tema, inramning av form och dramaturgi, utveckling av tema i förhållande till deltagarnas reflektioner och förberedning av föreställningen. Fas 1 a och b fokuserar på etnografi och inramning av gruppens intressen; Tema. Fas 2 a, b och c fokuserar på design av dramaturgi och visualitet; Form. Fas 3 a, b och c fokuserar på fördjupning, workshop och reflektion; Deltagare. Fas 4 a och b fokuserar på iscensättning, skådespelaruttryck och förberedelse inför publikmöte; Möte.

Fas	Fokus	Metoder
1 a	Tema	Intervju
b		
2 a	Form	Diskussion
b	Dramaturgi	
c		
3 a	Deltagar- reflektion	Skådespelaruttryck
b		
4 a	Publik	Workshop
b	Föreställning	

Figur 4. Modell över projektets faser 1-4.

I modellen har jag lagt in metoder som intervju, diskussion, manuskriptförfattande och scenografi så att de går över de olika faserna. Färgerna grön för deltagarperspektiv, röd för konstnärlig form, blå för tema och reflektion samt gul för kommunikationen utåt, såsom workshop och föreställning, motsvarar färgerna i figur 2 och 3.

4.2.1 Fas 1: Utgångspunkter för tema

Fas 1 handlade om att lyssna på gruppen och lära känna vad som kunde fånga deltagarnas intresse. Fas 1 är indelad i a och b enligt två temamässiga inkörsportar: livsramar (a) och fotboll (b).

4.2.1.1 Fas 1 a: Livsramar som tema

Min avsikt var att låta temat formas av deltagarna genom en öppen bas om vilka ramar de har i livet. Materialinsamlingen inleddes i början av april 2017 genom intervjuer med människor på gatan i Stjørdal. Intervjuerna filmades av en bachelorstudent i filmproduktion vid NTNU. Frågorna om livsramar var följande:

1. Hvilke rammer er viktige i ditt liv?
2. Hvilke rammer føles trygge?
3. Hvilke rammer har du lyst til å bryte?

Intervjuerna editerades med målet att dels kunna använda dem som effekt i föreställningen och dels som bas för lektionerna. Tanken var att använda filmmaterialet i föreställningen och spela mot och med det, alltså att de filmade intervjuerna skulle utgöra grunden för etnodramat. Materialet klipptes till en längre version (4 minuter) i syfte att ge arbetsgruppen en bild av temat, fungera som utgångspunkt för improvisationer och även visas för publik i samband med föreställningen. Först prövades karaktär improvisationer baserade på utsagorna i filmklippen, men eftersom deltagarna inte var bekanta med rollarbete krävdes ett tydligare och mer inkluderande upplägg, och filmklippen blev i stället för bas för dramaturgin ett inslag i föreställningen. I föreställningen användes filmklippen som ljudfiler och den längre versionen var en del av pre-föreställningen. I editeringen av filmerna kom dramaturgen Osipova med i projektet. På basis av de filmade intervjuerna inleddes en poetisk form av kunskapsproduktion.

4.2.1.2 Fas 1 b: Fotboll

Temat fotboll dök upp kring matbordet då gruppen satt och åt tillsammans efter en av de första övningarna. Flera hade på sig fotbollsskjortor och två killar satt och såg på en match från sina telefoner. Vi började diskutera hur fotboll har en förenande kraft, och bestämde att fotboll kunde vara projektets tema. Fotboll fungerade också som marknadsföring; Krysinska skrev inlägg på den öppna facebookgruppen *Kulturverkstad for ungdom Stjørdal* och lade med en fotbollsbild (se bild 2). Tanken var att tröskeln inte skulle vara hög och eventuella fördomar mot att delta i teater- eller konstprojekt skulle lättas upp.



Bild 2. Marknadsföring av projektet på en öppen facebookgrupp för unga i Stjørdal (18.4.2017).

Fotboll verkade vara den livsramen som gruppen var intresserad av och möjligheten fanns att strama in projektets tema till just fotboll. Men alla var inte fotbollsintresserade. Mugisha hade

anmält sig till projektet med avsikten att sjunga en sång. I det här skedet hade också dramaturgen inlett arbetet kring temat livsramar i Stjørdal utgående från filmerna. Projektdesignen skulle nu omfatta bägge teman: fotboll och livsramar.

Temat fotboll hölls fysiskt och deltagarbaserat. Jag delade in deltagarna i ett lag och en tränare och gav specifika uppgifter åt varje lagmedlem; lagkapten, den som försöker komma lätt undan, den som är skickligast med bollen osv. Tanken med att ha fotbollslaget som en kollektiv roll var att antalet deltagare inte var fastspikat; laget kunde fungera med hur många personer som helst, vilket var en bra lösning med tanke på att mängden deltagare per repetition varierade från en till sex fotbollsspelare. Det här var en form av inkludering, eftersom alla hade en uppgift då de kom, ingen skulle behöva vänta bredvid medan andra repeterar. Det var smidigt ur en social synvinkel men utmanande ur en estetisk synvinkel. Det blev mer och mer utmanande då koreografin började slås fast. Att deltagarantalet var lågt och oförutsägbart gjorde att fotbollsspelet utvecklades långsamt. Flera av de mest fotbollsintresserade deltagarna hade en besvärlig livssituation och på grund av det hoppade de av projektet. I ett försök att stärka de kvarvarande deltagarnas intresseområden, främst dramaturgens intressen, hölls temat om livsramar kraftigt närvarande.

4.2.2 Fas 2: Design av form

Jag delar in fas 2 i formningen av dramaturgin (a), visualitet (b) och formning av rörelse genom improvisation (c). Här tar jag också upp en modell för lektionsplanering.

4.2.2.1 Fas 2 a: Dramaturgi

I fas 2 kom Fazlic med i projektet. En professionell skådespelare skulle tillföra säkerhet i arbetet både på det konstnärliga och det sociala planet. Fazlic har fysisk skådespelarbakgrund, vilket passade in i min plan om att arbeta med fysisk improvisation. I det här skedet fanns alltså en editerad version av gatuintervjuerna och dramaturgen gjorde ytterligare en intervju med en utomstående person.

På Lokstallen jobbade vi under de första veckorna främst med att utforska fotbollsidén, medan vi hade separata övningar med Fazlic som skådespelare och Osipova som

produktionsdramaturg för att utforska temat om familjerelationer, en ung människas ramar, att bryta sig ut från ramar – med ett mer metaforiskt uttryck. Med Fazlic och Osipova skapades rörelsemönster för Den ensamma fotbollsgutten agerande ensam (se bilaga 2, scen 1-3 och 7). Att öva en bärande rollkaraktär skilt för sig hade också syftet att få karaktärens båge att formas snabbt så att den kunde fungera som en fysisk demonstration på vad en rollkaraktär är och som inspiration för de andra skådespelarna. Att ha separata repetitioner med hela gruppen och de professionella/semiprofessionella var också en strategi för att tackla utmaningen med begränsad tid, vilken uppstått i och med att gruppen tog lång tid att etablera.

Genom fysisk improvisation och dialog skapades en struktur för föreställningen: Den ensamma fotbollsgutten vaknar ensam, går ensam till en fotbollsplan, upplever att andra familjer har det bra, han önskar sig en vän, finner en boll och knyter an till den, blir frustrerad. Fotbollsplanen blev en symbol för något bra och tryggt och med att det är där det är grönt och där man har roligt. På samma plan tränar även fotbollslaget och en kväll möter Den ensamma fotbollsgutten en spelare från laget och det visar sig att de har en liknande bakgrund. Den andra har varit längre i landet och delar med sig av tips på hur den nya ska klara sig. Publiken tar del av den processen.

4.2.2.2 Fas 2 b: Scenografi och visualitet

Från fotbollstemat och dramaturgiska trådar om ensamhet plockade scenografen Hosseini upp färgkoder om grönt som något bra, vitt som ångest och tyngd, svart och rött som något fängslade, och tog in färgerna i scenografiplaneringen, Drömrummet ramar och kostymplaneringen. Hosseini hade även en stark vision om att skapa en raminstallation i ett rum, som han och jag börjat visualisera redan innan repetitionsprocessen. Installationen Drömrummet, 'Drømmerommet', tog form efter en idé om att föreställningspubliken skulle få en uppgift i anknytning till temat. Den ursprungliga tanken var att ramar av trä genom processen skulle fyllas med text och färg som symboliserade deltagarnas reflektioner om livramar. Det blev inte så, men Hosseini jobbade självständigt med raminstallation till Drömrummet. Arbetet med Drömrummet blev av tidstabellsskäl uppskjutet mot slutet av repetitionsprocessen, vilket gjorde det svårare för deltagarna att få grepp om helhetsvisionen.

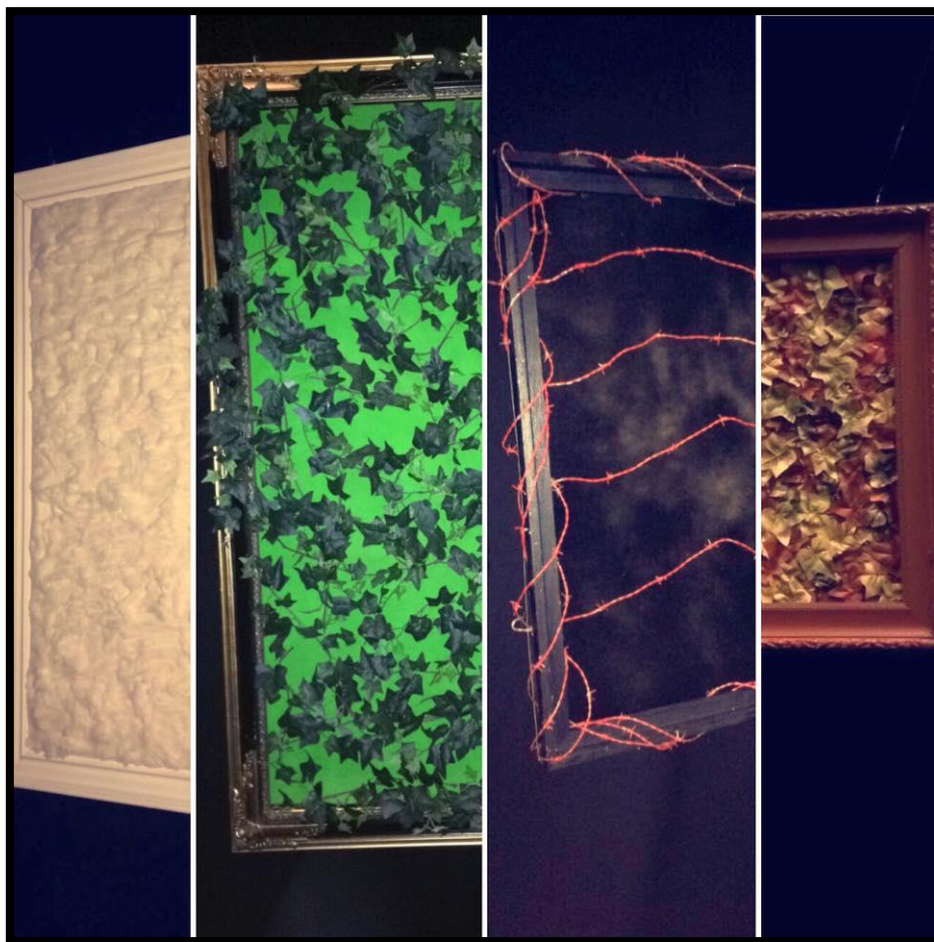


Bild 3. Drömrummet ramar med inspiration från olika årstider. Bild: Hamed Yousefi.

4.2.2.3 Fas 2 c: Improvisation

För att forma deltagarnas sceniska uttryck och för att skapa material användes improvisation och övningar i kroppsuttryck baserade på improvisation. Kroppsligheten var även en ickehierarkisk bas, som formades av att jag upprepade gånger sa: ”här kan man inte göra fel, alla idéer tas med, säg *ja* till impuls, alla kan bidra oberoende av språk”. Avsikten var att i fas 3 få in deltagarnas egna intressen, till exempel Mugisha som önskat sjunga övade in en sång som hon själv gjorde melodin till. I sångtexten framkom saknad, vilket knöt an till elementet om familj.

Jag planerade lektionerna enligt att de skulle vara språkligt så lite krävande som möjligt för att undvika en hierarki där jag står och förklarar i långa sjok och budskapet blir svårt att få fram. Därför var det centralt att ha mycket fysiska övningar och rum för flexibilitet enligt

vilken energi och vilka förslag som kommer från gruppen. Jag gjorde upp lektionsplaneringen enligt OKTAV-modellen (Aune, 2013), där O står för Uppvärmning, K för koncentration, T för teknik, A för avslutning och V för värdering (se bilaga 10). I början låg mycket fokus på uppvärmning och koncentration, medan teknikdelen – att jobba detaljerat med uttryck och föreställningen – fick större vikt senare, i fas 4. Ofta blev avslutning och värdering inte fokuserade under övningarna, men det var naturligt att ta diskussioner i kafferummet efteråt.

Improvisationsövningarna byggde på de två temaspåren livsramar och fotboll. Först improviserades fysiskt med hjälp av ramar. En övning som användes var att deltagarna skulle stiga in i ramarna, som låg på golvet, med tanken att de var fyllda av olika element och känslor, till exempel vatten, eld eller ensamhet. Liknande övningar gjorde deltagarna mer avslappnade och gav dem rum att experimentera med kroppsligt uttryck. Sedan improviserades rörelser och beteende som passar för ett fotbollslag. De deltagare som hade förstahandsinformation om hur man beter sig i ett fotbollslag gav förslag, som jag sedan modifierade och iscensatte till exempel genom att lägga ihop det med musik eller genom att lägga ihop repliker och rörelser till korta sekvenser. Fotbollen användes symboliskt som en vän, som något man tävlar om, leker med och tar med sig hem. Situationerna med två karaktärer, Fazlic och Yousefi, (scen 5) övades in utgående från manuskriptet och fotbollen som ett element som rör sig mellan två människor.

4.2.3 Fas 3: Reflektioner kring den flerkonstnärliga helheten

I fas 3 fördjupades temat och mera material söktes ständigt. Vi övade i mån av möjlighet hela gruppen, och fokus började vara på helheten där det poetiska skulle kombineras med det fysiska, visuella och musikaliska. Fokus för mig var dubbeluppgiften som regissör och pedagog; att samtidigt sträva mot föreställningen och samtidigt se till att varje individ i gruppen hade lämpliga utmaningar. Gruppens storlek varierade fortfarande och det var utmanande att veta hur många skådespelare som skulle vara med till slutet. Ny scentext producerades fortfarande, bland annat gjorde Osipova en intervju med en norsk ung man för att få in det norska perspektivet på livsramar.

4.2.3.1 Fas 3 a: Deltagarnas reflektioner

I den här fasen strävade jag efter dialog med deltagarna. En del av deltagarna gjorde reflekterande kopplingar mellan fiktionen och det de själva eller andra deltagare sagt i intervjuer under processens gång. Yousefi kopplade Den ensamma guttens situation till sina egna erfarenheter:

Forr jeg hade så mange venner og mange kompisar og mange, mange person som står rundt meg. Når jeg kom i Norge så var det sånn: alle bort. Da jeg hade bare familie. Bare innehus. Og uten det, det var ingenting for meg å finne på noe. Første gang jeg prøvde som var gang finner en vei og går runt den veien og tilbake, kanskje jeg finner på noenting. Noen gang jeg kunne finne, noen ganger ingenting. (se diskussion 13.5.2017, bilaga 7).

Också scenografen kopplade ramtemat till hur ensamma minderåriga och andra flyktingar klarar sig i samhället i Stjørdal.

... For dem, barna, de som har familie, strenge familie, barna må følge o bli påvirket av familie. Men at som enkelt ungdom /.../ er det liksom ditt valg om du strecker rammen litt større eller bryter den rammen. Jag laga mitt eget ramme som jeg syntes jeg passade inn i. Den rammen som jeg vil ha runt meg, det er for meg. Da begynner jeg o tenke; kva er meg liksom? (se diskussion 2.5.2017, bilaga 5)

Det att gruppen aldrig var helt samlad inverkade på möjligheterna att dela tankar. Hosseini och Yousefi delade tankar i flera omgångar, en del andra var aldrig på plats för intervju under processens gång. Dels var tidsbristen och närvaroprocenten hämmande för gemensamma reflektioner, dels skyddade de personer som inte ville göra kopplingar till sin egen situation. Det inkluderande var att diskussionerna fanns i luften och jag till exempel kunde citera tidigare intervjuer och konstatera att ”många av er gjorde kopplingar till hur det känns för en själv när ingen förstår det språk man talar”. Men också språkbarriären utmanade djupare reflektioner.

4.2.3.2 Fas 3 b: Workshop

Ur svårigheterna med att etablera gruppen uppstod tanken att bjuda in vuxenstuderande i Voksenopplæring Stjørdal till workshop med temat ramar i livet. Två 90 minuter långa workshops gavs åt två grupper med vuxenstuderande 12-13.5.2017. Workshopen leddes av mig och fokuserade på fysiskt uttryck som överskrider språkbarriärer. Deltagarna gav respons om att workshopen var välkommen omväxling till vuxenstudierna. I slutet av workshopen bad jag deltagarna skriva och rita ramar i deras liv. Texterna blev sedan en del av pre-föreställningen och inkluderade därmed ett tiotal personers reflektioner kring temat. Syftet med workshopen var dels att förbereda eventuell publik för föreställningen, dels att bearbeta temat med eventuell kommande publik med avsikten att använda materialet i föreställningen.



Bild 3. Diskussionsuppgift som föregick en performativ gestaltning i workshop 12.5.2017 med Voksenopplæring Stjørdal.

4.2.4 Fas 4: Förberedelse av föreställningen

I fas 4 förbereddes föreställningen och min uppgift vändes mot regi och personregi. Med ett tydligare mål och konkreta uppgifter var det dags att gå in på varje individs sceniska uttryck.

4.2.4.1 Fas 4 a: Uttryck

I den sista fasen tränades bland annat röst användning. I övningarna kastade deltagarna bollar till varandra och riktade stämman i samma båge som bollen fram till mottagaren. Fotbollen användes också för detta ändamål och utvecklades till scenen där Den ensamma fotbollsgutten lär känna en från fotbollslaget. Replikerna riktades genom att passa bollen. På samma vis markerades pauser eller bortvändhet genom att inte passa bollen eller leka själv med den (se bilaga 2, scen 5).

Prendergast & Saxton (2009) poängterar vikten av att träna skådespelarkunskaper genom improvisation, rollspel, karaktärsarbete, rörelse och röst användning för att skapa en trygg atmosfär som tillåter deltagarna att lägga sig själva i blöt i fiktionen (s. 20). Av dessa fokuserade vi mest på rörelse och improvisation, men också röst användning. Rollspel och karaktärsarbete blev det däremot inte fokus på. Orsaken till att jag valde fysisk improvisation som utgångspunkt var just detta; att skapa förutsättningar för sceniskt uttryck så att alla kan känna sig trygga. Där de språkliga utmaningarna begränsade den konstnärliga tolkningen av det skrivna materialet strävade jag efter att få deltagarna att läsa av varandra fysiskt. Till exempel då en karaktär säger att han står vid toppen av ett fjäll fick en annan som såg på och i uppgift att regissera skådespelarens fysiska uttryck, vilket han gjorde med små justeringar om att se neråt och nästan tappa balansen.

I detaljarbetet ingick också att Bengo kom med som ackompanjerande musiker i sången. Han hann av tidtabellsskäl öva endast två gånger och det var in i det sista oklart om han kunde medverka. Sången var ur sångarens synvinkel halvfärdig, så ett ackompanjerande instrument gav en viss ram åt sångaren att förhålla sig till. Bengo spelade på hög nivå och tillförde sången en lugn och kurdiskt klingande atmosfär på sitt kurdiska stränginstrument.

4.2.4.2 Fas 4 b: Speglingsfyrkanten

Ett exempel på en övning som utvecklades till ett moment i föreställningen är en långsam koreografi av rörelser från fotbollsfältet. Jag kallar momentet Speglingsfyrkanten eftersom deltagarna speglade varandras rörelser i en fyrkantig formation. Bland annat stretchningar, styrkepositioner och hejningar utgjorde speglingsfyrkantens bas. Liknande rörelser fanns tidigare i föreställningen, då i raskare takt genomförda av fotbollsteamet.

I Speglingsfyrkanten sa deltagarna ord som för dem betyder trygga ramar. Ord som förekom var bland annat *familj*, *frihet*, *pengar* och *träning*. Första gången sades orden på norska, andra gången på eget modersmål. Genom talad text som knöt an till temat sammanlänkade Speglingsfyrkanten det som publiken skrivit om trygga ramar med scenens värld.



Bild 4 (ovan): Speglingsövning. Bild från repetition 28.4.2017.

Bild 5 (nästa sida): Speglingsövning innan föreställningen 27.5.2017.



4.2.5 Sammanfattning av faserna

Utgående från modellen över faser i processen (figur) och modellen över projektet (figur 2,3) kan jag konstatera att processen var cyklisk och hade flera lager parallellt. I början av processen låg fokus på att forma material medan slutet av processen riktade sig mot sceniskt uttryck i den kommande föreställningen. Verbatim metod användes i början och mitten av processen för att föra in etnografiskt material i den postdramatiska scentexten. Temat uppstod i deltagarorienterad dialog och texten utvecklades av mig och dramaturgen parallellt med fysiskt skådespelararbete och visuell planering. Deltagarnas eget språk användes på scen.

Min roll som projektledare var att föra samman de olika elementen såsom text, rörelse, visualitet och musik. Dramaturgens text förde temat och formen mot postdramatisk metafiction. Samtidigt som en del mer absurda scener (se bilaga 2, scen 7) började ta form präglades skådespelarnas scennärvaro inte av tydliga teatrala roller. Deltagarna inkluderades i alla faser av projektet och gavs hela tiden möjligheter till påverkning och idéutbyte. Det deltagarorienterade tänkesättet och den postdramatiska formen ställde olika krav på föreställningsformen. En utmaning med upplägget var att både tema och form var beroende av deltagarna, vars nivå av engagemang var varierande. Min intention inom etnoteater hade varit att skapa utgående från deltagarna, men i och med att gruppen etablerades långsamt kom den fasen in i fas 3 i stället för som utgångsläge. Utmaningen uppstod då en deltagarbaserad design inte möttes av gruppbaserat praktiskt arbete.

4.3 Möte med publiken

Publiken aktiverades i *Rammer*-föreställningen genom en pre-performance; en förhandsinstallation med video och lappar skrivna av workshopdeltagarna i aulan. Aulan blev ett rum som andades temat audiovisuellt och via text på väggen. Jag som forskare höll också ett inledande, där jag bad om öppen lyhörddhet för interaktivitet och berättade att publiken kommer att få instruktioner om vart den ska gå eller vad den förväntas göra. I föreställningen rörde sig publiken mellan tre olika delar av föreställningsrummet (se bilaga 3). I Drömrummet fick publiken självständigt undersöka installationen av ramar (se kapitel 4.1.) och skriva eller rita på en lapp vilka trygga ramar de har i sitt eget liv. Lapparna gavs sedan till en av skådespelarna (se kapitel 4.4).

Publiken kan vara integral eller oväntad (egna översättningar från *integral* och *accidental audience*) (Schechner i Prendergast & Saxton, 2009). En integral publik kan till exempel vara vänner och bekanta, eller kritiker som känner att de ”måste” komma. En oväntad publik bildas av personer som inte berörs av processen. Lokstallen har en flerkulturell profil, men inte en fast publik för dylika evenemang, eftersom det inte gjorts så många liknande evenemang där. Som publik förväntades både personer med invandrarbakgrund och infödda norska, både unga och vuxna. En del förväntades vara integral publik, till exempel vänner och släkt till deltagarna. Men också oväntad publik förväntades genom marknadsföring på sociala medier. På de två föreställningarna deltog ett tiotal personer med olika etnisk bakgrund och i olika ålder; en del bekanta till deltagarna, en del från vuxenstuderandeklassen, en del från kommunens kulturarbete och en del andra kulturintresserade personer. Som testpublik på generalrepetition inbjöds en grupp från ett asylmottag i en annan kommun, unga män i samma ålder som *Rammer*-projektets deltagare. Den publiken hade utifrån livssituation en mer integral kontaktyta till temat än en många i föreställningspubliken.

Enligt Morgan & Saxtons Taxonomy of Engagement (1987, s. 192 i Saxton & Prendergast, 2009) är deltagaren engagerad från början om det är en integral publik. Föreställningen strävade efter att engagera även dem som inte hade en integral kontaktyta till temat eller till deltagarna. John O’Toole talar om integralt deltagande (*integral participation*) där publiken kan påverka föreställningens utgång på flera sätt (Prendergast & Saxton, 2009, s. 21).

Workshoparna för vuxenstuderandena var ett sätt att få oväntad, potentiell publik att bli integral i sitt deltagande, var workshoparna för vuxenstuderandena. Också pre-performancen fungerade som en inkörsport till att bli bekvämare med situationen och få större ägarskap i

den, alltså bli mer integral som publik. Prendergast och Saxton menar att det kan vara bra speciellt då publiken är relativt ovana åskådare, vilket var fallet i Stjørdal: ”preparatory interaction invites the audience into the dramatic process and gives them guidelines as to their role in the performance” (s. 21). I *Rammer*-föreställningen fick publiken gå fritt omkring i installationen (se bilaga 3) och delta genom att skriva ner reflektioner och ge tankarna i skriftlig form åt skådespelaren, som läste upp dem. Graden av involvering hölls lägre än O’Tooles förslag till integralt deltagande, där publikens interaktion kan handla om direkt tilltal och improviserade responsförslag till dramatiska situationer i likhet med Augusto Boals *De förtrycktas teater (Theatre of the Oppressed)* (Prendergast & Saxton, s. 21). En orsak till att publikdeltagandet inte var mer involverande var att föreställningssituationen skulle hållas trygg för både deltagare och den skådespelaren som faciliterade publiken i ljuset av att många inte var vana teaterdeltagare.

I *Rammer* användes en samfundsbaserad modell (Community-based model) (Prendergast & Saxton, 2009, s. 21-22) där teaterföreställningen skapades för, med och av deltagare från ett samfund för en i första hand integral publik. I modellen åtföljs föreställningen av en lokalt förankrad diskussion (community conversation), där fokuset inte ligger på teaterupplevelsen utan på möjligheten för det lokala samfundet att uttrycka sin oro och hopp (s. 22-23). I *Rammer* motsvarades denna diskussion av publikuppgiften, då publiken delade med sig av sina trygga livsramar. Efter föreställningarna var diskussionen mellan deltagare och publik friare, och genom frågeundersökningen (bilaga 4) framkom att publikens respons i större grad berörde det sceniska än temat. Efter generalrepetitionen faciliterade jag en efterföreställningsdiskussion. De unga människors respons var att de kände igen sig i tematiken om att försöka hitta sin plats i en ny omgivning. Prendergast & Saxton nämner också en modell där tränade skådespelare engagerar sig i en lokal fråga (Curriculum model, s. 22), också främst för en integral publik och ofta i utbildande syfte. Den professionella skådespelarens arbete i *Rammer* kan placeras inom den här modellen. En intervjumodell med sikte på en bredare publik kan även användas inom etnoteater och dokumentbaserade föreställningskoncept, vilka får en större spridning i och med att de produceras med kunniga skådespelare.

4.4 Kulturell inkludering

Den kulturella kontexten i projektet var att jobba med unga människor som kommit till Norge från olika asiatiska, europeiska och afrikanska länder för några år sedan. Deltagarnas situation, en del som asylsökande och andra som kvotflyktingar eller av andra orsaker inflyttade för flera år sedan, är central, men till den kulturella kontexten hör också att vara ung i en liten norsk kommun. Strävan var att hybridisera de kulturella bakgrunderna så att varje deltagares etniska bakgrund blir sedd samtidigt som det i första hand är personen som blir sedd, inte personens kulturella bakgrund. Vestel (2012) tar upp Pieterses (2004, s. 42, 55) tre konkurrerande paradigmer för kulturella olikheter:

1. Kulturell differentialism – som implicerar långvarig reproduktion av olikheter
2. Kulturell konvergens – som implicerar ökande likformighet (assimilering)
3. Kulturell hybridisering – som innebär en pågående blandning av kulturella olikheter

Projektet stödde sig på en tro på kulturell hybridisering framför differentialism eller konvergens. Hybridiseringstanken blev synlig bland annat då repliker och sångtext framfördes på flera språk. Hade projektet strävat efter konvergens hade språket varit norska. Flerspråkigheten lyftes ändå inte fram, den var en inneboende del av föreställningen. Hade differentialism varit bärande tanke hade relikerna i ännu större grad och med tydligare markering kunnat framföras på flera språk.

Jag valde att inte använda beteckningar som *invandrare* eller *flykting* även om det var det som deltagarna hade som bakgrund. Det var ett medvetet val av inkludering, eftersom det hur deltagarna omtalas kan ha en effekt för delaktighetskänslan. Balfour et al. (2015) föredrar begreppen ”att ha invandrarbakgrund” eller ”nyanländ”, eftersom begreppet invandrare kan kopplas till något negativt i stället för en person med humanitär status (s. 17). Jag frågade inte dem om deras flyktingbakgrund; det var ordagrant bara en bakgrund. Jag styrdes av en övertygelse om att en person från ett visst land inte nödvändigtvis vill representera den kultur som hen blivit uppvuxen med. Vestel (2012) menar att ”tidigare förståelsen av ”kulturer som avgränsbara, relativt homogena och koherenta enheter har i lång tid blivit sterkt debatterat” (s. 138). Ifall man utgår från att deltagarna inte representerar en viss avgränsad kultur kan man också tänka sig att projektet får drag av kulturell konvergens i den bemärkelsen att projektet skapar ökande likformighet som är gemensam för deltagarna. Spelkulturen och det teatrala

spelet blir en egen kulturell plattform som varje deltagare är lika mycket delaktig i. Därför valde jag ett tema som alla har en beröringsyta till (fotboll) och strävade efter att öka beröringsytan och ägarskapet till föreställningen och den poetiska världen.

I projektet var utmaningen alltså att smälta samman en möjlighet för deltagarna att bidra med att synliggöra sin egen kultur (hybridisering) och bli en del av det gemensamma temat och formen (det teatrala spelet och spelkulturen inom projektet). På sätt och vis fick man välja att delta som invandrare eller som en ung människa i Stjørdal. De flesta valde att inte dela med sig av sin egen kultur så fokuset skiftade till att hitta likheter i stället för att presentera olikheter. Den faktiska flerkulturella kontexten (att personer från flera olika länder deltog) stod inte längre i fokus, utan spelet om kulturella möten. Den kontextuella teatraliteten etnodrama och deltagande teater gav rum för kopplingar mellan kulturell verklighet och spel.

Den flerkulturella samlingen unga människor innebar en viss grad av kaos. Språket var inte en så stor utmaning som jag förväntat mig eftersom gruppen förstod min svenskinfluerade norska bra. Det uppstod ändå diskussion om att använda deltagarnas eget modersmål i det sceniska framförandet. Guadad (diskussion 28.5.2017, bilaga 8) ansåg att man lika gärna kan kommunicera med kroppsspråk ifall man pratar ett språk som mottagaren, i detta fall publiken, inte förstår.

Det er viktig at de skjønner hva jeg mener. Hvis dem ikke skjønner bare jeg skal snakke kroppsspråk, trenger ikke å sie noe med ord.

I ett utdrag ur samma diskussion framkommer också att Mugisha upplevde inte att hon lärde sig norska, eftersom de andra talade så svag norska. Dock reflekterade hon efteråt i frågeundersökningen (se bilaga 4) att arbetet med sångtexten gett nya insikter i det norska språket.

Det skrivna manuskriptet och det fysiska manuskriptet utvecklades parallellt. En del blev mer involverade i att analysera den skrivna texten, medan andra stannade på fysisk nivå och gjorde färre kopplingar mellan det skrivna manuskriptet; det uppstod alltså på flera nivåer ett teatralt spel om spelkulturen. Spelkulturen om fotboll och livsramar påverkade deltagarnas sceniska utforskande och gav i vissa fall en större säkerhet. Jag var som rätt så oinsatt i

fotbollskulturen öppen för tolkningar och förslag av de deltagare som var bekanta med fotbollskultur. På så sätt stod alltså spelkulturen och det teatrala spelet i växelverkan; spelet inom det sceniska fotbollslaget färgades färgat både av erfarenhetsbaserad kunskap om hur det fungerar i fotbollslag och av fiktion som uppstått genom improvisation.

Att ha en postdramatisk metaforisk text var en utmaning på det språkliga planet men fungerade som en bra plattform för diskussion om konstnärligt uttryck. Många deltagare gillade bland annat den första scenen där Den Ensamma Gutten ligger i sängen (se bilaga 2, scen 1), trots den abstrakta texten. I texten angavs inte tid och rum tydligt, allt kunde beroende på publikens tolkning utspela sig under en längre eller kortare period, eller kanske delvis inne i någons huvud. Deltagarna reflekterade över hur det samtidigt kan vara Ramadan, påsk och pingst (se bilaga 2, scen 5). En deltagare frågade också varför vi måste bygga upp en fotbollsplan inne i stället för att spela på en riktig plan. Den här typens frågor gav upphov till givande diskussioner och ett samförstånd om att föreställningen inte är en logisk berättelse utan ett framförande av tankar och känslor om att komma ut från ramar i livet.

4.5 Sammanfattning av projektanalysen

De estetiska kvaliteterna som kännetecknade arbetet med *Rammer*-projektet var en stark visuell och fysisk fotbollsvärld: fotbollsplan, mål, boll och lag med drag från verkliga livets fotbollskultur. Samtidigt målade texten, som till en del var dokumentbaserad, upp ett fiktivt landskap av utanförskap, kontaktförsök och kulturell anpassning. Texten hade jobbat fram med etnografiska metoder och var postdramatisk med en fragmentarisk uppbyggnad. Informationen från intervjuerna bearbetades genom verbatim metod med stora konstnärliga modifieringar, med avsikten att inte göra berättelser och utsagor från det verkliga livet transparent. Saldaña (2005, s. 16) menar att karaktärerna i etnoteater ofta är skådespelares tolkning av informanterna, och ibland är informanterna själv också med på scen. I detta fall förkroppsligade Fazlic och Yousefi största delen av del av det etnografiska materialet, medan de andra fokuserade på fysiskt uttryck som fotbollsspelare.

De sociala kvaliteterna var inkludering på villkor av det egna jaget med utrymme för att uttrycka drag från vars och ens egen kultur eller historia ifall man önskar och förmår. Projektet var processororienterat och det primära målet var att öka deltagarnas uttrycksförmåga, alltså lutar projektet mer mot drama än teater. Dock kan föreställningen *Rammer* ses som en

teatral händelse. Nyckelord för processanalysen är Deltagare, Form, Tema och Möte. Temat och formen skapades utgående från intervjuer och reflektioner längs med processen. Möten uppstod mellan deltagarna, forskaren, Lokstallens personal, vuxenutbildningens studerande och föreställningspubliken. I och med att mötena genomsyrades av temat menar jag att flera av mötena ledde till ett estetisk erfارande i mötet. Projektet kan ses som ett estetiskt möte mellan olika erfarenheter om kulturella livsramar. Det här utmanades av den öppna inställningen till deltagarna och stor grad av frivillighet både i att förbinda sig och i reflektionen och det sceniska arbetet.

5 Etnoteater i förhållande till demokrati

I det här kapitlet diskuterar jag teaterns demokratiska potential utgående från en syn på politik som att ta del i maktfördelningen. Jag diskuterar hur estetiska och sociala mål kan uppnås i etnoteater.

5.1 Balans mellan sociala och estetiska mål

Genom frågeundersökningen (bilaga 4) gav dramaturgen Osipova kritik om att tiden i *Rammer*-projektet var för knapp för att uppnå både sociala och konstnärliga mål:

Skal man først og fremst bedrive et sosialt arbeide, der målet er å få deltakerne, kanskje uten forhåndskunnskap om teater, inkludert i den kunstneriske prosessen, slik at man ender opp med et prosjekt der kunst er først og fremst en samleplass for det sosiale? Eller skal man fokusere på å gjennomføre en forestilling av høy kunstnerisk kvalitet der deltakerne av forarbeidet kan kjenne igjen seg selv og elementer av informasjon de ga til det profesjonelle kunstneriske teamet?

I citatet ovan finns en motsättning mellan social inkludering, som kan liknas vid en samfundsbaserad modell och målet om hög konstnärlig kvalitet, som kan liknas vid en intervjumodell, där intervjuer utgör grunden för en professionell föreställning och där deltagarna kan känna igen sitt bidrag (se kapitel 4.3). I *Rammer* låg fokus på det integrala. Avsikten var att få deltagarna med och jobba kring ett gemensamt tema där ingen behöver lämna ut sig. Det blev den professionella skådespelarens roll att vara en vägvisare och inspiratör för de mindre erfarna skådespelarna. Det var dock skådespelarens önskan att också jobba på en konstnärligt utmanande nivå.

Då estetik och instrumentalism är invävd i varandra och existerar jämsides i en inklusivistisk modell blir fördelningen av kraftresurser en utmaning (se kapitel 2.1). En praktiker har svårt att vara både socialt inkluderande och konstnärligt precis. I en del moment i det praktiska arbetet fann jag balans, till exempel då jag uppmuntrade en person som inte vill delta i en övning att delta på egen nivå (se kapitel 1.3.2). Genom att inbjuda och utmana kan man få deltagarna att finna en nivå av deltagande som är både trygg och utmanande.

Contemporary theatre practitioners who work in educational and community contexts are, at best, developing practices that are both responsive to the narratives and cultural memories of the participants with whom they are working and artistically imaginative. (Nicholson, 2010, s. 152).

En inklusivistiska hållningen med dubbelfokus var utmanande att förverkliga på Lokstallen. Ofta upplevde jag att den estetiska processen blev i skuggan av engagemanget för social inkludering. Mycket estetisk insats kom från deltagarna, speciellt från de semiprofessionella och professionella, men det sammanlänkande stadiet där finslipningen och sorteringen av element skulle göras blev på hälft, antagligen eftersom jag som projektledare inte fullföljde det. Brist på tid och resurser skapade ett dilemma där det ena målet måste prioriteras. Preston (2017) föreslår att facilitatorn kan navigera i det dilemmatiska tillståndet (dilemmatic space) genom att lyssna på både det som deltagarna säger och det som den inre rösten säger. Att tänka på stående fot handlar om att ta i beaktande både de behov som uttrycks och de behov som finns i luften. Det finns alltid outtalade behov, och att aktivt ta dem i beaktande ger facilitatorn möjlighet att koppla projektet till större sociala och kulturella behov (s. 83-85). Men även om facilitatorn klarar av att ta gruppens hänsyn i beaktande, vilket i sig är en stor uppgift, kvarstår frågan om hur facilitatorn samtidigt kan främja det konstnärliga uttrycket.

Michael Balfour (i Preston, 2017) menar att facilitatorn samtidigt använder en social och estetisk instinkt (s. 153). Den sociala instinkten tar in olika aspekter av det sociala engagemanget, medan den estetiska instinkten handlar om att uppmuntra deltagarnas fantasi, men också att kombinera befintliga erfarenheter med nya perspektiv och olika uttryckssätt. Att kombinera dessa två insikter anser Balfour vara *konsten* att facilitera, och själva grundfrågan i tillämpad teater: "...is the nature of the group, understanding the needs and expectations of individual members and then designing, inventing and sharing processes and forms that might be appropriate" (s. 161). Balfour framför en trestegsdefinition av det från Dewey härrörande begreppet estetiskt erfalande: ett resonerande samspel av expressiva former av alla kulturer och de som bevittnar eller deltar i dem. Det estetiska erfandet kan uppstå i olika konstformer såsom dans, musik och teater, men gemensamt för konstformerna är dessa tre förutsättningar: människor involveras i en form som är bunden av tid och rum (till exempel då ljusen går ner för att markera slutet på en föreställning); människor engageras på flera nivåer samtidigt (kognitiv, emotionell och ibland spirituell) så att nivåerna bildar mening och ramar in frågeställningar, samt att detta engagemang tar sig an spänningar såsom

spänningen mellan nytänkande och tradition eller individuellt och kollektivt. (s. 160-161). Ett inklusivistiskt tänkesätt där den sociala och estetiska instinkten fungerar parallellt kan alltså i bästa fall skapa ett kollektivt estetiskt erfalande mellan mottagare och deltagare.

Samarbetet med Lokstallen gav möjligheten till fördjupad social inkludering, vilket frigjorde krafter att satsa på det teaterestetiska. Hade även andra institutioner som deltagarna är i kontakt med i vardagen, till exempel Voksenopplæring och EM-team, från början varit en aktiv samarbetspart i projektet kunde de strukturella förutsättningarna för engagemang ha fungerat ännu smidigare och jag som praktiker kunde ha fokuserat mer på att möta deltagarna som individer i en konstnärlig kontext.

Det är också möjligt att det blir en omöjlig uppgift att fokusera på både den autonoma konsten och social inkludering i en utmanande och oförutsägbar atmosfär. Den inklusivistiskt sinnade praktiken – som jag på Lokstallen – vill så att säga äta kakan och ha den kvar, medan det i praktiken krävs medvetna val gällande projektets fokus i ett tidigt skede av processen. En inklusivistisk hållning kräver mycket resurser, och därför kan det, som Lehmann (2002) påpekar, vara bra att parallella projekt görs: en del med fokus på autonom konst och en del med fokus på sociala och politiska intentioner. Kan vi inte äta kakan och ha den kvar, så kan vi kanske ha fler kakor, varav en del står framme vid serveringsbordet och andra äts upp. Ett fokuserat projekt har större möjlighet att rama in den estetiska formen så att den kommunicerar skarpt med sin omgivning.

5.2 Demokratisk potential i deltagande konst

I det här kapitlet diskuterar jag hur maktfördelningen mellan de marginaliserade och de makthavande förhåller sig till i ett flerkulturellt konstnärligt projekt.

5.2.1 Sociala band som uppror

Centralt i *Rammer* var norsk identitet i relation till annan kulturell bakgrund och andra modersmål. Det Rancière (2007, se kapitel 2.5) kallar polismakten upprätthåller en del beteendemönster och förutsatta egenskaper hos norska medborgare. De ska till exempel tala norska och följa västerländska jämställdhetsvärderingar. *Dissens*, motsättning, mot denna

uppfattning kan till exempel vara att man kan delta i det norska samhället med svagare kunskaper i norska. Eftersom *Rammer*-projektets deltagare inte var norska medborgare och i egenskap av nybörjare inte heller 'medborgare' i den etablerade teaterkulturen kan det anses vara en politisk handling att subjektivera dem, enligt Rancières (2007) definition av politik; att omfördela polismakten genom att subjektivera dem som inte har makt.

Bishop (2012) hänvisar till Guy Debords begrepp 'den fragmenterade människan i en fragmenterad värld', där marknaden kontrollerar människornas tankar och föreställningar. Debord hävdar att nymarxismen, neoliberalismen och kapitalismen har fört med sig att människor behandlar varandra som varor. Bishop menar att då marknaden redan är full av varor, kan konst inte vara en konstruktion av objekt som ska konsumeras av passiva åskådare, utan människor ska genom konsten arbeta för att reparera de sociala banden. På det här viset blir deltagande viktigt då det "rehumanises a society rendered numb and fragmented by the repressive instrumentality of capitalist production". (s. 11). Bishop varnar ändå för att den sociala paradigmen inom samtidskonst inte endast betecknar en strävan mot konkreta sociala mål med konsten utan också en förståelse av att de sociala målen är mer 'äkta' och värdefulla än konstnärliga upplevelser (s. 19). Bishop tar New Labour-politikens kulturpolitik i Storbritannien åren 1997 till 2010, där social instrumentalism prioriterades, som exempel och ifrågasätter med vilken agenda konsten inkluderar de människor som håller på eller har fallit utanför samhället. Hon menar att inkludering i det sammanhanget fokuserade mer på att skapa heltidsarbetande och självförsörjande medborgare än sociala band (s. 14).

I ljuset av Bishops (2012) kritik mot att samhället förväntar sig att inkludering ska leda till konformt medborgarskap blir ett konstprojekt med inkluderande mål paradoxalt och eventuellt politiskt handlingsförlamat, eftersom det inte kan ge människor medborgarskap och heltidsarbete. Jag jämför *Rammer*-projektet med min praktik som dramastuderande i en fattig skola i Tanzania år 2014, då frågan blev om drama verkar enligt sitt mål då de deltagande barnens magar inte var mätta. I *Rammer* fanns konkreta behov, såsom uppehållstillstånd och arbetsplatser, som projektet inte kunde tillfredsställa, men deltagarna hade någon form av grundtrygghet, som är en förutsättning för tryggt arbete i grupp. De hade tillgång till mat och boende och en del jobbade. Men är deras framtidsutsikter lika som andras? Asylsökande som väntar på svar är i annan position än de som fått uppehållstillstånd. Det är väl ingen som aktivt inte lyssnar på dem, det är bara det att få aktivt lyssnar på dem. De kanske blir vana med passiviteten och fördomarna. Jag tror på basis av möten med de här människorna att drama handlar om att höja självkänsla, upplevelsen av människovärdet och möjligheterna till

dialog. Ett dramaprojekt kan däremot inte utan samarbete med sociala institutioner reda upp vardagen för dem som befinner sig i utsatta positioner.

För dem som kommit ensamma till Norge var en stor del av att reparera sociala band utanför projektets räckhåll, eftersom de befann sig geografiskt långt från sina nära. Men projektet hade en möjlighet att stärka och bygga sociala band lokalt. Det var tydligt att deltagarnas band till samhället var annorlunda än infödda norska ungdomars. De hade en önskan att lära känna infödda norska ungdomar. Därför hade det varit fint om projektets ursprungliga målsättning om att få en grupp med både infödda och inflyttade ungdomar hade nåtts. En sådan grupp hade varit mer inkluderande och hade haft större demokratisk potential. Med en grupp av enbart personer med invandrarbakgrund gick projektet miste om att bygga sociala band till majoritetsbefolkningen.

5.2.2 Att lyfta fram grupper med invandrarbakgrund

Utgående från att demokrati handlar om att de som inte tar del av polismakten stiger fram och skapar dissens reflekterar jag över hur en marginaliserad och ohörd grupp definieras. Som forskare förankrade jag situationen för en grupp unga människor med flykting- eller asylsökande i den sociala och politiska verkligheten så som jag upplevde att den är och med kunskap från personalen på Lokstallen. Jag utgick från att deltagarna i någon grad tillhörde en marginaliserad grupp, men intog en försiktig hållning till att lyfta fram personliga livsberättelser bland annat för att inte få personer med flyktingbakgrund att framstå som personer med *problem* i och med att många av dem gått igenom tunga saker och eventuellt är i någon form av identitetskris eller traumatillstånd. Balfour et al. (2015) menar att det att framställa flyktingars berättelser som avtraumatiserande kan ha motsatt effekt och reproducera det förtryck som avsikten är att förhindra. Det kan uppstå en medikalisering av det mentala illamående som personer med flyktingbakgrund lider av, och då skiftar ansvaret bort från samhället till att handla om den enskilda individens reaktion på det hen utsatts för (s. 47).

Då den neoliberalistiska (polis)makten, såsom New Labour i Bishops exempel, fokuserar på att inkludera dem som är marginaliserade och på ett sätt som för dem till självförsörjande samhällsmedlemmar kan sociala problem bli uppfattade som individuella i stället för kollektiva (Bishop, 2012, s. 14). Balfour et al. (2015) tar upp perspektivet av att varje flykting

har en egen individuell historia och individuella behov. Någon har till exempel gått i skola medan andras utbildning avbrutits på grund av livsomständigheterna, och det här inverkar på inlärningskapaciteten och viljan att kasta sig in i och ta risker i dramaarbete. Termen invandrare kan egalisera dessa behov, och det kan vara bra att som facilitator med teaterbakgrund dra en skiljelinje till terapeutisk intervention. (s. 73-75).

...children and young people have been positioned as victims, bereft hope and in need of 'healing'. Such approaches are based on the presumption of trauma – a presumption that can lead to an 'otherizing' of these children and a sense that they are 'strangers that we have to deal with, living in a liminal zone amongst – and yet not-quite-amongst – us.

Jag ser en fara både med att ignorera faktorer som inverkar på behov och beteende för personer med flyktingbakgrund, eftersom det kan leda till att projektet erbjuder fel saker, och med att lyfta fram dessa faktorer. För att undvika den 'annanhet' som Balfour et al. i citatet ovan framför som en möjlig följd av att lyfta fram eventuell traumatisk och problematisk bakgrund tog Rammer och Lokstallen en attityd om att projektet inte hade för avsikt att verka specifikt flerkulturellt och integrerande, utan snarare lokalförankrat. Krysinska säger i artikeln (se bilaga 12):

Det er dette som er Stjørddal i 2017. Mennesker fra minst åtte nasjoner har vært involvert, men det er jo slik Stjørddal framstår idag.

I *Rammer*-kontexten fanns möjligheter att lyfta fram dissens i bemärkelsen att visa att deltagarna var kapabla att stå upp för sig själva och göra problemen gällande. Bishop (2012, s. 28) talar om konstens möjlighet att samtidigt reparera sociala band och visa på vem som exkluderas i samhället och instämmer med Rancièrè (2004) om att det är i konstens inneboende osäkerhet om hur uttryck ska fördelas som världen kan omdistribueras på ett etiskt sätt (s. 28). I de här tankegångarna läser jag in den estetiska regimen (se kapitel 2.2) i *Rammer*-projektet; politiken är inte uttalad som repliker till de rådande samhällsstrukturerna utan frågeställningarna framförs och uppstår i och med att de unga deltar i projektet, både i skapandet av dess innehåll och form och som framförare av det.

Även forskningens design kan främja dissens. Genom att positionera forskning kring tillämpad teater i en kritisk forskningstradition, erkänns att forskningen fokuserar på att kritisera och transformera befintliga sociala relationer (O'Connor & Anderson, 2015, s. 6). Forskningens utgångsläge är att utmana och förändra. O'Connor & Anderson hävdar att det är ett ställningstagande att vara neutral i den postnormala världen, där nationalism ställs mot internationalism, krig mot fred och jämställdhet mot girighet. Världens rikedomar och makt är redan fördelade på ett visst sätt, och att vara neutral innebär att understöda den rådande fördelningen (s. 7). Frågan är om det uppstår problem då forskningen inte bara erkänner sig vara subjektiv, men aktivt tar ställning mot rådande system. Om den konstbaserade forskningen kämpar för att förändra, är det viktigt att reflektera över behovet och förutsättningarna för att skapa förändring.

5.2.3 Politiskt budskap och form

Teater kan ge människor en möjlighet att fly verkligheten in i en tryggare värld. Aristoteles såg teater som ett sätt att upprätthålla staten, emedan de senaste årtiondenas deltagande teater med bland annat Brecht, Boal och Freire fört teatern mot ett håll där den verkar som förändrande kraft eller till och med revolution. (O'Connor & Anderson, 2015, s. 30).

O'Connor & Anderson hänvisar till James Thompson, som argumenterar för att frågan inte är om tillämpad teater leder till förändring utan orsakar en affektiv resonans i det samfund som den görs i (s. 33). Att skapa skönhet och glädje kan enligt O'Connor & Anderson vara ett mål i sig: "It seems to us, that the creation of beauty and joy in a post-normal world where these qualities have disappeared or been banished is first and foremost a political act" (s. 33). Själva upplevelsen av skönhet och glädje för både deltagare och publik är en del av teaterns effekt.

För Rancière (2007) finns det estetik i politiken och politik i estetik, men kriterier för att slå fast sambandet mellan estetikens politik (the politics of aesthetics) och politikens estetik (aesthetics of politics) finns inte inom den estetiska konstregimen (s. 60-63). Vad som sägs och hur det sägs står i relation till varandra, men det är inte givet att mottagaren kan läsa in det politiska budskapet i konsten. Politisk konst kan inte verka i en simpel form av en föreställning som leder till 'medvetenhet' om hur saker och ting är. För att detta ska kunna ske – och Rancière menar att det kan ske, till exempel i Brechts teater – måste konstskaparen vara medveten om sina val av form i förhållande till kontext (s. 61-63). Konsten måste

paradoxalt nog få mottagaren att läsa in politisk betydelse utan att förklara den politiska betydelsen av konstverket:

The dream of a suitable political work of art is in fact the dream of disrupting the relationship between the visible, the sayable, and the thinkable without having to use the terms of a message as a vehicle. /.../ This ideal effect is always the object of a negotiation between opposites, between the readability of the message that threatens to destroy the sensible form of art and the radical uncanniness that threatens to destroy all political meaning” (Rancière, 2007, s. 63).

Min läsning av Rancière är att publiken ska förstå den politiska dimensionen av konstverket utan att innehållet förklaras, eftersom förklarandet kan ödelägga den konstnärliga formen. Den här tankegången kan liknas med Bishops om att konsten ska avsäga sig möjligheten att förminska till logik (se kapitel 2.2). Ett utstuderat samspel med kontexten som konsten görs i underlättar förståelsen av verket. I *Rammer* var kontexten att unga asylsökande och personer med invandrabakgrund bor ensamma, långt ifrån sitt tidigare skyddsnet, och att den aktuella invandringspolitiken begränsar deras liv och skapar osäkerhet. I den kontexten kunde livsramar förstås som något som växlar för varje människa och som är olika från människa till människa. I den estetiska regimen är förståelsen av sanning en förståelse av att det finns poetiska trådar invävda i verkligheten (Rancière, 2007, s. 37). Det är i den förståelsen postmodernismen och postdramatiken (se kapitel 3.6) verkar. I *Rammer* stödde formen och kontexten estetikens politiska dimension.

5.3 Förändring genom flerkulturellt inkluderande etnoteater

Jag har hittills i avhandlingen konstaterat att *Rammer* hade en demokratisk intention. Nu dryftar jag vad är det då som gör just etnoteater till en lämplig arena för förändring – vilken inverkan har ett föreställningsetnografiskt upplägg på projektets politiska handlingskraft?

5.3.1 Kritiskt hopp

O'Connor & Anderson (2015) menar att komplexitet, kaos och motsägningar hör till den postnormala världen och att forskningens uppgift blir att initiera kritiskt hopp (s. 9-17). De ser bland unga en hopplöshet inför en framtid som ter sig färdigt framlagd. I en sådan värld behövs ett slags hopp som inte är naivt utan kritiskt laddat. (s. 18). Kritiskt hopp utmanar ”the fatalism that pushes us to compromise with the surrounding reality instead of attempting to transform such reality” (s. 18-19). En viktig del i det kritiska hoppet är individens handlingsförmåga; att man själv kan göra något och att förändringen ska börja inifrån. O'Connor & Anderson menar att en sådan inställning inte siktar på stora förändringar:

... it is unlikely it will transform the worlds in which the marginalized live. However, what it does achieve in its resistance is a humanizing, and a liberating of potential that should never be underestimated politically, socially or culturally. (s. 35).

Denzin (2003) talar för utopistiskt hopp, som visar hur saker kunde vara annorlunda och bättre (xi). Han menar att det är en nödvändighet i en värld där cynism och misstro regerar (s. 7). Skillnaden mellan kritiskt och utopistiskt hopp blev synligt till exempel i den sista scenen (se bilaga 2, scen 7): medan fotbollsteamet fortsätter sin gemensamma rutin, får Den ensamma fotbollsgutten råd av sin omgivning. Han reser sig för att gå ut från sin bubbla, men åskådaren vet inte om han blir en del av fotbollsteamet eller fortfarande är utanför. Jag förankrar föreställningens öppna slut i en tradition av kritiskt hopp.

O'Connor & Anderson (2015) menar att samfund som är undertryckta inte behöver bli påmind om sin situation, den är redan uppenbar, utan det kritiska hoppet måste medföra aktiva handlingsförslag för att kunna föreställa sig en ljusare värld (s. 86). Att erbjuda

publiken konkreta förslag för demokratisk handling kan ändå verka emot konstens autonoma ställning och skada den estetiska sinnesförmedlingen (se Rancière i föregående kapitel). Handlingsförslag kan också i många fall kräva att förtrycket konkretiseras. Emedan O'Connor & Andersons argument för det som kunde kallas progressivt pragmatiskt kritiskt hopp baserar sig på Freires strävan att namnge problem, ställde jag mig som forskare försiktig till det i *Rammer* av rädsla för att namnge ett eventuellt icke-verkligt problem i deltagarnas namn – även om en del av diskussionerna med gruppen gav i handen att förbättringsönskemål finns. Jag ville ändå inte förbereda en revolution mot ett mål som inte uttalats av gruppen.

Det finns politiska krafter som depolitiserar konflikter genom att skapa extrema motpoler, som Žižek (2004) beskriver Rancières tankar: ”reformulating it as war between 'Us' and 'Them', our Enemy, where there is no common ground for symbolic conflict” (s. 71). I den stunden det visar sig att motpolerna inte konstruerats på sanning kan upplägget verka depolitiserande. Den här strukturen återfinns i den postnormala världen till exempel i USA:s presidents uttalanden. O'Connor & Anderson finner retoriken i det så kallade kriget mot terror: ”Politicians have of course attempted to present the war in simple terms: good versus evil, democracy versus the jealous” (s. 10-11). Min tillämpning av kritiskt hopp i *Rammer* var att bejaka det i mötets estetik förkroppsligade och upplevda hoppet som baserade sig på en förståelse av att de marginaliserade blev subjektiverade, men förändringspotentialen som föreslogs var främst deltagarnas och publikens egenmakt att stiga ur sin ram. Balfour et al. (2015) lyfter fram vikten av mångfacetterade sociala åtgärder för nyinflyttade i ett land, bland annat att lägga förutsättningar för socialt kapital och sociala band och att bygga sociala broar mellan de inflyttade och samhällets institutioner (s. 36). Det är uttryckligen brobyggandet, eller behovet av det, som *Rammer*-projektet inte tog sig an. *Rammer* fokuserade på att människor ska definiera sina egna ramar och fokusera på att bryta dem ifall de vill. Intentionen var därmed mer att främja egenmakt än att direkt bidra till att förbättra sociala och samhällsliga strukturer.

5.3.2 Demokratisk kraft i fiktionslager mellan fiktion och handling

Rancière (2007) knyter an begreppet emancipation till otydliggörande av gränser mellan dem som ser och dem som handlar och mellan individer och kollektiv. Det som avgör huruvida konsten är politisk eller inte är åskådarens aktiva möte med den. Varje individ sammanliknar

det hen upplever med erfarenheter från det egna livet. I *Rammer* gjordes gränserna mellan dem som handlar och dem som ser otydliga på flera plan (se kapitel 4.4). Gränserna mellan dem som handlade och såg - människor som deltog ur olika ingångsvinklar i föreställningen: som informant, skådespelare, konstnärlig skapare eller publik, otydliggjordes till förmån för en emancipatorisk hållning till publiken. Genom lager av konkreta vägvisningar in i reflektioner över det egna livet (publikuppgiften, workshop) och lager av fiktion (visuella och poetiska element) rörde sig både publik och deltagare i *metaxis*. Metaxis står för mellanlandet mellan fiktion och verklighet. Boal använder begreppet metaxis för att beskriva att en person både kan delta i en föreställning och iaktta densamma (O'Connor & Anderson, 2015, s. 69). Den analysen för in på ett Brechtiansk syn (se kapitel 2.4) där främmandegöringen ska få publiken att koppla föreställningen med behovet av samhällsförändring. En ordlek för åskådaren som deltar i en fiktiv värld, en metavärld, blir engelska spect-actor, som står för att samtidigt vara åskådare (spectator) och skådespelare/ handlande person (actor) (O'Connor & Anderson, s. 69). Medan Aune (2017b, s. 119) menar att dokumentärteatern ger plats för möte mellan personer som är experter på sin egen vardag och personer som är experter på teater, och att detta påverkar tema, process och form, tar O'Connor & Anderson fasta på möjligheten för unga att använda sin expertis från vardagen inom en inramad fiktion:

This inversion was designed to change the usual relationship in research transaction by altering the agency of the research participants. In other words, the fictional frame allowed them [the young participants] to act as if they were experts in the fiction, using the expertise they had in the real world. (s. 68).

Mötet mellan vardagsexperter och konstnärsexperter var inte i *Rammer*-processen grunden för process och form, trots uppbyggnaden som etnoteaterprojekt. Snarare användes Form som en mötesplattform från en vardagsexpert till en annan, och i och med att formens metaxis var otydlig blev även ramarna för mötet lösa. För att tillämpa praktikerns terminologi på deltagarna i Mötet hävdar jag att publikens inte gavs tydliga ramar för *Reflecting-on-action*, eftersom referenser till autentiska erfarenheter och konkreta platser saknades, utan snarare *reflecting-in-action*. Till exempel omnämndes inte Stjørdal som plats, det talades om *här*: "Jeg har vært på forskjellige plasser / På andre siden av jorda, i en bakgate, i huset på andre siden av kunstgresset, jeg bor der" (se bilaga 2, scen 5).

5.3.3 Demokratisk kraft i fiktionslager mellom etnografi og foreställning

I *Rammer*-foreställningen fanns flera parallella fiktionslager, som kan fungera olika för Deltagare, Form och Möte. Härnäst analyserar jag Temats transparens i förhållande till Deltagare, Form och Möte.

I *Formen* gjordes fiktionen gällande genom en rytmiserad, koreograferad, auditivt och visuellt stödd iscensättning av en poetisk scentext. Etnoteater och verbatim metod blickar tillbaka på erfarenheter (Denzin (1997, s. 94–95). Syftet med *Rammer* var att ifrågasätta verkligheten i nuet snarare än i erfarenheten. Därför hölls inte dramaturgin och fiktion inriktad på endast en värld, till exempel att återge någons erfarenheter, utan skiftade mellan lagren. De etnografiska elementen i manuskriptet var inte markerat avgränsade från dramaturgens fiktiva poesi. Direkta citat från intervjuerna blandades med annan scentext och deras ursprung avslöjades inte. Ett exempel på ett moment som kom från intervjun, blev omskriven av dramaturgen och framförd av en skådespelare:

Från diskussion (2.5.2017, se bilaga 5):

Det var rykte om at vi gikk me kniv, så mange begynte o ha distanse til oss. En dag så var det enighet at vi ska ha blomster. //...// Så vi gikk bare o sa: 'hei vil du ha blomster'. Så vi gav. Noen sa 'ja takk', noen sa jeg vil ikke ha, så vi bare 'ja greit'. Å spred en slags mod.

På scenen (se bilaga 2, scen 5):

De sa vi hadde kniver

De sa vi hadde kniver med oss hele tiden

Vi fikk ikke komme inn på fest

Vi fikk ikke være med

Så vi fylte skolen med blomster

Ga dem vekk til hver person som så oss

Noen ville ha, noen takket nei

Men vi fortsatte

Vad är skillnaden mellan att höra scentexten av en skådespelare på en fiktiv fotbollsplan och att höra den med vetskapen att den botten i hur en afghansk ungdom upplevde att han blev bemött under sin första tid i Stjørdal? Vad är skillnaden mellan att aktivt fylla en skola med blomster och dela ut blomster åt folk, och att höra om att någon som var i samma position har gjort det? Att utföra handlingen, framföra den i text och att förankra den i etnografi bildar tre lager. I *Rammer*-föreställningen suddades de här lagren ut i postdramatisk anda i och med att publiken inte gavs information om källan till materialet. Borde föreställningen ha gjort klart att berättelsen är verklig, att det är scenografens erfarenheter som iscensätts? Aune (2017a) hänvisar till Linden Wilkens, som menar att den kontextnära, integrala, publiken värdesätter en svag bearbetning av intervjumaterialet medan en publik som har större distans till den verklighet som är utgångspunkten för iscensättningen värdesätter en aura av trovärdighet i föreställningens kvalitet (s. 50).

Fiktionslagret gjordes tunnare i Mötet i och med att publiken deltog i förarbete och i själva föreställningen. I publikuppgiften i föreställningen var fiktionslagren däremot avslöjade; det var skillnad på när det handlade om åskådarnas eget liv och när det handlade om den sceniska berättelsen. Publiken reflekterade en stund utifrån sitt eget liv, skrev ner och delade sedan sina reflektioner med skådespelaren, som läste upp tankarna som en scenisk markering; tankarna gick från att vara individernas egen till att delas med alla i samma rum. Ett möte mellan erfarenheter uppstod, publiken utbytte via teatern som medium tankar om ramar i livet. Estetiken i det här mötet formades både av det visuella och det textuella, och i och med att det skedde mitt i föreställningen påverkades gester och handlingar av föreställningens atmosfär. I detta integrala möte uppstod ett estetiskt erfalande som gav publiken möjlighet till emancipation och egenmakt att bestämma hur hen vill handla i situationen.

Avläsbarheten av fiktionsgraden då det gäller Deltagare går att se på utgående från skådespelarnas funktion på scenen. En roll om att förkroppsliga någon annan än sig själv var inte lika tydlig hos alla skådespelare. Skådespelarna hade i olika grad presenterande eller representerande (Saxton & Prendergast, 2009) roller. Begreppet roll sträcker sig i min modell (se kapitel 4.1.1) över både Deltagare och Form. Fazlic gjorde ett representerande rollarbete med Den ensamma Fotbollsgutten. Även Yousefi representerade i och med repliker någon annan än sig själv, även om det fysiska uttrycket hölls nära hans egen person och i

publikuppgiften tilltalade han publiken från människa till människa, inte från roll till publik. Deltagarna som utgjorde fotbollsteamet styrdes inte in i en form. Fotbollsteamet var som ett verkligt fotbollslag; beteendet var till en del en presentation av verkligt fotbollsspelande, och till en del en representation av känslor och gemenskap genom koreograferade rörelser. Deltagarna var ganska långt sig själva, förutom att de tilltalade varandra med smeknamn tagna efter fotbollsstjärnor i stället för med varandras riktiga namn. Smeknamnen blev en form av rollmarkering i arbetet, men för publiken fanns en autentisk närvaro av unga som inte representerar utan presenterar sidor av sig själva.

När man skapar teater utgående från verkliga berättelser eller verkliga händelser måste skaparen reflektera över autencitet, alltså hur man markerar att autentiskt utgångsmaterial presenteras på scen. Alison Jeffers (i Forsyth & Megson, 2011) talar om förväntad metonymi och publikens responsansvar. Att ge en viss grupp människor plats på scenen kan ge upphov till metonymi i publikens tolkning: man tänker att det som på scen berättas ha berört till exempel en asylsökande gäller för andra asylsökande (s. 101). Enligt Jeffers kan en förväntad metonymi leda till att publiken gör generaliserande kopplingar mellan det som berättas på scenen och motsvarande människogrupper. Hon tar som exempel en dokumentärföreställning där en asylsökandes självmord genom att tända på sig själv visades som en tom stol med effekter av brand. Att inte ge berättelsens huvudperson en fysisk person, som i detta fall då stolen var tom, kan ge plats för felaktig metonymi. (s. 96–98). Frågan om metonymi var central i mitt praktiska tänkande som pedagog i *Rammer*: jag strävade efter att varje person endast skulle representera sig själv, inte sig som invandrare eller som representant för en viss kultur (se kapitel 4.2.4.2, Speglingsfyrkanten). Att deltagarna inte hade roller på scen var inte endast en smältpunkt utan också en utmaning och ledde till att publiken fick tolka i vilken mån deltagarna var sig själva då de var på scen. I en föreställning där det autentiska inte tydligt urskiljs från det fiktiva kan det vara svårt som publik att reagera, eftersom tolkningen i stunden kan präglas av osäkerhet. Jeffers tar upp *respons-ability* i meningen att publiken ska få en impuls, att det som skett ska ha en inverkan på framtiden (s. 103-104). I Jeffers exempel är händelsen med självmordet specifik och tydligt markerad som autentisk. I *Rammer* fanns inte specifika händelser och inte autencitetsmarkörer. Det kan tänkas att publiken inte ombads reagera eller förhålla sig på ett etiskt plan till det som utspelade sig på scenen, utan snarare uppleva och reflektera innehållet till sitt eget liv.

Kraften i det postdramatiska är enligt Hans-Thies Lehmann (2006, se kapitel 3.6) att inte söka mening som är lika för alla, utan lita på den individuella impulsen. Att ge den individuella

skådespelaren och åskådaren i publiken rum för tolkning leder till att olika estetiska erfarenanden uppstår parallellt: en möter temat på ett annat sätt än en annan. Den fenomenologiska grunden till mötet med formen, temat och de andra människorna i rummet gav rum för var och en att bidra i den grad hen önskade. I och med att publiken rörde sig under föreställningen, gjorde en uppgift och blev tilltalad direkt av en skådespelare monterades scenens hierarkiska laddning ner och varje individ som var närvarande blev en del av upplevelsen. I det tillståndet, som jag jämför med Deweys estetiska erfarenande, blev alla medskapare av etnodramat; alla i mötet fick en kontaktyta till tema, form och deltagare. Detta kan i ljuset av dialogisk forskning (kapitel 3.5) ses som en arena för individer att reflektera över sin möjlighet att delta i maktfördelningen. Subjekt (deltagare och publik) samt objekt (tema och form) stod i ickehierarkisk dialog. I detta inkluderande dialogiska estetiska möte uppstod rum för egenmakt i och med att varje individ uppmuntrades till egen reflektion och handling.

Att i postdramatisk metafiction inte använda fiktionsmarkörer är ett sätt att få publiken att uppleva teaterupplevelsen i relation till sin egen verklighet. Att flytta ut konsten från institutioner och arenor där den är instängd och förutsägbar, i Rancières och Deweys anda, är ett annat sätt. Bishop (2012) är oroad över att deltagande konst får en kosmetisk funktion som döljer verkliga ojämlikheter, och varnar för att konst med sociala och politiska mål kan tappa sin autonoma kraft (s. 18, se också kapitel 2.2). Bishop är kritisk till om den deltagande konsten gör verklig förbättring, och hon menar att ingen verklig förändring sker; då en person som är exkluderad ur samhället får en känsla av inkludering kan det vara frågan om att personen accepterar sin position i stället för att positionen förändras (s. 14). Ifall fiktionen är stark kan det leda till att inkludering och deltagande i projektet i stället för att främja demokrati ger minskad påverkningsmöjlighet. Maktfördelningen kanske inte alls blir jämnare, men de involverade upplever det så, medan de som har makten kan konstatera att man vidtagit åtgärder för att minska klyftan.

Även om dokumentärteater ofta strävar efter att skilja på uppdiktning och sanning genom att presentera riktiga människors handlingar och riktiga händelser genom pålitliga, giltiga källor så är det också en mötesplats för det simulerade och det verkliga:

Much of today's dramaturgy of the real uses the frame of the stage not as a separation, but as a communion of the real and simulated; not as distancing of fiction from nonfiction, but as a melding of the two. (Martin, 2010, s. 2).

Med erfarenhet från projektet *Rammer* och sympati med tanken om att tydliga markeringar av fiktionen kan hämma en del av konstupplevelsen talar jag nu för tesen ovan. Ifall projektet ska möta människor med låg tröskel kan en viss otydlighet i fiktionslagren sänka tröskeln. Vägar till rätt och fel tolkning erbjuds inte, men reflektionen till det egna livet är central. För att den ska uppstå är det inte nödvändigt att klargöra vilka element som härstammar från verkliga levda liv och vilka som är fiktion.

5.3.4 Att avslöja förtryck eller främja egenmakt i flerkulturell kontext

Denzin talar om en antikolonialistisk diskurs i föreställningsetnografi (2003, s. 6-7), där forskaren avsäger sig strävan att ha kontroll och i stället strävar efter att bli en del av en moralisk samhörighet. Att skapa dramatik som motsvarar de värderingarna gör processen deltagarorienterad och föreställningen blir en form av offentlig pedagogik: "uses the aesthetic to foreground cultural meanings and to teach these meanings to performers and audience alike" (s. 7). Det synsättet fokuserar på att sprida kunskap om kulturer åt både deltagare och åskådare, och motsäger sig ett maktförhållande där forskningen utvärderar etniska gruppers upplevelser.

Att forskaren medvetet strävar efter att låta deltagarnas kulturer komma fram kallas kulturellt responderande undervisning (Roxane Schroeder-Arce i Dazson & Kelin, 2014, s. 63).

Kulturellt responderande undervisning betonar vikten av att skapa ett tryggt utrymme där man kan respektera kulturella och personliga identiteter. Jag ser det som problematiskt att som forskare lyfta upp deltagarnas kultur ifall man inte känner till den. I flerkulturella miljöer är det inte oproblematiskt att definiera kulturell tillhörighet. Min intention var att ha en öppen ickehierarkisk atmosfär där alla behandlas på samma villkor oberoende av etnisk bakgrund och där det är deltagarnas eget val att öppna upp sin kultur. Inställningen påverkades av medvetenheten att jag som vit nordisk medborgare med för sammanhanget relevanta språk- och teatermetodiska kunskaper var i ett maktöverläge, ett överläge som jag strävade efter att bryta genom att lyssna med hela kroppen och ta in deltagarnas initiativ i det gemensamma skapandet. Jag försökte inte framstå som någon som har mer kunskap om det lokala livet, och tog villigt positionen av att både lära mig och lära andra. Det här blev synligt bland annat då

deltagarna fick styra stegen då vi rörde oss omkring i Størdal, till fotbollsplanen eller på intervjuer.

Denzin (2003) nämner Freires tvåstegsprocess att först avslöja förtryck och sedan göra förtrycket till allas angelägenhet (s. 30-32). Egentligen gick *Rammer* rakt till steg två av modellen, där förtrycket inte tillhör endast den förtryckta gruppen utan alla. Jag undvek att definiera deltagarna som förtryckta på grund av att de inte var norska, men utgick från att det ur någon aspekt av deltagarnas livssituation skulle framgå behov att delta i att öka sin egenmakt. Denzin skiljer på kritisk och radikal pedagogik (s. 31): den första är dialektisk och dialogisk och den senare placerar handlingskraft, identitet och diskurs innanför och i motsättning till ett bredare historiskt landskap. Det bredare historiska landskapet definierades inte för deltagarna och *Rammer* var därmed inte i den bemärkelsen ett radikalt utan snarare kritiskt projekt; ett projekt som fokuserade på att främja egenmakt och reflektion i stället för att namnge förtryck.

Att i pragmatisk anda stärka individers uttrycksförmåga kan ses som demokratifrämjande eftersom det ger egenmakt åt individen att handla. Aune (2017a) talar om ”det demokratiska potencialet som ligger i at kunstnere bidrar til å gjøre den estetiske kommunikasjonen autorativ for den nære kontekstens deltakere og publikum” (s. 50). Den estetiska kommunikationen kan göras gällande för samfundet dels genom att saken kommuniceras och uttrycks på ett sätt som väcker känslor och reflektioner, dels genom att den gemensamma kontaktytan aktiveras. Saken ska kännas angelägen för både deltagare och publik. Det handlar alltså om hur estetiken fångar deltagare och publik in i samma värld samtidigt som kopplingar görs till den verkliga världen och den existerande uttryckspotentialen som finns i varje medlem av samhällsgruppen. Rancière (2004) hävdar att fördelningen av det som kan kännas med sinnena, att lyfta fram det som kan höras, ses, kännas, kan leda till en omfördelning av identiteter och positioner. Genom att det osynliga blir synligt kan tid och rum för uttryck omfördelas (Rancière 2004, s. 37, i Aune 2017).

5.4 Den inkluderande arbetsprocessen och demokrati

Designbaserad forskning och devising som arbetssätt var för projektet *Rammer* avgörande för relationen till demokrati. Som facilitator fick jag ständigt omvärdera min position och reflektera över hur mina handlingar styr deltagarnas handlingar. I det här kapitlet ser jag på hur strävan efter en ickehierarkisk och inkluderande struktur där alla deltagare välkomnas främjar demokrati.

5.4.1 Praktiska sätt att ordna projektet inkluderande

Inkludering handlar om att sänka tröskeln och visa att alla är välkomna. Det gjorde jag bland annat genom upprepade meddelanden på sociala medier och personliga meddelanden före varje övning. I en professionell ram där en praktiker ska få lön för ett visst antal timmar kan detta inte fungera i längden. Inkludering riskerar också att slå över till osäkerhet ifall ramarna inte hålls. En del deltagare upplevde (se diskussion 28.5, bilaga 8) att arbetet på repetitionerna var osäkert eftersom alla inte var på plats. Tidsbrist på grund av språkstudier och jobb var en realitet, och en del deltagare skulle hellre delta i tidsmässigt korta projekt, så att man vet vad man lovar sig till. Guadad kommenterade att han ändå är i skolan och att projektet kanske därför kunde ordnas via utbildningsinstitutioner (bilaga 8). Workshoparna med vuxenstuderandena fungerade eftersom det fanns en struktur att studerandena måste komma på plats. Den strukturen gör att de som är med är mer intensivt med. Kvaliteten höjs, medan risken finns att antalet deltagare sjunker och projektet blir mindre inkluderande. Att ordna konstprojekt inom institutioner kan också, som Claire MacNeill (i O'Connor & Anderson, 2015) påpekar, hämma nytänkande då maktstrukturerna inom organisationen binder dem som jobbar där till att följa arbetsprocedurer som antas vara korrekta (s. 103-104).

Jag ser också projektets förändrande intention som en viktig aspekt av inkluderingen. Vems förändring eftersträvas och varför? O'Connor & Anderson (2015) poängterar att det är praktikerns moraliska uppgift att se till att det lokala samfundet och deltagarna får lika mycket ut av forskningen som forskningsinstitutionen får. De drar upp två riktlinjer för detta: dels att fundera vilka kunskaper projektet ger åt deltagarna, dels att spegla fynden från projektet genom konstbaserad representationsstrategi. (s. 60-61). I *Rammer* handlade deltagarnas ökade kunskap bland annat om att skådespelarkunskaper förstärktes via Fazlics och mitt kunnande

samt att förutsättningar för konstnärlig och självreflekterande diskussion förstärktes genom regelbundna reflektionsdiskussioner. Det lokala samfundet inbjöds att ta del av fynden genom etnoteaterföreställningen.

Jag intog attityden att praktikern måste engagera sig i den grad hen förväntar sig att deltagarna ska engagera sig, för att göra forskningsprojektet symbiotiskt. Facilitatorns fysiska språk är avgörande för att inte utesluta dem som inte direkt bidrar med estetiskt arbete. Att ta alla i hand och hälsa fungerade i *Rammer*-projektet; även när deltagarna kom in försenade mitt i, vilket skedde varje gång, gick jag fram och hälsade, ofta med en fras på deltagarens eget språk. Det att deltagarna kände sig välkomna var viktigare än koncentrationen till att slipa föreställningens estetik och skådespelaruttrycket. Här kommer kulturell hybridisering in; att olika språk hörs är att drag från olika kulturer hybridiseras. Dock var det främst jag som lärde mig fraserna, detta kunde ha utvecklats till att alla deltagare lär sig fraser på alla språk. Praktikern ska inte engagera sig över huvudet på deltagarna – en fälla som Peter B. Duffy (i Dawson & Kelin, 2014) varnar för då han beskriver sitt arbete som undervisande konstnär i en ungdomsgrupp med många färgade unga från ett område som var känt för sociala utmaningar, nämligen Bronx i New York. Det misstag han ansåg sig ha gjort var att be ungdomarna arbeta med en ram som skulle engagera ungdomarna, i stället för att engagera ungdomarna till att finna en ram att arbeta inom. Duffy hade planerat slaveri som tema för dramaarbete som genom en historisk utgångspunkt skulle leda till reflektion kring diskriminering i en kontext där många levde i socioekonomiskt sämre ställning än majoritetsgrupperna, men ungdomarna ville inte engagera sig i det valda temat och kände av att facilitatorn var där för sig själv inte för dem. (s. 246-251).

Duffy (2014) menar att man *blir* (to become) en undervisande konstnär, att man inte kan utgå från att man *är* det (s. 247). Att se mötets estetik på det vises innebär att öppna upp för att de professionella konstnärerna i mötet *blir* estetiskt inblandade i lika hög grad som någon annan. I en flerkulturellt inkluderande process finns det inte plats för facilitatorns ego, och risken finns att i all välmening samla på sig pris för att man lyckats arbeta med marginaliserade grupper, något som Duffy kallar *Trophy of the oppressed* (s. 246). För att jag som projektledare skulle bli en organisk, lyssnande och involverad del av processen utgick jag från min tysta kunskap och de forskningsramar jag lagt upp stödde mitt arbete, men med tanken att det egentliga arbetet endast kunde uppstå när jag som person mötte deltagarna i en skapandeprocess där alla bidrog. Den lärdomen får mig att ställa *Rammer*-projektet mer i en reflexiv anda än som ett avslöjande och namngivande av förtryck, samt att aktivt placera mig i

reflexiv praxis och inte agera inom rutinartad praxis. Duffy menar att det inte räcker att vilja göra gott, utan man måste, såsom Freire uttrycker det, sträva efter dialog: "Dialog cannot occur between those who want to name the world and those who do not wish this naming – between those who deny others the right to speak their word and those whose rights to speak has been denied them" (s. 249-250). Det kan kännas långsökt att i teatersammanhang hänvisa till en naturvetenskaplig teori, men Prendergast & Saxton (2009) citerar fysikern Heisenbergs teori om att ett objekt byter det riktning genast då det blir betraktat (s. 197), och jag tänker att den paradoxen gäller även för inkludering i konstprocesser; genast då man har översikt över hur alla deltagare deltar och skapar upphör det aktiva arbetet med att främja inkludering och konstens autonoma oförutsägbarhet. Jag följer i Duffys tankespår och menar att inkluderingen måste börja från att jag som praktiker vågar ta mig själv ut från den absoluta kärnan av inkludering; det vill säga att ha kontroll över skapandeprocessen. Kontrollen måste aktivt bli till, det är det som är reflexiv praxis. Duffy (2014) citerar Freire om att lärare ska "find themselves continually ready to rethink what has been thought and to revise their positions" (s. 248). På det här viset kan facilitatorn undgå Duffys fälla: "I was planning and developing liberating lessons to enact upon students in order to help them see just how oppressed they are" (s. 248).

For the facilitator, having the courage to stay in a mess and to tolerate the confusion of the moment confronts the reality and the potential that this might bring. It is a creative state of facilitation flow where the immediate 'not knowing' might bring about the 'right' direction, rather than a pre-conceived position of a knowing, end-gaming, procedural approach which may not respond to the needs of participants. (Preston, 2017, s. 71)

5.4.2 Deltagarna som del av förändringen

Prendergast & Saxton (2009) menar att det är centralt att deltagarna själva upplever att de kan handla för förändring (s. 11). Det här ser jag att gäller för alla som deltar, också mig som forskare. I frågeundersökningen framkom att flera av deltagarna såg det som en viktig poäng att de lärt känna varandra bättre, och också att de lärt känna mig. Jag såg mig inte bara som en professionell konstnär och facilitator utan också som medmänniska, och jag strävade efter att skapa ett personligt band till deltagarna. Det här var en del av målsättningen med inkludering. Om inte jag skapade banden, vem skulle jag förvänta mig att skulle skapa band? Genom att

delta fysiskt i improvisationer gav jag och den professionella skådespelaren ett slags exempel vars syfte var att öka den teatrala uttrycksförmågan, men det var också viktigt att vi reflekterade över våra egna förhållningssätt till att träffa nya människor och till positionen som deltagarna med invandrarbakgrund eller asylsökarsstatus hade. Genom att bygga band mellan människor skapade vi trygghet i atmosfären och visade i praktiken att det var möjligt. Att nå ut till människor och utvidga sina egna ramar blev således en social handling, inte endast en scenisk handling. Den här handlingen utgjorde ett uppror mot icke-inkluderande samhällsstrukturer – mot antagandet att personer med olika etnisk bakgrund inte skulle kunna bygga sociala band.

Prendergast & Saxton (2009) ifrågasätter forskningens genuina verkan och bedömning ifall forskarna inte följer projektets budskap. De tar som exempel ett studerande genomfört projekt om att kombinera alkohol och bilkörande, där både publik, bedömare och bidragsgivare – en organisation för förebyggande av rattfylleri – ansåg att projektet varit effektivt, medan de studerandena inte själva följde exemplet som lärdes ut (s. 197). Man kan tänka sig att ett projekt där de inblandade inte förändrar attityder kan löpa risk att bli det som Bishop (2012) kalla en kosmetisk effekt. Å andra sidan uppstår ett ställningstagande som praktiker: var går gränsen för integriteten som privatperson och praktiker? I vilken grad tillämpar man föreställningens tema i sitt eget liv? I *Rammer*-projektet valde jag valde att lägga mig in i projektet som människa, inte endast som forskare, och har fortfarande kontakt med deltagarna på sociala medier. Som jag beskriver i inledningen (kapitel 1.3.1) fanns det också en del potentiella deltagare som inte kom med i projektet, till exempel en ung man som var med om rekryteringsträffen på EM-team. Senare deltog han i workshopen via vuxenutbildningen och kom också som publik till föreställningen. Jag tar fallet som exempel på en som jag interagerade med inom ramen för projektet men inte utanför det, till exempel på sociala medier. Jag drog gränsen vid att interagera endast med dem som var intresserade av projektet, inte av mig som person.

5.4.3 Hur demokrati kan främjas genom den inkluderande skapandeprocessen

Vilken roll spelar det mindre hierarkiska arbetssättet - är det mer demokratiskt att fråga efter hela gruppens åsikter, idéer och tankar eller att befästa form och innehåll och sedan låta dem påverka det? Ifall alla deltagare inte ha en klar åsikt om vad de skulle tycka eller tänka, är det

då lättare att ha en konkret form att respondera på? Fungerade de professionellas arbete som sådana här konkreta responstriggare, eller blev de föremål för beundran och att från sidan se på exempel från de mer kunniga (Prendergast & Saxton, se även tidigare kapitel)? I frågeundersökningen (bilaga 3) framkom att flera ansåg sig ha lärt hur man ”ska” göra teater av att följa med den professionella skådespelarens arbete, och att flera beundrade scenografens verk. Gav det här en känsla av egenmakt eller en känsla av att själv inte förmå? En av deltagarna sa ofta att han är ”ikke så flink” på att dansa och skådespela, och de försökte styra över sina uppdrag till de mer erfarna skådespelarna. Som facilitator försökte jag fördela uppgifter så att alla kände sig utmanade och att uppmuntra framstegen. Yousefi önskade mer ansvar och fick mycket text samt dialogiskt arbete med en professionell skådespelare och Mugisha skrev själv en sång i samarbete med mig. För att motverka hierarkier inom skapandeprocessen överlät jag ansvaret för uppgifterna, och ifall deltagarna inte kom på repetitionerna så blev uppgiften halvfärdig. Avigsidan med en ickehierarkisk inställning i devisingupplägg var att det inte fanns tillräckligt rum för teaterestetiska korrigeringar, utan arbetet presenterades i den form deltagarna arbetat fram det. Ännu på föreställningen bad en skådespelare mig om att visa tecken när han skulle göra entré, vilket vittnar om att koncentrationsnivån påverkade den estetiska formen. Dock kan samma moment ses ur den synvinkeln att den unga deltagarens livssituation påverkar förmågan att koncentrera sig och ta in teaterns estetik (se kapitel 5.2.2), och då kan det ses som ett uppmuntrande till egenmakt att inte utesluta personen ur produktionsgruppen eller ersätta hens insats med en ”duktigare” skådespelare.

Den inkluderande skapandeprocessen och det gemensamma framförandet som processen utmynnar i kan främja demokrati i och med att grupper och individer som har begränsad makt i samhället (unga, icke-norska, icke-professionella) kommunicerar fynd relaterade till sitt eget liv. Om demokrati förstås som att makten fördelas bland ett folk främjar *Rammer* demokrati genom att ge en del av folket uttrycksmedel genom verbalt, sceniskt och kroppsligt uttryck och en plattform i och med projektet och föreställningen. Intentionen att ge deltagare en röst i samhället är dock inte oproblematiskt. Jeffers (2011) varnar att praktiker bör vara alerta på kraften i att ”ge en röst” åt någon. Synlighet och makt existerar inte i korrelation till varandra, hävdar Jeffers och hänvisar till performanceforskaren Peggy Phelans uttalande om att ifall den representerade visualiteten skulle leda till makt så skulle halvnakna vita kvinnor leda Västvärldens kultur. (s. 96-98). Själva upplägget med att ha deltagare från en viss grupp på scenen leder alltså inte nödvändigtvis till att deltagarnas närvaro åtföljs av makt i samhället.

Men det är inte bara frågan om att ge uttrycksmöjligheter. Flera av deltagarna både fick och kunde uttrycka sig. Det handlar också om *vad* man uttrycker. I *Rammer* blev det frågor om ramar i livet, erfarenhet av att anpassa sig, känna sig utanför eller vilsen, leta efter sällskap, hitta samhörighet bland lagkamrater. Språk fanns med såväl i talade repliker som i kroppsspråk. Är hybridisering, där delar från flera kulturer visas jämsides, mer demokratiskt än att visa något som för alla är neutralt, men som inte för fram drag ur deltagarnas egna kulturer? Flera deltagare uppgav i frågeundersökningen att de kände att deras kultur blev sedd. Många uttryckte starkt en önskan om att lära sig korrekt norska och få jobb. Kanske det i situationen då deltagarna varit endast några år i Norge kändes mer relevant att finna gemenskap än att föra fram aspekter ur den egna kulturen. I ett dokumentärteaterprojekt med mer fokus på materialinsamling genom intervjuer hade drag ur de olika etniska bakgrunderna kunnat komma fram mer, men av försiktighet och fokus på att varje deltagare ska få delta som sig själv utan att dela med sig av sin livshistoria ifall hen inte vill eller kan göra det.

Bishop (2012) ser det som problematiskt att deltagande samtidskonst inom den sociala paradigmen på ett hierarkiskt sett lutar sig mot instrumentella sociala mål som mer 'äkt' (real efficacy) än den autonoma konstens estetik (s. 19-20). Hon menar att det är paradoxalt att det sociala värdesätts över det estetiska, men att konstproduktionerna ändå jämförs med andra konstproduktioner. Den i kapitalismens anda utförda kvalitetsvärderingen görs enligt hur väl konstprojektet lyckats med samarbete och att lyfta fram subjekten, och tyngden läggs på process framför produkt, eller mer exakt på process *som* produkt. Enligt Bishop borde jämförelsen göras med den sociala verkligheten: "these perceived social achievements are never compared with actual (and innovative) social projects taking place *outside* the realm of art; they remain on the level of an emblematic ideal, and derive their critical value in opposition to more traditional, expressive and object-based modes of artistic practice." (s. 19). I teaterkontext ser jag det som att tillämpad teater och drama inte ska jämföras med icke-tillämpad teater utan sammanlänkas med de mål som projektet tillämpats för. Som tidigare framkommit (se kapitel 2.2, 5.2) är Bishop inte heller helt okritisk till sociala mål, vilka enligt henne kan ha samma klang som myndigheters – jämför Rancières polismakt – strävan om social inkludering och företagsam kreativitet, som de facto främjar undertryckt konformitet i stället för motkraft (s. 16). Men även om ett projekts mål – såsom *Rammers* mål om en flerkulturellt inkluderande ickehierarkisk etnoteaterprocess – kan klinga icke-dissensframkallande, finns det i och med konstens estetik potential till uppror:

Yet artistic practice has an element of critical negation and an ability to sustain contradiction that cannot be reconciled with the quantifiable imperatives of positivist economics. Artists and works of art can operate in space of antagonism or negation vis-à-vis society, a tension that the ideological discourse of creativity reduces to a unified context and instrumentalises for more efficacious profiteering. (Bishop, 2012, s. 16).

I *Rammer*-projektet är det just det som Bishop inte sett i kuraterad deltagande samtidskonst som jag utvärderar: inkluderingen jämförs med en verklig kontext, inte med andra konstverk. Att den estetiska formen eventuellt saknade tillspetsat uttryck blir mindre relevant än den lokala och sociala effekten av projektet. Dock var teaterns verkningsmedel centrala och den teatrala händelsen gav estetiska erfarenheter i mötet mellan deltagare, publik och tema. Den konstnärliga estetiken var stark nog att erbjuda ett från vardagen avvikande rum, vilket möjliggjorde att deltagarna kunde reflektera mellan verklighet och fiktion. Således kunde deltagarna både genom engagemang och sceniskt uttryck ta plats i det lokala samhället som individer i marginaliserad grupp, vilket inte hade varit lika framträdande utan en genomgående konstnärlig estetik. Att estetiken bottnade i deltagarnas egna berättelser från det levda livet, intressen, reflektioner och improvisationer gav mötets estetik den kontextbundna formen som behövdes för att göra projektet gällande för en integral publik i Stjørdal. *Rammer* presenterar inte konst gjord av professionella konstnärer, men konsten är autonom och handlingskraftig i och med att den *blir*, inte är. Projektet var inte ett förutsägbart svar på en fråga eller ett konkret behov, utan *blev till* i kontexten. Hade deltagarna uttryckt upplevt förtryck hade projektets politiska agenda kunnat närma sig Freires revolutionsförberedande uppror, men enligt deltagarnas uttryck blev det den här gången en praxis som liknar mer Nicholsons reflexiva inställning (se kapitel 3.1). Att styra målet enligt gruppens önskan var i sig en demokratisk handling, som tillät deltagarna att styrka sin egenmakt och iscensätta rätten till att bli hörd som man är och på det vises som man själv önskar.

6 Konklusion

I den här avhandlingen har jag dryftat hur deltagar- och processorienterade scenkonstproduktioner kan vara plattformar för social inkludering. Jag belyste projektet *Rammer*, som var min praktiska del av forskningen, genom att analysera fyra faser i skapandeprocessen och genom en modell över hur Tema, Form, Deltagare och Möte stod i ickehierarkiskt samspel. Jag konstaterar att det var utmanande att ha en deltagarorienterad utgångspunkt i en process där deltagargruppen inte etablerades ordentligt, men att deltagarperspektivet kunde stödjas genom både strukturella och facilitatoriska åtgärder. Till exempel stödde ett team av semiprofessionella och professionella konstnärer deltagarnas konstnärliga uttryck och förde den teaterestetiska formen vidare. En workshop baserad på temat livsramar gavs till två grupper vuxenstuderande och verkade också för det deltagarorienterade och inkluderande målet. Som facilitator kunde jag främja deltagarnas engagemang genom aktivt lyssnande och bejakande av dem som personer samt tilldelande av uppgifter som utmanade deltagarna på deras egen nivå.

Centrala frågor var hur jag som forskare och projektledare bemötte deltagarna och såg dem som individer och grupp. Gruppen bestod av personer med invandrarbakgrund av varierande slag, och jag argumenterar för att inte utgå från att deltagarna vill delta i projektet som ambassadörer för sin egen kultur, eftersom många söker en gemenskap i det nya landet. Ett allmänt tema, i *Rammers* fall fotboll, ställer inte krav på personliga narrativ och insikter, men öppnar upp för dem genom att vara en utgångspunkt för improvisation och kroppsligt uttryck från en global spelkultur.

En annan viktig fråga är hur den estetiska formen bidrar till inkludering. Formen som valdes var en interaktiv etnodramahändelse. Produktionsestetiken var devising med dokumentär- och improvisationsmetoder med scenografi, text och skådespeleri som egna pelare. Jag dryftade hur projektets pragmatiska estetik, som jag kallar mötets estetik, kan främja egenmakt och demokrati. Det här tog jag upp till diskussion bland annat genom Claire Bishops tankar om att deltagande konst kan ha en kosmetisk effekt; man tror att man påverkar och inkluderas eftersom man gör det *i spelet* – men att det eventuellt inte har något att säga gällande position och verklig makt i samhället. Jag argumenterade för att etnoteater där processen är inkluderande och den som vill får delta på det sätt hen vill är en demokratisk handling.

Genom att ge unga människor en roll på scenen i ett möte med människor som bor och verkar i samhället försvagas den allmänna uppfattningen om att icke-norskhets begränsar aktivitet i det norska samhället. De unga får egenmakt och visar att de kan ta del av kulturellt skapande på motsvarande villkor som i övriga samhällsaktiviteter. Ett mindre hierarkiskt upplägg och en mindre låst definition och förväntan på dramaturgin och föreställningen är demokratifrämjande i det att den ger egenmakt åt människor som annars inte är i maktposition i samhället. Genom att handla på gruppens eget sätt och bilda estetiken utgående från gruppens individers önskningar och resurser, är teaterprojektet med om att utmana förväntningar på hur vi borde vara som personer, som grupp, som konstnärlig arbetsgrupp, som aktörer på scen. En process där deltagarna aktivt medverkar ökar deltagarnas egenmakt och en föreställning där deltagarnas ökade egenmakt synliggörs är med om att omdefiniera makt och synlighet i samhället. I *Rammers* fall skulle projektet ha krävt en större insats för att bli en färdig etnoteaterföreställning som kan bjuda in även oförväntad publik till ett estetiskt möte. Nu nåddes en integral publik med kopplingar till temat. Projektet kan dock vara en språngbräda för vidare projekt, eftersom deltagarna fått grundläggande insikter i teater, så i nästa projekt kan de delta mer aktivt ifall de är intresserade. Deltagarna har nu en klarare bild av att skapa teater, likaså workshopdeltagarna och publiken.

Mitt förslag är att projektet kunde ha gjorts dels i en materialsamlade fas, dels en fas med tid för dramaturgi och utformningen av en etnoteaterföreställning (motsvarande fas 2 i min fasuppdelning, se kapitel 4). Därefter kunde informantgruppen ombes reflektera (motsvarande min fas 3) och sedan kunde föreställningen göras av sådana som vill förbinda sig. Ifall tröskeln att vara med som skådespelare blir hög frångår vi en inkluderande modell om samfundsbaserad teater och går vidare mot en design där sakkunniga iscensätter icke-sakkunnigas text. Ifall man gör det ska man vara medveten om syftet med att framföra texten: vems utveckling bidrar det till? Om det genom att underminera status quo och röra om *polis* ger informanterna en bättre tillvaro är det demokratiskt. Om det genom att informanterna upplever glädje och rättvisa då deras texter iscensätts, är det också demokratiskt eftersom det ger informanterna och eventuellt publiken en upplevelse av att höras och ha egenmakt. Men ifall informanterna inte finner det meningsfullt att ge sin berättelse åt någon annans iscensättning, ser jag *Rammar* som ett exempel på hur egenmakt kan främjas i själva skapandet och handlandet.

Den pragmatiska estetiken i John Deweys fotspår ser inte bara åskådaren som frigjord utan amatörskådespelaren, alltså människan, som frigjord. Det är en projektdesign som ger

utrymme för alla som vill delta i både skapandet av ett estetisk erfارande, iscensättning av levda erfarenheter och social och individuell egenmakt. Att få människor att känna sig välkomna och behövliga i ett projekt förändrar samhället. Att erbjuda en oförutsägbar mötesplattform åt människor från marginaliserade grupper, vilka lever i omständigheter som inte passar teaterns krav på disciplin, är att skjuta sig själv i foten som konstnär – att hanka sig fram genom sumpmarken, som Schön beskriver det. Men Schön konstaterade också att det är just där stegen sjunker djupast ner som den verkliga kraften att förändra människoliv finns. Utifrån praktiska fynd från den här reflexiva forskningen hävdar jag att projekt i stil med *Rammer* främjar demokrati genom bland annat stärkt egenmakt, uppmuntran till handling bortom vardagen, ökat mod att närma sig andra och positiv men kritisk bekräftelse av människan som individ framför representant för en annan kultur. Etnoteater kan erbjuda möten om livet och nuet på en estetiskt inbjudande plattform, både i skapandeprocessen och i föreställningen.

Källförteckning

Aune, V. (2017a). *Det demokratiske potesialet i dokumentbasert teater*. Bergen: Fagbokforlaget.

Aune, V. (2017b). *Vår Frues Folk: Å skape autorativ estetisk kommunikasjon i dokumentarteater*. Bergen: Fagbokforlaget.

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

Balfour, M.; Bundy, P.; Burton, B.; Dunn, J. & Woodrow, N. (2015). *Applied theatre: Resettlement. Drama, Refugees and Resilience*. London: Bloomsbury.

Balfour, M. (2017). *The Art of Facilitation: "T'ain't What You Do (It's The Way That You Do It)"*. I Preston, S. (2017). *Applied Theatre: Facilitation: Pedagogies, Practices, Resiliency*. (s. 151-164). London: Bloomsbury.

Bishop, C. (2012). *Artificial Hells*. New York: Verso.

Dawson, K. & Kelin, D. (2014). *The Reflexive Teaching Artist. Collected Wisdom from the Drama/Theatre Field*. Bristol/Chicago: Intellect.

Denzin, N. K. (1997). *Interpretive ethnography: Ethnographic Practices for the 21st Century*. London: Sage publications.

Denzin, N. K. (2003). *Performance ethnography: Critical pedagogy and the politics of culture*. London: Sage Publications.

Dewey, J. (1934) (2005). *Art As Experience*. New York: Perigee.

Dewey, J. (1937). *Democracy and Educational Administration, School and Society*. (s. 457-67). Tillgänglig:
<https://wolfweb.unr.edu/homepage/lafer/dewey%20dewey.htm>.

Duffy, P. B. (2014) *Essentializing Residencies: Collecting Trophies of the Oppressed*. I Dawson, K. & Kelin, D. (2014). *The Reflexive Teaching Artist: Collected Wisdom from the Drama/Theatre Field*. (s. 246-251). Bristol/Chicago: Intellect.

Erven van, E. (2001). *Community theatre: Global Perspectives*. London: Routledge.

Forsyth, A. & Megson, C. (2011). *Get real - Documentary theatre past and present*. New York: Palgrave Macmillan.

Gürgens Gjørnum, R. G. & Ramsdal, G. (2011) (16). *Kreative prosesser i «art-based-research»*. Peripeti. Tillgänglig:

<https://tidsskrift.dk/peripeti/article/download/8241/13454>

Gürgens Gjørnum, R. & Rasmussen, B. (2012). (Red.). *Forestilling, framføring, forskning: Metodologi i anvendt teaterforskning*. Trondheim: Akademika forlag.

Jeffers, A. (2011). *Looking for Esfaril: Witnessing 'Refugitive' Bodies in I've got something to show you*. I Forsyth, A. & Megson, C. (2011) (Red.), *Get real – documentary theatre past and present*. (s. 91-105.) New York: Palgrave Macmillan.

Kvale, S. & Brinkmann, S. (2014). *Den kvalitative forskningsintervjuen*. Lund: Studentlitteratur.

MacNeill, C. (2015) *Applied Theatre as Research Working with Looked-After Children*. I O'Connor, P. & Anderson, M. (2015). *Applied Theatre: Research: Radical Departures*. (s. 97-122). London: Bloomsbury.

Martin, C. (2010). (Red.), *Dramaturgy of the Real on the World Stage: Studies in International Performance*. London: Palgrave Macmillan.

Mermikides, A. & Smart, J. (2010). *Devising in Process*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.

Nelson, R. (2013). *Practice As Research in the Arts*. New York: Palgrave Macmillan.

Nicholson, H. (2010). *The Promises of History: Pedagogic Principles and Processes of Change*. RiDE: The Journal of Applied Theatre and Performance 15:2.

Lehmann, N. (2002). *Coping with Reality: Different Means for Different Purposes*. Artikel: Idea dialogues.

Lehmann, H-T. (2006). *Postdramatic theatre*. New York: Routledge.

O'Connor, P. & Anderson, M. (2015). *Applied Theatre: Research Radical Departures*. London: Bloomsbury.

Prendergast, M. & Saxton, M. (2009). *Applied Theatre: International Case studies and Challenges for Practice*. Bristol/Chicago: Intellect.

Preston, S. (2017). *Applied Theatre: Facilitation: Pedagogies, Practices, Resiliencie..* London: Bloomsbury.

Rancière, R. (2004). *The politics of aesthetics: Distribution of the sensible*. London och New York: Continuum.

Rancière, R. (2009). *The emancipated spectator*. London och New York: Verso.

Rasmussen, B. (2012) *Kunsten å forske med kunsten: Et blick på kunnen ut fra praksis-teori-relasjonen*. i Gørgens Gjørum, R. & Rasmussen, B. (2012) (Red.), *Forestilling, framføring, forskning*. (s. 23-46). Trondheim: Akademika forlag.

Saldaña, J. (Red.). (2005). *Ethnodrama: an anthology of reality theatre*. Oxford: AltaMira Press.

Sauter, W. (2016). *Eventness*. Stockholm: Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier (STUTS).

Schroeder-Arce, R. (2014) *Stories of my life: A Teaching Artist reflects on cultural consciousness*. I Dawson, D. & Kelin, D. (2014) *The Reflexive Teaching Artist. Collected Wisdom from the Drama/Theatre Field*. (s. 59-63). Bristol/Chicago: Intellect.

Svenska akademiens ordlista (2015).

Turner, C. & Behrndt, S. (2016). *Dramaturgy and performance*. New York: Palgrave.

Vestel, V. (2007). *Hybridisering, likhet og begjær. Noen analytiske utfordringer for forståelsen av det flerkulturelle*. I Ø. Fuglerud & T. H. Eriksen (Red.), *Grenser for kultur? Perspektiver fra norsk minoritetsforskning*. (s. 133-136). Oslo: Pax forlag.

Zizek S. (2004) *The Lesson of Rancière*. I Rancière, R. (2004) *The politics of aesthetics: Distribution of the sensible*. London och New York: Continuum.

Stjørdal kommune. Hämtad 2017-11-25, från:
<https://www.stjordal.kommune.no/kultur-idrett-og-fritid/lokstallen/Sider/Om-Lokstallen.aspx>

Migrationskrisen i Europa. (2017, 29 september). I *Wikipedia*.
Hämtad: 2012-11-25,
https://sv.wikipedia.org/wiki/Migrationskrisen_i_Europa

Bilageförteckning

Bilaga 1 Den sceniska arbetsgruppen

Bilaga 2 Manuskript: Rammer; en teaterforestilling

Bilaga 3 Skiss över publikens rörelser i föreställningen

Bilaga 4 Frågeformulär

Bilaga 5 Intervjuguide och transkriberad diskussion med dramaturg och skådespelare
2.5.2017

Bilaga 6 Intervjuguide och transkriberad diskussion scenograf och deltagare 3.5.2017

Bilaga 7 Intervjuguide och transkriberad diskussion med deltagare 13.5.2017

Bilaga 8 Intervju och transkriberad diskussion med arbetsgruppen efter föreställningen
28.5.2017

Bilaga 9 Tidsplan för repetitioner

Bilaga 10 Exempel på lektionsplan enligt OKTAV-modellen

Bilaga 11 Fem bilder från process och föreställning

Bilaga 12 Artikel i lokaltidningen Størdals-Nytt 17.5.2017

Den sceniska arbetsgruppen

Ibrahim Fazlic, skådespelare. Utbildad i fysiskt skådespeleri (BA). 23 år och född i Norge, med bosniska föräldrar. Blev anställd för att göra rollarbetet till Den ensamma Fotbollsgutten och fungera som inspiration för de mindre erfarna.

Daria Osipova, dramaturg. 21 år, flyttade till Norge från Ryssland som 11-åring. Har erfarenhet som dramaturg från flera tidigare projekt.

Meysam Hosseini, scenograf och visuell planerare, jobbar på Lokstallen. 23 år, kom till Norge från Afghanistan som 16-åring.

Hamed Yousefi, skådespelare. 23 år, kom till Norge från Afghanistan för tre år sedan med sin familj. Spelade den från fotbollsteamet som möter den ensamma killen.

Ali Ebrahimi, skådespelare. 19 år, kom till Norge från Afghanistan för två och ett halvt år sedan med sin familj. Med i fotbollsteamet.

Simon Wedi Tkul, skådespelare. 20 år, kom till Norge från Eritrea för mindre än ett år sedan. Med i fotbollsteamet.

Aman Guadad, skådespelare. 29 år, kom till Norge från Eritrea för tre år sedan.

Divine Mugisha, skådespelare och sångare. 20 år, kom till Norge från Burundi för tre år sedan med sin familj. Spelade fotbollsteamets tränare och sjöng.

Hozan Bengo, musiker. Jobbar på Lokstallen, kom med i slutskedet.



Övre raden fr.v. Wedi Tkul, Ebrahimi, Fazlic, Rautoma, Yousefi. Nedre raden fr.v. Bengo, Guadad, Mugisha. Från bilden fattas Hosseini och Osipova

Rammer; en teaterforestilling

Scen 1 Hemma

Vi se ser Fotballgutt1 (Den Ensamme Fotbollsgutten) ensam hemma hos sig, i sin säng.

det er april

det er mai

krokusene blomstrer

jeg er allergisk

Stemmer:

«Når kommer du på besøk?»

«Kommer du?»

«Kommer du i påska?»

«Kommer du til pinse?»

«Vi skal på fjellet igjen»

Fjellet er fullt av folk

Familiehelvete i full blomst

Pølser på grillen og gjennomtrekk i korsryggen

Bror, bror, hvor er du

Han spiser pølser fra Gilde med ketchup fra Heinz

Skoene hans er Goretex og sjela hans er borte

Ligger igjen i bakken

Setter seg fast mellom steinene

Svever i solstrålene over skogen

Jeg er en bakke å tråkke på

Bror

Hvor er du

Kan jeg legge armene mine rundt deg

Kan vi la åra fordufte som dugg på badet

Den gangen du besøkte meg og det var så kaldt i leiligheten

Vi spiste fisk og latet som om brokkolien var en skog

Stemmer:

«Når kommer du på besøk?»

«Kommer du?»

«Kommer du i påska?»

«Kommer du til pinse?»

«Vi skal på fjellet igjen»

Han stiger opp. Skor på. Ut genom dørren till fotbollsplanen. Grönt gräs. Mörkt. Ensam.

Scen 2 Ensamma fotbollssekvensen

Fysisk: han leker at han spiller, utan ball.

Scen 3 Fotbollsteam spelar - koreografi

Fotballsteamet och tränaren in. Trening, spill, mål, alla hurrar och dansar. Fotbollsteam ut. Bollen blir kvar.

Scen 4 Fotbollssekvens 1

Fotballgutt 1 inn, går rundt på banen, oppdager ballen. Videoklipp. Reagerer på dette. Det springer en gutt forbi. Prøver å sig hei men gutten springer iväg.

Pirker i ballen. Fotballgutt 1 har en "samtale" med ballen:

Nei, det er ingen som kommer til å hente deg. De bare lot deg ligge her.

Du er jo helt ødelagt, tom for luft og. De orket ikke kaste deg i søpla engang, ikke gjenvinne deg.

Flere videoklipp, «familie, familie.....». Reagerer på dette. Mer voldelig. Skal til å sparke til ballen, ender opp med den i armene i stedet. Overrasket over seg selv. Legger ballen tilbake på plass og forsvinner hjem igjen.

Scen 5 Fotbollskillarna möts

På fotballbanen, dagen etterpå.

Fotballgutt 1:

Det er påske det er pinse

Folk drar på fjellet

Det er Ramadan folk drar ut av landet

Umulig å feire her

Ramadan er ikke designet for Skandinavia

Solen går jo aldri ned

Den som laget Ramadan tenkte ikke på at muslimer kom til å reise til Skandinavia en dag

Solen går jo aldri ned! Faste! Ha! Lykke til du

Lykke til

Bror

Hva om snøen kommer igjen

Hva om den dekker alt

Gresset, huset, skogen, meg

Bror, hvor er du

Fotballgutt 2, begynner litt senere, som ett eko:

Og hva om snøen kommer igjen

Hva om den dekker alt (*dette på persisk*)

Dekker gresset, huset, skogen, meg

Blomstene

Og hva om

De hör varandra. Hva? Kan du lese tanker? Ser varandra. 1 passer bollen. 2 tar den, den var hans. Men så passer han den tilbake.

Fotballgutt 2:

Hei

Fotballgutt 1:

Hei

Fotballgutt 2:

Spiller du?

Fotballgutt 1:

Ja

Fotballgutt 2:

Er du ny her?

Fotballgutt 1:

Ikke egentlig

Fotballgutt 2:

Jeg har ikke sett deg før. Hvor har du vært?

Fotballgutt 1:

Jeg har vært på forskjellige plasser

På andre siden av jorda, i en bakgate, i huset på andre siden av kunstgresset, jeg bor der

Under dyna for det meste, på nettet 24/7

På Netflix 6 timer om dagen

Og i kommentarfeltet

Hva med deg?

Fotballgutt 2:

Jeg er her

Har vært her i et og et halvt år

Og du er meg for et halvt år siden

Spiller med ballen, tar de, er på vei.

Gresset er eviggrønt her

Og det lukter svette

Svette og liv

Fotballgutt 1:

Plantene på rommet mitt dør alltid

De får aldri nok sollys

Det går liksom ikke

Det er så mye støv der og, jeg orker ikke rydde

Dynene kveler meg, så jeg måtte ut

Fotballgutt 2:

For 9 måneder siden gikk vi og brukte alle pengene på blomster

Vi kunne ikke snakke ordentlig enda, men vi kunne forstå

De sa vi hadde kniver

De sa vi hadde kniver med oss hele tiden

Vi fikk ikke komme inn på fest

Vi fikk ikke være med

Så vi fylte skolen med blomster

Ga dem vekk til hver person som så oss

Noen ville ha, noen takket nei

Men vi fortsatte

Fotballgutt 1:

Mor har pollenplanter på stua

Jeg er allergisk

Jeg har eføy på rommet

Og hun plantet krokus utenfor vinduet mitt

Fotballgutt 2:

Familien skjønnte ikke hvor vi hadde alle pengene fra

Penger til å bruke på blomster, ikke på skole

De hørte ikke når vi sa at skole er gratis

At jenter og gutter går i samme klasse

At militæret er ledet av en kvinne

Vi sluttet å prate sammen etter det

Fotballteam springer in. Treneren: "Kom igjen!"

Gutt A: "Pass bollen!"

Gutt B:» Vem er det der?»

Treneren (til Fotballgutt2): «Vi har begynt mer trening, hvorfor sitter du der?».

Fotballteam ut.

Scen 6 Drömrømmet

Fotballgutt 2:

Jeg vet ikke hvilken luft du skal puste.

Det kan være verdt å ta steget ut.

En ung manns stemme via høyttaler:

«Det er den gamle regla om klassisisme og romantikk

At man ikke skal være for luftig i hodet men samtidig ikke for mye med kniven i livet»

Fotballgutt 2:

Og når du har klatret, når du står på toppen av et fjell, så ser du så mye bedre.

Ung mann via høyttaler:

«De fleste forventer av deg å lage plan B som egentlig er plan A som er å kaste bort mesteparten av tiden din på å forsikre deg et liv som du egentlig ikke vil dra nytte av eller nytelse av»

Fotballgutt 2:

Og vinden blåser, og det er kanskje kaldt, men du ser

Ung mann via høyttaler:

«Det er rammer som ikke passer til den livsstilen jeg har lyst til å leve»

Fotballgutt 2:

Du ser alt

Du ser alle

Og vinden, den blåser over hele verden

Bli med meg

Fotballgutt 2 deler ut lappar åt publikken, inbjuder dem till Drömrømmet. Oppgave til publikum:

Finn en ramme som er trygg. Forklara hvorfor du valgt den. Skriv på lappen hva som hører till en trygg ramme.

(Det står på lappen instruksjoner også, på flera språk). Publikken går runt i Drömrømmet, där fem olika raminstallationer finns: en del hotfulla eller vemodiga, en del harmoniska.

Ramarna har tagit inspiration av fyra årstider: vinter, höst, vår och sommar och en ram i mitten är söndrig men har ett ljus bredvid sig.

Treneren synger i Drömrømmet:

Og hva om snøen kommer igjen

Hva om den dekker alt

Legger seg overalt

Hva om den dekker skogen

Dekker blomstene og meg

Legger seg overalt

Kan jeg legge armene mine rundt deg

Kan vi la åra fordufte som dugg på badet

Og hva om snøen kommer igjen

Hva om den dekker alt

Legger seg overalt

Hva om den dekker skogen

Dekker blomstene og meg

Legger seg overalt

Bror

Søster

Hvor er du

Og hva om snøen kommer igjen

Hva om den dekker alt

Legger seg overalt

Hva om den dekker skogen

Dekker blomstene og meg

Legger seg overalt

Scen 7 Inne i rammen

Fotballsgutt 1 innanför sin ramme. Fotbollsgutt 2 undrar vad han snakker om och leder publiken tillbaka till fotbollsplanen.

Fotballsgutt 1

Og kanskje jeg ser noen der

Kanskje neuronene i hjernen kortslutter

Kanskje det skapes en ny prosess

Nye koblinger kjappere veier å gå

Raskere ruter å fare gjennom

Glimt glimt glimt

Blunk blunk blunk

Med glimt i øye blunk til meg

Kom igjen da du blunker

Du blunker

Se på meg

Se på meg da

De burde gå livets skole

Gå nå livets skole alle sammen

KROKUS

English plural: crocuses or croci

er en planteslekt med ca. 70 arter i sverdliljefamilien

Kommer opprinnelig fra områdene rundt Italia, Balkan og Tyrkia

Krokus er hjemmehørende i skog, kratt og enger fra havnivå til alpintundra i Sentral- og Sør-Europa, Nord-Afrika og Midtøsten, på øyene i Egeerhavet, og over Sentral-Asia til Xinjiang-provinsen i Vest-Kina

Crocus Ochroleucus er en kremfarget krokus hjemmehørende i Syria, Libanon, Israel, Palestina og Tyrkia

Crocus Ochroleucus is an autumn crocus cultivated for its beauty

Known in Lebanon as hirsanneen, it grows abundantly after the first rainfall in the autumn

Crocus Tommasinianus er oppkalt etter botanisten Muzio G. Spirito de Tommasini

Crocus tommasinianus è una pianta ornamentale, perenne e bulbosa appartenente alla famiglia delle Iridaceae

Hjemmehørende i Bulgaria, Ungarn, Albania, tidligere Jugoslavia

Det er en krokus med mange fargevariasjoner fra blekt lilla til dypt purpur eller rent hvit (bosnisk)

Går også under navnet «snøkrokus» i Norge og Sverige

Crocus Sativus er en flerårig, høstblomstrende plante som minner mye om den giftige arten Tidløs, Colchicum autumnale, som også er høstblomstrende

Le Crocus sativus ou crocus cultivé, crocus à safran, Safran, Safran cultivé est une plante géophyte de la famille des *Iridaceae*, dont on extrait le safran.

Crocus Sativus er en skarp, bittersøt og varmende droge som virker appetittvekkende, abortfremkallende, kolesterolsenkende, svettedrivende, beroligende, avførende, stimulerende, blodrensende, afrodisierende og svakt narkotisk

Kan brukes ved dårlig fordøyelse, leverforstørrelse, høyt blodtrykk, hjertebank, rask puls, gikt, artritt, muskelkramper, astma, depresjoner, sjokk, hysteri, frigiditet, impotens og hoste

Vil snart bli forbudt om politikerne finner ut hva den gjør med folk

Samme som muskatnøtt, tatt vekk fra enkelte butikkhyller grunnet for mange forgiftningstilfeller hos nærmeste akuttmottak hos nysgjerrige pasienter i alderen 15-20 år

Krokus er blomster

Kuppelformede

Pæreformede

Crocus Sativus, safran

varme og klemmer jeg aldri får

Ingen vet hvor vi går ingen vet

hvilken effekt sollyset har på din psyke din kropp dine lemmer

Og hva er sollyset uansett

Og hva er en kropp

Og hva er en psyke

Og hva om snøen kommer igjen

Tråder tråder tråder neuroner koblinger elektriske signaler røtter gjennom hjernebarken
gjennom hvit og grå masse ned til hypothalamus og spiddet rett gjennom jeg vokser 01010011
0011 1100.....

Blir helt utpumpad, kryper ihop ner på golvet i sin ram.

*Fotballteam har kommit in med langsamma bevegelser. Teamet gjør sin koreografi,
konsentrert i slow motion, dunkelt lys, de hører og ser inget. De säger ord om trygga ramar:
familie, frihet, peng, trening, sikkerhet, osv.*

Fotballgutt 2, legger en lapp ved Fotballgutt 1 sin ramme:

Ikke sikkert det hjelper, men det er en tanke. Les den. Kom ut.

*Ber publikken lägga sina tankar ved Fotballgutt 1 sin ramme. Fotballgutt 1 leser lappene. På
den siste lappen, som han fått fra Fotballgutt 2, står det:*

«Man blir jo først menneske når man møter et annet menneske.»

Scen 8

Treneren sjunger:

Kan jeg legge armene mine rundt deg

Kan vi la åra fordufte som dugg på badet

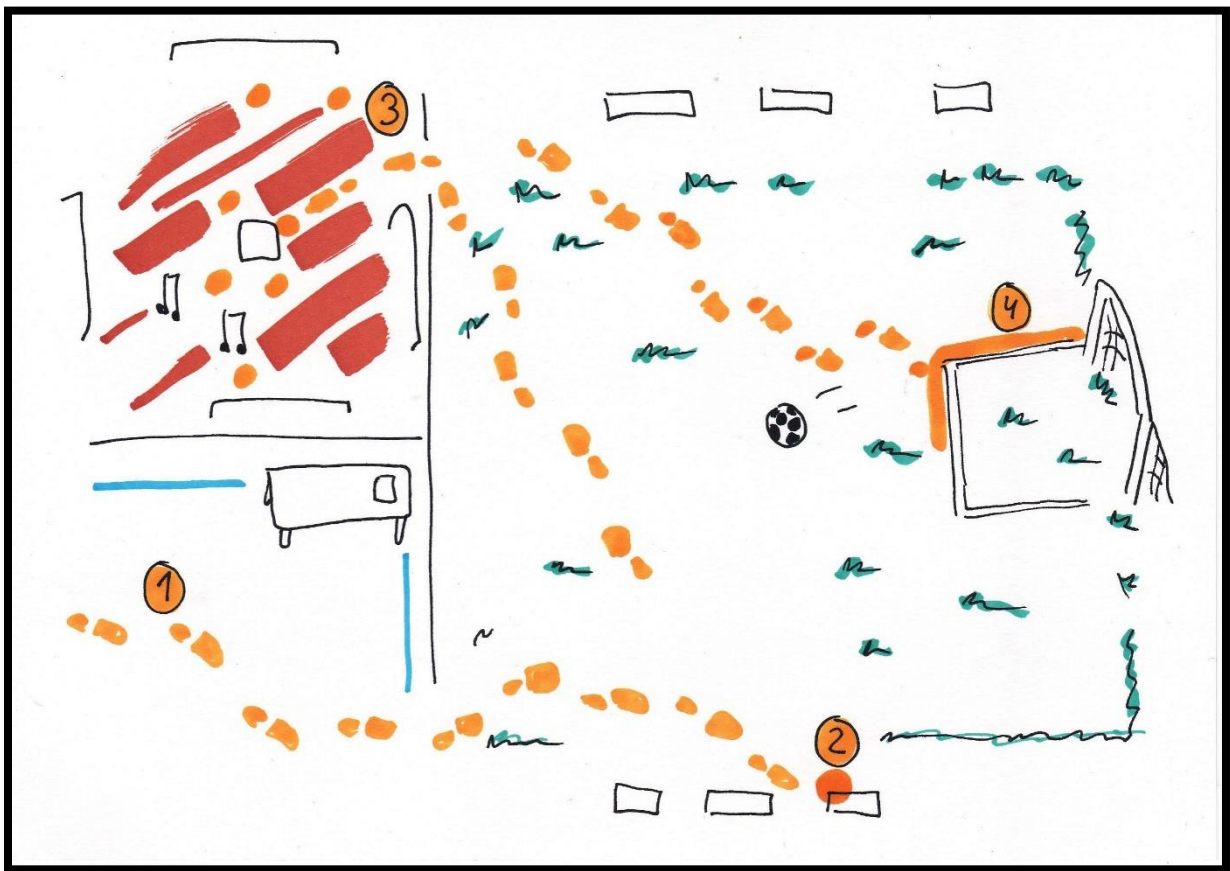
(Samme tekst på kirundi)

(repeat x 4. Hon går in i Drømmeverkstan)

De andre blir i freeze. De ser ut som att de är på väg in i drömverkstaden. Black, sista ljuset är på ramingången till Drømmeverkstaden.

Skiss över publikens rörelser i föreställningen

Skiss över föreställningsrummet, Lokstallens sal. Publikens platser markerade i fyra steg.



Spørreundersøkelse om Rammer-prosjekt på Lokstallen våren 2017

Navn: _____

Alder: _____

Har du tidligere erfaring av teater/skuespillerarbeid/dans/kunst

Ja
Nei
Litt

Har du tidligere vært med i et prosjekt på Lokstallen?

Ja
Nei
Litt

Hvor lenge har du bodd i Norge?

Mindre enn 1 år
1-3 år
4-10 år
Født i Norge

Hvor godt synes du at du snakker norsk?

Litt
Ganske godt
Skjønner alt eller nesten alt, men snakker ikke så godt
Skjønner alt eller nesten alt, snakker godt
Skjønner alt og snakker meget godt
Norsk er mitt morsmål

Syns du at du blev bedre i norsk under prosjektet?

Ja
Nei
Litt

1. Finnes det noe i teksten som du kjenner deg igjen i?

Hvilken av scenene ga for deg mest mening (velg 1-3):

- a. Scene Ibrahim - gutten ensom i sengen
- b. Scene på fotballbane
- c. Fotballag koreografi og spill (ex. Ali som fisk, sparke i mål, danse)
- d. Meysam sin rammer i installation
- e. Divine sin sang - Hozan spilte musikk
- f. Sakte bevegelser - hele fotballag på slutten
- g. En annen scene?

Hvorfor? _____

2. Hvordan følte arbeidet ditt på prøve?

Ikke så greit
Litt usikker
Lett usikker, men etterhvert gøy
Gøy
Kjempegøy

Hvorfor? _____

3. Lærte du deg noe av at arbeide med Ibrahim som er utdannet skuespiller?

4. Følte du at du var en del av Rammer-prosjektet-gruppa? (Velg 1 alternativ)

Ja, jeg følte at jeg var velkommen og følte meg som en del av gruppa
Ja, jeg følte at jeg var velkommen, men kanskje ikke så viktig i gruppa
Vet ikke, jeg ble en del av gruppa etterhvert
Nei, fordi jeg ikke visste hvordan jeg skulle arbeide med teater
Nei, fordi jeg ikke kjente de andre
Nei, fordi jeg føler at jeg ikke snakker godt nok norsk

5. Ble du kjent med nye mennesker i Rammer-prosjektet?

Hvis ja, har dere fortsatt kontakt med hverandre?

Ja, vi har mye kontakt
Ja, men kun på sosiale medier og hvis vi møtes
Vet ikke, men kanskje senere
Nei

6. Har du lyst til å bli med på flere lignende prosjekt, f. eks. på Lokstallen?

Ja
Nei
Kanskje

7. Følte du at din kultur ble sett i prosjektet? (Velg 1 alternativ)

- a. Ja, jeg var fornøyd med det
- b. Ja, men jeg hadde ønsket at det vart litt mer
- c. Litt, jeg var fornøyd med det
- d. Litt, men jeg hadde ønsket at det vært mer
- e. Ikke i det hele tatt, men jeg hadde ønsket det
- f. Ikke i det hele tatt, men jeg ønsket ikke det heller

8. Hvordan føltes det å spille i forestillingen? (Velg 1-3 alternativ)

Bra, fordi det var morsomt
Bra, fordi jeg fikk prøve noe nytt
Bra, fordi jeg fikk utfordre meg selv sammen med andre mennesker
Bra, fordi det føltes viktig å dele fortellingen med publikum
Utfordrende, men bra
Nervøs, jeg likte det ikke
Nervøs, men etterpå føltes det bra
Annen kommentar: _____

9. Fikk du tilbakemelding etter forestilling fra publikum?

Ja
Nei

Hvis ja, hvilken form for tilbakemelding fikk du?

Andre kommentarer om prosjektet:

Tusen takk for dine svar! 😊

Diskussion med scenograf och en deltagare

Datum: 2.5.2017

Plats: Lokstallen

Längd: 42 min

Deltagare: Meysam (Me), Hamed (Ha), Mari (Ma), Heini (He)

Intervjuguide: En diskussion om att transformera ramar för islamsk kultur till norsk kontext. Moderatorns intention är att fördjupa reflektioner från scenografen, som kommit i gång med planeringen av den visuella världen, och en deltagare som kommit till Norge från samma land som scenografen och därför delar en del av tankarna. Moderatören ställer preciserande följdfrågor och strävar efter att jämföra de två diskussionsdeltagarnas synvinklar. Syftet är att få fram deltagarnas erfarenheter av att bryta ramar, enligt av frågan *Hvilke rammer har du lyst til å bryte?* Information om situationen för unga som flyttat till Stjørdal för flera år sedan fås också av Lokstallens verksamhetsledare som deltar i lyssnande och utfyllande roll. Intervjun bandas in och ges senare till dramaturgen, som använder materialet i utformandet av scentexten.

Diskussionen har fötts spontant efter en repetition. Vid tidpunkten då diskussionen tas upp på band har scenografen gjort kopplingar mellan föreställningens tema och sina egna erfarenheter och sagt att det fanns flera saker som han inte trodde sina ögon då han kom som ny till Stjørdal.

He: Kva er disse tingene då, som du säger, at man kom til Norge og så såg man... som du säger, 'å, detta trodde jeg ikke fanns noe sånt?

Me: Det citatet *Im going to join my own army*, at jeg ska kjempe for meg selv, ikke sant? [han förklarar att han vill förklara detta på ett enkelt sätt:]

Vi felles, vi har ofta arveramme, som vi arver fra våres foreldre, som de har arvet fra sin foreldre. Og den rammen er arvelig, så vi har ikke laget våres ramme, ikke sant? For vi kom til Norge så vi lagd en arvelig ramme som var perfekt for islam, som vart perfekt som bror, som oavsett kva..

He: Sønn, kanskje?

Me: Ja, så du ska passe in i den rammen.

He: Kva fanns i den rammen for deg?

Me: Det finnes noen regla i den rammen, hvis vi tenker som muslim. I den rammen, hvis jeg vil vare; jeg ska ikke drick, jeg ska ikke ha seks utan at jeg har giftat meg, og alt annat, som liksom: ikke lyg, du skal vare snill...alt det der, bla bla bla...

Ma: ...det er jo ganske felles...

Me: ...det viktigste: du skal ikke spis svinekjøtt, du ska ikke drikke alkohol og sånn. Når man kommer, noen tar vare på den rammen... Folk er forskjellig. Noen tenker: 'ok, selv om jeg er her så betyder det ikke at jeg må gi ifra meg den ramme som jeg har'. De prøver å vare muslim, ikke feste, men faste i Ramadan, og gjøre de vanlige ting. For barna, de som har familie, som er strenge muslimer - de har ikke valg, barna må følge o bli påvirket av familie. Det er liksom det vanlige, få beskjed, få beskjed, gjøre som foreldrene sine.

Men jeg som enkelt ungdom som kom, eller [til Hamed] du kom med familie, men de e liksom ditt valg kva du tenker, om du strekker rammen litt større eller bryter den rammen.

For meg så var det... Jeg laga mitt eget ramme som jeg syntes jeg passade inn i. Ikke hele min slekt og familie og islam skal passe i den rammen. Den ramen som jeg vil ha runt meg, det er for meg. Da begynner jeg å tenke: kva e meg? Ok, jeg skal bo her, jeg skal lære språket, og som ung vill man ha nettverk o venner, ikke sant?

Kva som foregår når du er med venner, dem drikker, dem fester, de går ut, de danser... som generelt å vare bland andre eller uansett hvor i samfunnet når du vil bli en del av samfunnet så man lærer ganske mye som man lærer ikke til vanlig på skole liksom. Man danner sitt eget ramme, som får meg var det at man ska ikke vare fert, ikke slem vare slem, ikke lyg, vare snill o alt det där. Så lenge man har den rammen runt seg, inn i det, hvis du drikk hvis du fester, hvis du ikke tar Ramadan...

Sola e aldrig ner i Ramadan! Klokka tre begynner du å faste. Det er tre timer som sola e upp i himlen. Nesten. [skratt] Det gå ikke an å faste på den måten. Mange faster liksom, når de har en tidspunkt. Igen, islam, det er gammel. Når sola står upp så sluter du spise, nå sola går ner så begynner du å spise igjen. Og her er det liksom...

He: ...fungerer ikke?...

Me: ...lykke til, liksom! Såne ting jeg syns det er artig o tenke på. Da islam kom så har ikke dom tenkt att noen gang i 2017 ska islamer ska flytta til Skandinavia der sola er... [skratt] dom har tilpasset litt mer som Afrika at islam skal vare der.

He: [til Hamed] Hva har du då i arverammer liksom?

Ha: Egentlig jeg kom ut fra mitt ramme sirka to måneder for jeg kom i Norge. FN spurte meg: 'ok, dere skal flytte til utlandet. Kva synes du hvis du ser din syster med en gutt gå på gatan?

[skratt och mim och ljud om simulerade upprörda reaktioner]

Jeg sa at hon bestemmer sjølv, hon kan gjøre alt som hon vil. Da de sa: 'åh, så bra.' Da jeg forstå at min ramme ble litt større. Førr det var kanskje bare på mitt hus, at jeg føler på dem, men da jeg kjem til Norge, da ble den større.

Me: Man lerer ganske mye, ikke sant, når man ser världen?

He: Man bare hørte fine historier. At man må vare snill o hjelpe varandre. Men når du er ut fra klasserummet, folk slår varandre. Du bare hører historier men det er ikke så på liv?

Me: Åtta måneder siden, jeg sa: Gud - eller religion – det er for de fattige. [kort paus] Ikke...ikke ta meg fel, la meg forklare, ikke sant? Hvis du har Gud, da finnes det mulighet å be om tilgivelse, ikke sant. Da kan du bare stjel og kom til moske eller kirke og be Gud om tilgivelse. Hvis man tenker på kva sier religion generelt, ikke islam, ikke kristendom, ikke noe annet, buddhisme eller uavsett kva, utan generelt kva religion står for, kva religion vil sie. I to tusen, tre tusen, fem tusen år, vi hade forstått og sett, religioner kom och gick. Kva vil sie religion? Kva står religion for? Alt det religion står for, mennesker har gjort det motsatte. [paus] Kva er vitsen? I navn av Gud og kristendom, hvor mange vart drept? På navnet av Gud, Allah, uavsett hvem? Hvor mange muslimer blir drept idag? Hvis det finnes fattigdom finnes [slagsmål och liknande] all slags kriminalitet, ikke sant?

Den tiden jeg kom til Norge, efter tre måneder, så tenkte jeg: Vi har ikke rett å kalle oss muslim, eller religiös generelt, ikke sant?

He: Hvorfor det?

Me: For de alt de religion sier er att du ska sette overst menneskes rettigheter eller sånn at du ska ikke gjør noe... hvis du har makt så ska du ikke bruke mot de svage. Og hvor skjer det? Det skjer i islamiske land! Det religion generelt ska ge, det finnes i land där religion har veldigt lite o si. De stöttar hvarandre. De hjelper de fremmende som kommer her i landet. Hvis man ska vare helt erlig, alt det islam eller religion sier, her skjer det, utan å vente noe extra for å få tilbake liksom. Gå på skola, ta utdanning, ha et jobb, ha et bra liv. Alle stöttar deg liksom. Men hvis du e i en islamsk land, som for eksempel Iran, et shialand. Ok? Nabolandet til Iran er Afghanistan, ikke sant? Hvis man tenker befolkning da. Som mange år har det blitt sånn mindre og mindre shiafolk, Hazarafolk. Vi kan si at 30 prosent er shia, 70 procent er sunnimuslim. Nå har vi allederden gått ut frå det spåret, nå snakker vi ikke religion, nå snakker vi snakker ikke islam. Eller vi snakker islam men vi har delt islam i to grupper. Og Iran, stöttar aldrig sitt eget, andre shiafolk. [kort paus] Ikke sant? Dem blir diskriminert, rasert, den störste rasism som finnes finnes i Iran, jeg lover.

He: [till Hamed] Er du enig, du har jo bodd i Iran?

Me: [bestämt ljud med en sked] Hvis man tenker på afghanare... Selv om du har bodd eller vokst opp der kanskje det kan vare annerledes. Men historie, gå på nettet, søk afghanska liksom refugees in Iran. Det er så mange historia. Mange ble skada store slag både fysisk og psykisk, og mange vart drept. Så det er liksom... Hvordan kan jeg då ha tro på at religion og islam ska gi noe bedre? [Heini startar en fråga åt Hamed men tystnar då Meysam fortsätter] Mitt livserfaring. Jeg sie ikke islam er dålig, jeg sier ikke muslim er dålig. Ingen religion er dålig hvis man følger det riktig. Ingen religion sier du kan gå o drep. Men dessværre skjer det.

He: Det er kun menskerne som ikke følger det, liksom. [till Hamed] Kva tenker du?

Ha: Jeg tror at det er... [sökande formulering efter omständigheter i Iran där en del familjer inte har det bra] Jeg må alltid si til dem [i Iran] 'var så snill og hjelp oss'. Da jeg kjem i Norge de var som kanskje en drøm, eller det var som ingenting. Hvis jeg ska tilbake[till Iran], aldrig jeg klarer o sie hvordan det er. Aldrig kan jeg forklare til dem at alt er bra, folk er snill, ingen slår hvarandre, alle snakker rett - dom klarer ikke å forstå det. Jeg vill ikke på grund av at det

skjedde Gelige ting livet våres var, vi kan si, domt for, men hvis jeg tenker på det jeg bare lei meg. Kva skjedd meg meg.

He: Så du vill tänka framåt i stället?

Me: Man kan lære fra det som man har erfart. Det er viktig og spre det budskapet liksom, og akseptere 'ok greit, mine foreldre var fel'. Eller hele systemet var feil. Det er ikke mine foraldrar sin fel at de var født i. Du kunna gott ha blitt føtt i han Hamed sin familie, og han kunde gott ha blitt født i Finland. En konge får samme barn som en fattig familje. Forkjellen er bare at det var et konglig barn som kom til verden, og her er det et barn som kom til verden. Ikke sant? De begge to skal få lov til å vare. Et menneske får lov til å vare. Det merke som kongelig eller fattig, det har ikke noe å si. Så lenge vi lever, vi puster samme oksygen. Når vi legges in i jorda vi tar akkurat samme plats som en kongebarn eller konge eller uavsett, dronning. Så alt som er på jorda eller på verden det skal vare her. Jeg bare tenker at det er fascinerende...Hvis en er født i Afhanistan og en annan i Afrika. Vi har samme vedri, vi er født som mennesker. Det er det som er det viktigeste, som man må få fram liksom. Mine foreldre fikk sin ramme fra sine foreldre. Men hele systemet er fel, det kunne ikke mine foreldrer gjøre noe med. Dem hele tiden har en ting o si, liksom: forstå for du reagerer. Ikke reager for du har forstått. Ofte man reagerer for man har forstått. Idag også, min mor - jeg snakket med henne - sier til meg: 'greit, så lenge det går ikke ut over et annet menneske og deg sjølv som menneske, så du ikke gjør noe fel mot deg sjølv. Bare ta vare på deg, forstå verden, kanskje den ikke er helt det samme du ska leve i idag'

[repetition av det samma]

Me: Så dem får et slags syn å sjå, ikke de tonnelyne, men...

Ma: Man tror kanskje at hvis man oppfør seg bra så går det bra, men så går det ikke bra uansett. Det er sikkert mange foreldre som har suttit o tänkt: 'Kva...?' [skratt]

Me: Jeg forstår han [Hamed] veldig gott. Så pass voksen, har ikke sett verden, klarer ikke fordi det er ikke kobla. Forstår du meg? Det er ikke kobla! Hvis det er ikke koppla med en liten muskabel, så fungerer det ikke, selv om det er meningen at det ska funke, for det er gammel og pc:n e ganske ny, men det finnes ju USB+ ikke sant? Da tror de at du viser de bilder de vil sjå. De klarer ikke o tro på deg. Og de e liksom mange... nå idag hvis vi tenker, det kan vare et stort problem at det kjem familier med foraldra som er ganske gamle og barna som er veldi ung. Dem vil leve vanlig, leve i Norge, og når du bor her så ska du tillpasse deg

litt for å bli akseptert og inkludert og... så du ska gå ut o alt det der, ikke sant? Det kan vare litt vanskelig for foreldrar å forstå. Når dem ikke forstår så kan det oppstå en konflik. Det tar litt tid, ,men dom e faktisk kobla, så de kjem til o forstå etterhvert.

He: Fordi at de er her?

Me: Men folk som er ikke her, kan snakk med mora min, kva hon ser i sitt eget huve...[skratt av Hamed och Meysam]

He: Är du enig?

Ha: Egenlig jeg har ikke så mye kontakt der. Jeg har sluttet. Han sa det er ikke koble, da får jeg vel prøve å [skratt och prat i munnen på varandra om att det inte fungerar]

Ma: Jaja, men det vart ikke så lenge sen vi ikke var kobla her heller. Det har med utdannelse o gjøre.

Me: I Stjørdal, hvis man tenker... i 2009 eller 2010 kom første enslige minderårige, en eller to eller tre familia. Men familie når de kjem de er ikke synlig. [prat i munnen på varandra]

Ma: Bortsett fra Hamed då.

Me: Men han er ungdom, da.

Ma: Jaja, du mener familie.

Me: Men vi ungdomar, når vi kom, vi var pff, synlig. For vi var på shoppasenter. Då Stjørdal var sånn: 'ja, det var maffian'.

Ma: Det var så rart, de gikk ju med vennan sin, norske ungdomar går jo også, med det er en gjeng hvis person med utomlands bakgrund. Hvis de går med tre kompisar så var det en gjeng. Stor forskjell liksom [skratt]

Me: Forskjellen er den: De norske ungdomar som går fem og seks i lag det er vanlig og det er greit. Vi var uvanlig med sånn morkbrunt hår.

Ma: Da hade du en litt sån crazy hårstil da. Mye spray.

Me: Vi var der sån: 'Kva har du hållit på med idag'. [mimik om en tuff kroppshållning] Så stod vi der o pratet. Det fannes ikke noe annet då, inget Lokstallen, inget tilbud. Så vi var på shoppasenter. Vi var där en stor stund. Det er en liten shoppasenter. Det tar ikke mer en to

minutt, så har du gått en runde. Når du har gått der i en halv timme. De begynner og se: ja, du er her idag'. Vakter kommer sånn: 'åja, må pass på dem ja, så de ikke gjør noe tull, nei'.

[skratt]

He: Är det sånn idag ännu?

Me: I 2011 og 2012 vi hade stor krise. Vi måtte kom på balen o gi blomster åt alle. [Meysam börjar en mening men tystnar när Mari tar över]

Ma: Politie hade ingen erfaring, det var bare dålige ideer hele tiden. Ungdomar laga sin egne bod [Förkortat från redogörelser i munter anda om polisens verksamhet och ungdomsverksamhet under de åren, att det inte fungerade så bra]... det var ikke fordi de var onde, det var bare masse såne ting, de skrivet til styret at de ikke kunna slepp in dom fra Afghanistan på fest – det kom tekstmeddelande fra politiet - fordi de kunde gå med kniv.

[skratt]

He: [försiktig] Var det sånn då?

Me: Jaja, vi tullade: 'hei har du med kniv idag?' 'Nei, jeg har glömt' [skratt]

Ma+Me: [Förkortat om händelser för fyra år sedan, om att polisen varnade andra för invandrarna, och att en person från EM-team utsattes för planerat bråk]

He: Hva var det där med blomstene?

Me: Det var elevfest og russefest. Vi gikk på skole, videregående i 2012-2013. Det var rykte om at vi gikk me kniv, så mange begynte o ha distanse til oss. En dag så var det enighet at vi ska ha blomster. Vi går runt, og vi deler klasser til adnra, uavsett klasser, vi bryr oss ikke, bare de gikk på skole. Så vi gikk bare o ga: 'hei vil du ha blomster'. Så vi gav. Noen sa 'ja takk', noen sa jeg vil ikke ha, så vi bare 'ja greit'. Å spred en slags mod.

Ma+Me: [mer om liknande evenemang att dela ut frukt och hemlagade julkort på torget]

Me: Vi ville ge en motreaktion.

He: Fungerte det?

Me: Jaa, på en måte.

Ha: Passe på deg sjølv! [skämt om att ha vapen hemma eller gå med kniv, Meysam och Hamed gör karikeringar i munnen på varandra och skrattar och skämtar om att grunda en grupp för att utbyta vapen]

[samtalet tar en mer allvarlig ton och går in på personer med problem med mental hälsa]

Ha: Jeg kjenner en person i Iran, han ikke som klangere, men de var dom, hele gruppa.

[Förkortat om en grupp som betedde sig hotfullt och tufft i Iran].

Me: Noko kan vare sån, for o vise jeg er ikke redd for kniv eller sånn.

Men, en annen ting jeg kan tenke på: Jeg vokste opp på landsbygda. Idag virkelig ille in i meg når jeg tenker. Vi hade en gutt i våres landsby, han var funksjonshemmad og mange laga narr av han. Man tenker ikke stort, man er ikke voksen, det var synd at det var liksom greit å gjøre det [om att de äldre borde ha läxat upp barnen men att de inte gjorde det] Men æ tenker som stakkars han då, han kunde ha fått hjelp hvis han hade bodd i et land der han kunde få hjelp. [mer om personen med funktionsnedsättning, att hans liv inte var bra] Det skjer mange plass, i fattige land, det finnes ingen hjelp, noen lever på gatan og sånn. Det syns jeg idag: man lær o blir menneske når man treffer et mennske. Forstår du kva jeg mener? Jeg sier ikke at det fantes ikke mennesker der, men det fantes ikke system, alle var opptatt av sin familie. Og noen som har ekstra, dom kan hjelpe litt, men... det er ikke helt kobla der. Folk er ikke bare fattig i lomme, dem er fattig oppe der å.

Ma: Utdannelse er som kurering til alt. [mer om att saker inte fungerer utan utbildning]

Me: Men det er så trist at folk...folk har ikke råd at sette sine barn på skole. Forst og fremst, mange organisasjoner er terrorister og vill ikke ha barnen på skole, for hvis du har skola du kan sjå verden gjennom boka. [instämmande kommentarer från Mari] Alt koster fra til og boka. Koster å sende barn på skole [mer om skolavgifter och hur fattiga familjer försörjer sig]. Hvis en i familien jobber, som er faren, han jobber så hart han kan, 16 timmer per dag, det kan bli nok til mat og kleier, hvis det har lkitt igjen peng dem sparer det. Kanskje en blir syk, kanskje det kommer en feiring... så forelderene har ikke råd til å sende sine barn på skole. [Hamed börjar säga något men väntar] Idag i Norge tenker jeg alle er så heldig. De trenger ikke å tenke at barne ska gå på skole, det er gratis. Ta lege, det er gratis.

Ha: Om vi tenker: Du klarer å bruke vaskemaskina. Jeg vet ikke hvordan. Hvis jeg lerte deg, da jeg lærte det og ikke trenger deg. Men hvis ikke lærte meg hvordan det fungerer, da jeg må

var gång komme til deg o sig var så snill og jeg må betale til deg. Dem kan ikke forstå, dem kan ikke gi penger og ægjør som ævil.

Me: Finnes ingen klar måte å tjene penger på. Det er som Coca cola receptet, ingen får vite, får da kan de børje o tjene penger.

Ma: Det er som hele systemet...det er sånn som... [ironiskt tonfall] ‘Nei, vi kan dessværre ikke ha demokrati, for dere kan ikke nok om det...dessværre...

Me: Om man går tilbake til taliban, liksom [ironiskt tonfall] ‘kanskje jeg borde bli diktator, før jeg har så stor peiling’ [diskussionen övergår till andra ämnen]

Diskussion med skådespelare och dramaturg i utarbetningsfasen

Datum: 3.5.2017

Plats: Kulturcentret ISAK

Längd: 7 min 4 sek

Deltagare: Ibrahim (I), Daria (Da), Heini (He)

Intervjuguide: Moderatorns frågor är hur det känns att arbeta med projektet, förtydliga skådespelarens och dramaturgens förväntningar och utmaningar i projektet samt hur de ser på sin plats i arbetsgruppen. Intentionen är också att kartlägga hur det dramaturgiska materialet har börjat formas.

He: Hvordan føles det? Vi har kommet litt i gang.

I: Projektet føles klart. Min oppgave som skuespiller er veldig ren, foler jeg. Vart moment blir dyrkat som eget moment. Jeg ser hvor det kommer fra utifra hele ditt prosjekt.

Da: Det føles litt på samme måte for min del også, for min oppgave som dramatiker. Det var litt uklart i starten, men nå som jeg har fått mer information så føler jeg at vi er på den strømmen. Det kennes veldig deilig. Det er en retning samtidig som man kan ha en veldig stor frihet at jobba med det man vil... innannför rammen.

He: Kva er det du vill då?

Da: Med den teksten, ganska abstrakt text. Poestisk tekst. Det føles nice.

He: I starten, hade dere en følelse av at dette kjem til å bli noe eller var det en oro fordi at det var veldig åpent?

I: Jeg hadde ingen oro. Ikke etter første akten. Eller, etter prøve på Lokstallen hadde jeg det. Men det var mer som en dramaøving. Men det var jo mer som en sånn, med folk som... De har ingen utdanning, ikke sant. Så på meg mer som en rollemodell, eller drivkraft på måte, at de ikke skulle ha kvise for å gjøre oppgaven de fikk. Fikk den gruppefølelsen å bli kjent med dem og sånt. Men når vi begynte å jobbe allene valg ble tatt vi forsøkte å søkte, professionelt, hadde jeg er ingen bekymringa.

He: Vare en drivkraft, og er noen som de andre ser opp til deg, hva tenker du om det?

I: Det gir meg jo ett pedagogisk ansvar, som er litt utenfor det jeg egentlig gjør. Men jeg er bevisst på det. Og jeg vil ta det ansvaret. Det passer inn i prosjektet. Det er det som er min oppgave.

He: Føler du at du fortsatt kan jobbe som skuespiller?

I: Ja, men ikke når jeg improviserer med dem. Fordi at da kan jeg ikke spille noe som kan tolkes negativt av dem. Eksempelvis... Det skjedde første gangen når vi var på Lokstallen. Da så kom en ungdom inn. Så kom en annen inn, og så spilte jeg bollen med den. Og så kom den tredje, og den fikk jeg impulsen til å ignorere og bare liksom ikke spille ball med. Men da vart jeg redd for at personen siden den ikke er profesjonell skuespiller Tenkte: «Oj, han ville liksom spille teater med vet ikke at avvisa noen er en invitation til å handle selv, liksom. Mange må hales tilbake fordi at de ikke har hålt på med teater for.

He: Tror du at du nå når de har haft noen uke kan føle deg friere i , liksom, spillet med dem?

I: Ja, men da må vi snakke om det etterpå. Men jeg kan selvfølgelig gjøre det, hvis bare det blir klart at det er forskning å spille , men da forvinner litt min pedagogiske oppgave. Drivkraften å ta vare på. Kanskje det bare er meg, kanskje jeg bare må legge det ifra meg, at jeg ska ta vare på dem, det er jo ikke mig oppgave på noen måte. Men jeg føler at jeg kan ta den oppgaven, at jeg vill ta den oppgaven.

He: Jeg tror det är en balans. At du skal kunne føle deg fri når vi kommer nærmere forestillinga. Jeg må ha den pedagogiske oppgaven så att du kan føle deg fri.

[Förkortat: konstateranden att reflektionen är spännande och kan vara lärorik för alla parter]

He: Daria, kom teksten utifrån temat rammer eller från en annan impuls?

Da: Jeg skjøt litt fra høfta. Vi hade prata litt om krokus o så vidare. Ensomhet, ensomhet i seg sjølv er jo en ramme. Skrev kanskje litt ubevisst innenfor rammen om ensamhet.

Diskussion med deltagarna i mitten av processen

Datum: 13.5.2017

Plats: Lokstallen

Längd: 11 min 3 sek

Deltagare: Ali (A), Hamed (Ha), Ibrahim (I), Heini (He)

Intervjuguide: Intervjun med två veckor kvar av projektet syftar till att få alla deltagares stämmor hörda om hur de upplever projektet och vad projektet ger dem. Moderatorn fokuserar på att skapa ickehierarkisk diskussion som kan fungera både som reflektionsmaterial om hur projektet lyckas med den sociala inkluderingen inför den resterande delen av det praktiska projektet och inför den teoretiska delen. Diskussionens mål är att uppmuntra deltagarna till reflektion och fungera som samlande forum för tankar som uppstått så långt i processen. Moderatorn börjar med en öppen fråga om hur projektet känns och riktar frågan med preciseringar, till exempel om hur den dramatiska texten upplevs på ett språkligt plan, till alla diskussionsdeltagare. Diskussionen styr också in på de etniska identiteterna i gruppen och en av deltagarna snor om frågan om hur man anpassar sig i ett nytt samhälle till hur den enda i Norge födda diskussionsdeltagaren tänker sig att han skulle klara av att bli inkluderad i Iran.

He: Kva dokke synes nå om prosjektet? Hvordan føles det? [paus] Vill Ali beynne å svare?

A: Nei.

I: Ali vill begynne.

A: ...æ veit ikje. Hamed kan svare.

He: Føles det sånn stressig for deg? Er sånn ok å komme hit, eller er det sånn åå, nå må jeg på prøve idag igjen?

Ali: Det er helt ok.

He: Du kan fundera litt og kommentera senare også hvis du vil.

Ha: For meg er det litt som, at jeg tenker på... Det ligner på denne situasjon når jeg kom i Norge. Da var jeg som... Førr jeg hade så mange venner og mange kompisar og mange, mange person som står rundt meg. Når jeg kom i Norge så var det sånn: alle bort. Da jeg hade bare familie. Bare innehus. Og uten det, det var ingenting for meg å finne på noe. [Heini: mm]. Første gang jeg prøvde som var gang finner en vei og går runt den veien og tilbake, kanskje jeg finner på noenting. Noen gang jeg kunne finne, noen ganger ingenting.

I: Fyfan, hvor gammel var du?

Ha: 20.

I: 20, ja. Det er vanskelig å få nye venner når man er 20. Hvis man er fem år er det lett, liksom.

Ha: Det er vanskelig for meg og få noen å snakke eller finne på noe når jeg ikke snakker engelsk eller norsk, det er vanskelig for meg å få noen å snakke eller finner på noe.

Det var bare sånn... kanskje fem seks måneder bare gå den veien og tilbake og så kanskje finne på noenting. Det gikk jo bra etterhvert men det tar tid. Etter at jeg går på den veien, jeg skjønner, det, når jeg går den veien, at 'ok, jeg kan finne på noenting'. Ok, jeg kan gå ut med Ali.

He: Var det då dokke dere blev kjent?

Ha: Vi var sammen fra Iran til Norge. I begynnelsen jeg hade ikke kontakt med ham. Jeg skulle finne på noen person som ikke var samme som hjemmelandet mitt. Jeg ville ha nye ting, med norrmenn, med person fra andre land, jeg skal prøve det, men jeg kunde ikke, når jeg kan ikke snakke norsk. Jeg kunne ikke få noen norske venner når jeg ikke snakket norsk. Da jeg sa: 'ok, det er greit at jeg med Ali går ut.' Da gikk ut med Ali skolen og lærte meg å snakke norsk. Jeg var på bibliotek og snakke som 'hei'. Sånn vanlig spørsmål at jeg kunde så då de kunne hjelpe meg å finne noen setninger eller så på norsk. Då jeg sa: 'Ok, kanskje det er litt bedre, litt mer med norrmenn.' Og, og det som det handler om nå [i foreställningen], folken hjelper han og gir mening til han at 'ok, du kan bruke sånn, du må stå opp, du må finne på noe, du må være i kontakt med andre.' Og jeg synes det er liksom som meg når jeg kom til Norge.

He: Hvordan vart det for deg, Ali. Hade du flere venner eller var det sånn at 'fint at Hamed er her', eller hvordan tenkte du då?

A: Ja, han er... [oklart att höra stämman, 3 sek] fra mitt hjemlandet...

H: Sånn at han også snakker samme språk?

A: Ja, persisk språk.

He: Är det liksom bra at Hamed er med i prosjektet her også? [Ali nickar] At dokke er kjent fra förut? Er dokke kjent med Simon og Aman og de andra?

[1 min prat om hur de blev bekanta för två år sedan, och en anekdot om att Divine kunde några ord persiska när de möttes]

He: Kva tenker dokke om det at det i dette prosjektet ikke är så många som är födt i Norge? Jeg tror faktisk Ibrahim du er den den eneste av oss som er född i Norge.

I: Er jeg det?

He: Ja, jeg tror det.

I: Shit! Veldig rart. Fordi vanligvis er jeg liksom den som er fremmed-kulturelt. Og nå er jeg den som er mest norsk, liksom, det er veldig rart.

Ha: Kva du tenker hvis du flytter til Iran? Dem kan ikke snakke engelsk, kanskje noen kan, men meste kan ikke. Kva du tenker om å bo der, o finne på noe?

I: Å herregud nei...

Ha: ...at du kan ikke...

I: ...Jeg hade ikke klart å... Jeg tror ikke jeg hade klart å liksom få venner, nei. Tror du?

Ha: Eeh... det er litt forskjell. Jeg synes din første oppgave er: Du må kunne snakke på språket, persisk, som dem snakker, folket, så du kan prate med dem.

For hva som skjedd mange gång jeg skulle snakke med en person, æ bare sig noenting, men æ skjønner ikke kva jeg må sie til dem på norsk. Jeg kan snakke fem seks timer på mitt språk [Heini fnissar], jeg kan alt. Men på norsk, jeg vet ikke norrmen kva de snakker om. Og etter sånn ett minutt: 'Ok, kva du gjør, kva skal du gjorde efter de?': ah, det er fedrig, jeg har ikke noenting å sie.

He: Hvordan er det då å vare i dette prosjektet som har en text som er skriven på norsk og ikke sånn normal tekste utan ganske sånn kunstnerisk og ganska sånn diktform. Du var også, då jeg spurte deg [Ali] sån 'ää', sa du ingenting, gir ikke mening kanskje... Eeh, så... Hvis

dokke tenker på hele forestillingen, gir det noen mening, noen tankar, även om det er på norsk og man kanskje ikke skjønner alt?

Ha: For meg, nå ja, men første dag, som jeg fikk dem settinger jeg skjønner ikke noen ord kva betyr. Jeg kunde ikke gjorde noen følelse. 'Familie' og sånn, kan ikke gjøre noe, skjønner ikke hva den settingen mener. Etter at jeg prøver å lese å lese og oversette noen ord, då jeg kunde gjøre følelse av at vi skal vare sammen. [förcortat] Noen gång jeg kunde ikke lese noen ord, korleis det er å uttale denne orda.

He: Hvordan er det for deg Ali?

A: [överraskat:] Hmm? [Ibrahim ler]

A: Det er vanlig for meg, jeg tenker ikke tenke så mye.

He: Jeg tenker, det er mange som kanskje ikke skjønner så god norsk, det kommer jo forskjellige mennesker i publikken. Det kan vara som samme som for deg, at de ikke skjønner norske språk, men jeg skulle ønske at de skjønner noe av det som skjer, kanskje det man gjør med kroppen... [fråga förcortad] Tror du, at hvis du hade kommit og se på dette at du skulle vare sån 'ok, jeg skjønner noe', eller 'ok det er bare en masse norsk og jeg vet ikke kva jeg skal tenke om det?'...

A: Jeg skulle bare lære litt. Lære litt teater. Sånn hvordan er det.

He: Ok du tenker nå, når du er med i prosjektet. Så tenker jeg bare, det er hele tiden er lov å spørre, bare sig ifra at 'hei, kva menes'. Kanskje noen kan også oversette litt. Og man kan ju alltid lære meg litt persisk sånn at jeg kan snakke.

A: Katschalu.

Ha: Katchalu?

A: Katchalu.

He: Hva?

A: Vet du kva det betyr?

Ha+A: Potet.

[fniss]

Intervju med deltagarna direkt efter första och före sista föreställningen

Datum: 28.5.2017

Längd: 16 min 38 sek

Plats: Lokstallen

Deltagare: Aman, Divine, Hamed, Simon, Ali, Ibrahim, Heini

Intervjuguide: Diskussionens syfte var att samla deltagarnas reflektioner om processen och vad de lärt sig av den. Moderatoren börjar med att fokusera på deltagarnas upplevelse av den sociala inkluderingen genom att fråga om deltagarnas upplevelse av sin plats i gruppen. Moderatoren leder också in samtalet på språklig inläring och utreder deltagarnas tankar om hur projektet kunde ha fått deltagarna att komma på plats på repetitionerna. Då en deltagare kommer in för sent tar moderatoren fasta på hans upplevelser om ledarskapet har varit för strängt eller inte tillräckligt tillspetsat.

Markeringen [...] står för otydligt tal eller hänvisning till föreställningen. Namnen på deltagarna är utskrivna eftersom de är många.

Hamed, Simon, Ali, Ibrahim och Heini sitter runt kaffebordet i Lokstallen. Mari lägger undan disk några meter ifrån.

Heini: Alla kan svara, när man har en tanke så får man säga. Jag startar med att fråga:
Hvordan føles det å vare i denne gruppa?

[Aman kommer in med ett 'hala hala']

Heini: Hallå, hallå. Välkommen.

[Aman stöter ihop med något.]

Heini: Är du okej?

Aman: Aa.

Heini: Hvordan føles det nå, med de här menskerna? Vi er ikke så mange, vi er en jente, mange gutter...[Divine fnissar.] ...alder 18-27. Fra...några har vart litt lenger i Norge, några litt kortare. Kva du tenker, Aman?

Aman: Mener du med grupp eller samt med teater?

Heini: Mm.

Aman: Jeg har jobbet kjempesint med dem. Man må vare hyggelig, jeg skal komme. [oklart att höra stämman 2 sek]

Heini: Syns du at vi har vart hyggliga mot deg?

Aman: Ja.

Heini: Så jeg vart ikke for streng når jeg sa til deg at du må komme?

Aman: Noen ganger streng, men jeg vil på måte.

Divine: [oklart att höra stämman, 2 sek] då går det ikke...

Heini: Hvordan føler dokke om at noen alltid er sen? At det har varit vanskelig å få alle på plass på prøve?

Hamed: Altså det var litt ubehaglig. [Divine skattar]. Men da når vi vet at alle har jobb og eksamen. Men altså det var veldig skedlig å komme å øve allene eller to personer. Men uavsett det har varet veldig hyggelig [annat prat i bakgrunden] og gleder meg til å ha jobbe med deg.

Heini: Kva tenker du Simon?

Simon: Det var bra [oklart at höra stämman, ca 4 sek]

Heini: Du sa at?

Simon: [oklart at höra stämman, ca 1 sek] noen av oss borde noen gang... Men vi hade ikke tid å komme, men vi burte noen gang. Vi hadde ikke tid å komme.

Heini: Tror dokke hvis det hade vart en ny teaterprosjekt at det hade vart lettere å komme? Det er ju alltid andre ting, skole og sånne ting.

Aman: Hvis hellre det er på sommaren.

Divine: Men hvis noen rese bort så...

Heini: Hvordan føler Ali om denne gruppa? [oklart at höra stämmor ca 1 sek]

Ali: Det er bra.

Divine: Han har det morsomt.

Ali: Jeg har alltid fritid, det går bra.

Aman: Du har ikke skole? [prat i munnen på varandra om voksenopplæring]

Aman: Hvilken er mer viktig for deg, skole eller teater?

Hamed: Jeg er helt sikker hvis jeg ikke kommer, då han ikke kommer.

Heini: Vorfor det? Tørrer du ikke å komme hvis Hamed ikke kommer? [prat i mun på varandra om han skulle komma eller inte] Han vart faktisk her en gang utan deg. Men en gang var du ikke her, da vart han här. [vidare diskussion om saken, ca 5 sek]

Heini: Hvordan føles det med språket då? Det har vart norsk tekst, Daria sin tekst, som har vart ganske mye sånn, ja, dikt og poesi. Kva tenker dokke om språket?

Ibrahim: Jeg syns det er veldig fint.

Heini: Mm. [paus] På vilken måte, hva er fint i det?

Noen: Det var bare tull. [Några skrattar.]

Heini: [Skattar]. Standard svar.

Hamed: Men æ forstår ikke hvordan kan man lære fire språk å sig det veldig fort? [blir klart att det handlar om Ibrahims monolog i scen]

Ibrahim: Det er sånn som du lært...åja, du mener [i scenen] Der er bare tekst liksom, så bare lese det å så lerte jeg deg.

Hamed: Jeg har bare lite tekst og det er på norsk. Sig det å ha følelse med kroppen. Det var vanskelig å ha den følelsen med kroppen; jeg er sint eller jeg er glad, og samtidig snakke.

Heini: Hva gjorde du for å lære deg teksten? Leste du som høyt at du snakka, eller bare fra papir?

Hamed: Jeg bare lese sånn papir, men det er mye her også som jeg øvde den. Egentligen forste gang på teater. På begynnelsen lit genert å gjøre det. Noen ser på deg, o du må ha sånn liksom crazy følelse. Men etterhvert det blev vanlig for meg.

Heini: Hvordan er det med Ali, jeg har vart litt streng med deg å vart sånn åå, du må gjøre mer? Føles det greit å gjøre det?

Ali: Nei, ikke greit. Aaaaaaah [replik från föreställningen]. [imiteringar av Alis sceniska utbrott på fotbollsplanen]

Heini: Med språken, som for eksempel Divine, du synger ju også på Kirundi. Hvordan foltes det?

Divine: Bra.

Heini: Det var noen som sa at hvis vi bruker morsmål så kjem ingen til å forstå?

Aman: Det er viktig. At de skjønner hva jeg mener. Hvis dem ikke skjønner bare jeg skal snakke kroppsspråk, trenger ikke å sie noe med ord.

Hamed: Ja det fungerer, men det er forskjell på hvilken måte, for eksempel på teater eller sånn. Mest kender dom med kroppen og ansiktet, kva han gjør. Som på operan, jeg skjønner ingenting kva dom sier, dom bare snakker veldig fort. Hva dom snakker på opera...

Mari: [från köket] På Carmen?

Aman: Bare vi bruker en meldig på spanjola, det andre er norsk. Jeg forstår ingenting, for eksample dom sanger litt lang på ett ord

Noen [tar ton]: aaaaa. [mer om operan, ca 5 sek]

Heini: Men tror dokke at man kan skjønne noe fast man ikke förstår hva det ordet betyr?

Divine: Ja.

Heini: For eksempel når du skal sig 'familie' [replik från föreställningen] og sånn. Foles det rart å si på eget språk?

Aman: Ja, men jeg siger forste gang på norsk, så skjønner folk.

Heini: Mm, okej. [Aman fortsätter, oklart att höra stöämman , ca 3 sek]

Hamed: Som om man bruker morsmål og de andre forstårikke. Dem blir sån...aa, kva var det han sa? Dem blir mer konsentrerat. Nork eller på hvilken språk?

Divine: [oklart att höra stämman, 3 sek] Hvis sånn som ikke förstår.

Heini: Og siste spørsmål: Tror dokke att det er nu letter eller mer sannsynlig at dokke skulle bli med i ett teaterprosjekt på nytt, for eksempel på Lokstallen eller noen annanstans?

Ibrahim [med eftertryck]: Ja.

[Flera skratt.]

Heini: [skrattande] Det er bra att du skal for du skal jobbe med teater...

[Flere skratt.]

Noen [gjennom skrattet]: Jeg vil ikke jobbe på noen teater.

Simon: Ja, men hvis det blir med skolen...

Heini: Så du er bekymrad om tid?

Simon: Ja.

Heini: Ali, då?

Ali: Jeg sa det, jeg har fritid.

Heini: Så Ali kommer vare med på alle prosjekt![muntra stämmor, 2 sek]

Ali: ...til jeg finner en jobb.

[Divine sin telefon ringer, hon svarar bortåtvänd.]

Hamed: Kva handlar den prosjekten om... men ellers jeg liker å traffe folk.

Heini: Er det lettere å komme på et prosjekt som er lang tid eller kort tid?

Hamed: Kort tid passer for meg, på grunn av for eksempel som en måte men sluta på den men jeg kan ikke kom på lang tid, men imorgon. For eksempel jeg vet at idag har jeg trening fra klokkan tie til klokka tre. [förcortat] Det er vanskelig for meg å ha en teater eller sånn på langs tid. Men om du siger det er imorgon eller på søndag eller måndag så ja, da kommer jeg. Jeg stannar med en gång. Men jeg syns hvis du sig ja, for eksempel jeg fikk en papir at jeg må komme på den tiden, da jeg kommer.

Aman: Det er vanskelig: kan ikke sig ja, kan ikke sig nej. Men det er interessant, liksom det produktion. Det er vanlig med skole egentligen. Når jeg har eksamen. Det er litt vanskelig for meg, jeg kan ikke komme. Men i vanlig skole, jeg skal komme. For eksempel har to dager i norsk, det er vanskelig tid egentligen.

Mari [lengre ifra köket, kommer närmare]: Bare sån i forhold til andre prosjekt og sånn. Hvil dokk sig at å vare med på den typen av prosjekt gjør at man kan lære norsk fortare?

Simon: ...komme her o gjøre teater og sånn. For eksempel idag jeg hade jobb, men jeg sente og sa at idag kan jeg ikke komma.

Heini: Men har du lärt deg noen norsk med å vare her?

Simon: Ja...ja. Noen norsk og noen confidence og sånn.

Heini: Trenger litt mer confidence? Sjølvfortroende?

Ibrahim: [till Simon] Du var veldig bra på scene, da.

Heini: [till Simon] Du må sig mer åt deg sjølv at du er flink.

Hamed: 27, 27... Tjugosjuende

Mari: Svensk?

Heini: Ah, at det er forestilling *tjugosjunde* maj!

[Flere fniss och upprepningar]

Divine: Hvis dokke kunne norsk og vare på samme nivå med norsk, hvis dokke skjønner kva jeg mener?

Mari: Men jeg tenker at jobbe med delvis tekst og diskutere og så. Selv om man er på samme nivå så har man kanskje andre diskussioner her en man har på skole og jobb og såne ting. Og på hvar diskussion man har så lerer man nye ord. Det gjør jo jeg å. Jeg kan ju ikke alle ord i verden. På mange forskjellige arenor

Divine: Men om jeg får var erlig så har jeg fått norske venner og sånn. Dem som jeg er med mest, de snakker sånn riktig norsk, og jeg føler med det.

Mari: Jaja.

Mari: Jeg bodde i England nesten tie år. I starten var jeg veldig veldig flink og på slutten vart jeg bare med folk fra Polen og Russland...nå snakker jeg seriøst engelsk med sånn polsk aksent. Og man legger in feil, selv om man vet at det er feil, det er helt utrolig.

Heini: Ja, ok, men da vart vi ferdige med spørsmål, man får kommentere senere også.

Tidsplan för repetitioner

TIMEPLAN/ PROSJEKT «RAMMER»

OPPSTART	Torsdag 6. APRIL 16-18 <i>Vi blir kjent med hvarandre og bekantar oss med prosjektets tema Rammer.</i>
ØVING	Lördag 8. APRIL 14-16 <i>intervjuoppgave/filmning</i> <hr/> Søndag 9. APRIL 14.00-16.30 <i>Materialinsamling, intervjuoppgave/filmning.</i>
ØVING	Torsdag 13. APRIL (påske) 17.00-19.30 <i>Vi improviserer kring det insamlade materialet.</i>
ØVING	Lördag 22. APRIL 14.00-16.30 <i>Oppgaveutdeling: Vad har DU lyst å fokusere på: dans, film, scenografi, skuespill, text?</i>
ØVING	Søndag 23. APRIL 14.00-16.30 <i>Från och med idag repeterar vi: improvisation, teaterövningar och utveckling av föreställningsmaterial.</i>
ØVING	Tirsdag 25. APRIL 17.00-19.30
ØVING	Torsdag 27. APRIL 19.00-21.00 (kulturskolen har booket)

ØVING	Torsdag 4. MAI 17.00-19.30
ØVING	Lørdag 29. APRIL 14.00-16.30
ØVING	Torsdag 11. MAI 17.00-19.30
ØVING	Tirsdag 16. MAI 17.00-19.30
ØVING	Torsdag 18. MAI 17.00-19.30
ØVING	Søndag 21. MAI 14.00-16.30
Scenografi rigges (ikke øving)	Mandag 22. MAI dagtid
Scenografi rigges på dagtid ØVING	Tirsdag 23. MAI 17.00-19.30
ØVING m. evt. Teknikk	Onsdag 24. MAI 16.00-21.00
GJENNOMGANG m. evt. Teknikk	Torsdag 25. MAI (fredag fra skolen) 15.00-20.00
GENERALPRØVE	Fredag 26. MAI (Fredag fra skolen) 15.00-20.00
FORESTILLING	Lørdag 27. MAI 17.00
FORESTILLING	Søndag 28. MAI 17.00

Exempel på lektionsplan enligt OKTAV-modellen

Deltagare: Simon, Ali, Aman, Hamed

Mål: Kroppsuttycksövningar, grundläggande arbetsprinciper tydliggörs, grundläggande begrepp i teater bearbetas kroppsligt och med förklaring efteråt: roll, improvisation, koncentration. Helt konkret enligt föreställningens estetik: fotbollsteamet undersöks; rörelsemönster.

O

Kasta bollar, namn, kasta med känsla. Utveckling från förra gången: nu med flera bollar i luften. Bollen har olika kvaliteter/känslor: lätt, tung, har bråttom, vatten, egna förslag.

K

Boll-spegelövning. Spegla varandras rörelser i par, bollen som element att improvisera med. Övergå till spegelövning (musik)

T

Samla material om fotboll: Kasta fotbollen i ring, säg ljud och ord som ni kopplar till fotboll. Övergå till rörelser.

Sen systematiskt, i ordning: ord, upprepa den tidigare ord, några varv, sen rörelser till.

Ta några av rörelserna, ex 2 rörelser och två ord. Sätt ihop dem. Kan göras i par/grupper. Sen visar man upp för de andra och gör samtidigt.

Tränaren: En person står framför de andra, använder av de här 2+2 koreografierna (får välja vilkendera, kanske först ena och sen andra). De andra är laget, de gör efter. Byt vem som är tränare.

A

Reflektion: ta en plats i rummet som väckte en tanke idag, inta den kroppspositionen som du hade då Dramakontrakt görs upp och skrivs under

V

Fråga vad gruppen önskar

+ hemuppgift åt Simon eftersom han önskade det = utveckling av koreografin

Fem bilder från processen



Uppe: Workshop med vuxenstuderande 12.5.2017. Deltagarna presenterar varandra i olika ramar; den här deltagaren presenteras innanför en sportig ram, vilket påverkar uttrycket.

Nere: Deltagarna riggar ljus i samarbete med NTNU inför föreställningen 26.5.2017.





Uppe: Föreställningsuppvärmning 28.5.2017.

Nere: Middag efter föreställning på Lokstallen 28.5.2017.





Pre-föreläsning i aulan där publiken samlades innan föreläsningen. I ramarna har deltagare i workshoparna för vuxenstuderande 12 och 13.5.2017 skrivit och ritat om trygga ramar i livet.

Artikkel om projektet i Stjørdals-Nytt 17.5.2017

STJØRDALS-NYTT Onsdag 17. mai 2017 43

Blir master i Lokstallen

Finske Heini Rautoma regisserer sin masteroppgave i Lokstallen. Med god hjelp fra mange kanter og mange mennesker skal den oppgaven bestås med glans.

Geir Olav Flåan
geir@sn.no • 924 06 331

Et sett av tilfeldigheter gjør at Heini Rautoma (25) fra den finske hovedstaden Helsinki, akkurat nå er i ferd med å skape forestillingen «Rammer» i Lokstallen. Forestillingen, som slett ikke er noen vanlig forestilling, skal framføres lørdag 27. og søndag 28. mai. «Rammer» handler om å trække utenfor sine oppgatte rammer, og det gjør Rautoma på alle måter. - dette er nemlig den praktiske delen av hennes masteroppgave.

- Jeg har en bachelor fra Finland som dramainstruktør. Da jeg skulle gå videre valgte jeg, som mange andre finske teatermennesker, NTNU som studiested for å ta master, sier Heini Rautoma.

Lokstallen innfrir alt
Den finske masterstudenten ønsket seg en flerkulturell gruppe, gjerne med ungdommer, som deltakere på sin masteroppgave. Tilfeldigheter, igjen, ville ha det sånn at lærer i ett av hennes fag ved NTNU he-

ter Vigdis Aune og er bosatt i Stjørdal.

- Hun visste selvsagt av et sted som innfridde alt dette. Derfor er jeg her, sier Heini Rautoma.

Den finske dramakvinnen sitter ved «kjøkkenbordet» i Lokstallen, sammen med «Lokstallen-mamma» Mari Moe Krysinska og Meysam Abbas Hosseini. Begge har en viktig rolle i jobben med å skape «Rammer».

Involvering
Mange har vært involvert i forestillingen som nærmer seg premiere med stormskritt.

- Nå vet vi iallfall hvordan manuset blir, sier Heini Rautoma og smiler. Prosessen dit har involvert mange.

- Vi har vært ute på gata og intervjuet mennesker om temaet rammer, og vi har hatt workshops her i Lokstallen. Alt er en viktig del i forestillingen, forteller 25-åringen.

- Hva slags forestilling blir «Rammer»?
- Det blir meget tverrkunstnerlig. Den inneholder skuespill, musikk, dans, intervju og mye visuelt.

Stjørdalsk prosjekt
Heini Rautoma ramser opp folk og grupper som har vært involvert, og kommer fort opp i at minst 50 mennesker har vært med i veien fram til forestilling.

De er fra mange ulike nasjoner, men Mari Moe Krysinska er opptatt av at dette ikke nødvendigvis er så fryktelig internasjonalt.

- Dette er stjørdalsk, sier hun og tenker på det moderate lokalsamfunnet.

- Det er dette som er Stjørdal i 2017. Mennesker fra minst åtte nasjoner har vært involvert, men det er jo slik Stjørdal framstår i dag, sier Moe Krysinska.

I tillegg har de involvert menneskene ulike profesjoner. Her er alt fra de gladeste og ferskeste amatører til proff skuespiller.

Lever i drømmen
Masterstudenten selv er forbausende rolig, selv om den praktiske delen av oppgaven snart skal leveres.

- Jeg er ikke så nervøs for selve mastergraden, men litt for hva dette skal bli til, sier 25-åringen som lever midt i drømmen.

- Det er dette som er drømmen min. - det å jobbe med teater som et virkemiddel for vanskelige tema, sier Heini Rautoma, som håper stjørdalinger og andre interesserte fyller Lokstallen den siste helga i mai.



UT AV RAMMENE: Rammer fins overalt og vi forholder oss til dem. Heini Rautoma (i midten) har laget forestillingen «Rammer» med god hjelp fra mange, blant andre Mari Moe Krysinska og Meysam Abbas Hosseini.