

Ragnhild Birgithe Arntsen

DRA 3192 Masteroppgave

30. november 2015

Institutt for kunst- og medievitenskap

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Veileder: Ellen Foyen Bruun, Førstemanuensis

Trykket av NTNU Grafisk senter

Font: Times New Roman. Skriftstørrelse: 12

Antall ord: 24045

Forord

Fantasien er viktigere enn kunnskap, for kunnskapen er begrenset, mens fantasien spenner over hele verden.

Albert Einstein (sitert i Vetdal, Linge, Paulsen, Øverbye, 1997, s. 17)

Å skulle skrive en masteroppgave er en berg og dalbane. Særlig om man skal ta en praktisk teoretisk master. I motsetning til mange andre har jeg valgt å jobbe fulltid, og av og til vel så det, samtidig som jeg skulle skrive en oppgave, gifte meg og pusse opp hus og heim.

Jeg vil gjerne takke veileder Ellen Foyn Bruun for at du har holdt ut med en som har tusen baller i luften på en gang. Takk for at du heiet på prosjektet mitt, og har gitt meg ny innsikt i mitt eget fagfelt. Jeg gleder meg til fortsettelsen!

Takk til mannen min, Karambo, for at du er tålmodig og engasjert, og som har deltatt i det praktiske masterarbeidet med snekring og maling. Takk for at du *ser* menneskene rundt deg, og deler av deg selv. Du er den beste jeg vet.

Takk til alle mine tantebarn, små og store, som gir meg ny energi, kreativitet og ubetinget kjærighet.

Takk til Åsa og Frida, my partners in crime. Takk for at dere lytter, konfererer, reflekterer, kaster ball, stepper inn, serverer kaffe, organiserer bryllup, deler ut klemmer, skravler, drar meg fremover, ler høyt og vakkert, motiverer og deler av deres kunnskap. Uten dere hadde det ikke gått!

Takk til jobben min, kolleger og aktører ved Sjiraffen Kultursenter og Teatergruppa Integretto, for å alltid være positive, støttende og trofast heiagjeng. Dere er fantastiske alle som én, og jeg er så stolt over å kjenne dere. Dere inspirerer meg hver dag med glede, entusiasme, latter og hva dere tryller frem på scenen.

Takk til NTNU som tilbyr denne utdanningen, og gjorde prosjektet mulig.

Takk til mine medforskere og eminente skuespillere; Jarl, Lena, Hanne, Ranveig og Didrik. Det har vært en reise for oss alle, og jeg er så takknemlig for at akkurat dere ville være med i mitt masterprosjekt. Det har vært en ære! Denne oppgaven deler jeg med dere alle.

1. INNLEDNING	5
1.1 INTEGRERT TEATER	5
1.2 BAKGRUNN FOR MASTERPROSJEKTET	6
1.4 KOR E DÆM RARE?	10
2. METODE	13
2.1 KVALITATIV FORSKNING MED UTVIKLINGSHEMMETE	13
2.2 ETISKE RETNINGSLINJER OG UTFORDRINGER	15
2.3 UTFORDRINGER VED INTERVJU SOM METODE	16
2.4 TEATERPRAKSIS SOM FORSKNING	17
3. OM UTVIKLINGSHEMMEDES TILGANG TIL KUNSTNERISK VIRKSOMHET	23
3.2 FUNKSJONSHEMMEDES RETTIGHETER I FØLGE MENNESKERETTIGHETSLOVEN	24
3.3 NYERE INTERNASJONALE TENDENSER: DISABILITY ART	25
3.4 GRUPPER I NORGE	26
<i>Dissimilis</i>	27
<i>Danselaboratoriet</i>	27
<i>Alfheim-teateret</i>	28
3.5 TEATERFESTIVALER	28
<i>Sjiraffen Festivalen</i>	28
<i>Teaterfestivalen Draken</i>	29
<i>Peer for Alle, Nordisk Allkunstverk</i>	29
3.6 TEATER PÅ PROFESJONELT NIVÅ	29
<i>Glada Hudik Teatern</i>	30
<i>Birds of Paradise Theatre</i>	30
<i>Blue Apple Theatre</i>	31
4. ANVENDT DRAMA OG TEATER	33
4.1 Plassering av Masterprosjektet	33
4.2 Gift Theory - om å gi og om å ønske noe tilbake	34

4.3 ANVENDT DRAMA OG TEATER. EN BERIKELSE FOR SAMFUNNET?	35
5. DE FUNKSJONSRISKE ROLLE.....	39
6. KASSEDYRENE OG TIDEN SOM FORSVANT	43
6.1 TEATERPEDAGOGISK KOMPASS	43
6.2 FASER: FRA IMPROVISASJON TIL MANUS TIL FERDIG FORESTILLING!	45
<i>Fase 1: Planleggingsfasen.....</i>	<i>45</i>
<i>Fase 2: Innledende runder.....</i>	<i>47</i>
<i>Fase 3: Improvisasjon og øvelser på gulvet.....</i>	<i>47</i>
<i>Fase 3: Manusarbeid og Regi.....</i>	<i>53</i>
<i>Fase 4: Kostyme og Scenografi.....</i>	<i>57</i>
<i>Fase 5. Prøveforestillingene april 2015.....</i>	<i>61</i>
7. FORESTILLINGSANALYSE AV KASSEDYRENE OG TIDEN SOM FORSVANT.....	63
7.1 REFLEKSJONER OVER PRØVEFORESTILLINGENE	63
7.2 KORT HANDLINGSREFERAT	65
7.3 ROLLEKARAKTERER. BESKRIVELSE AV PERSON OG MILJØ.	65
7.3 ANALYSE AV HANDLINGEN	67
7.4 TEMA OG MORAL.....	67
7.5 FUNN	68
8. AVSLUTNING	71
9. KILDER	75
10. VEDLEGG	81

1. Innledning

Hvilken betydning har det for skuespillere i en integrert teatergruppe å jobbe ut en forestilling fra bunnen av? I mitt praktiske masterprosjekt undersøkte jeg gjennom praksis hvordan man kan jobbe med en integrert gruppe skuespillere med og uten utviklingshemming. Jeg ville vite mer om hva slags betydning teatervirksomheten og det å medvirke i en integrert gruppe, har for skuespillerne som deltar. Hvordan skal jeg, som instruktør og teaterpedagog, få frem hver enkelt skuespillers styrker på scenen? Hvordan skal jeg tilrettelegge for prosessen, så deltagerne blir reelt medskapende fra begynnelse og slutt. Basert på improvisasjon rundt historiefortelling, arbeid med elementer på gulvet og selvrefleksjon rundt teaterarbeidet har jeg forsket på dette gjennom praksis. Deltakelse og medvirkning var sentrale prinsipper i prosjektets konsept. Min rolle som instruktør for teaterproduksjonsprosessen var langt mer åpen, enn jeg har vært vant med tidligere. Min tidligere erfaring har blitt stilt på prøve og gitt nye faglige perspektiver som jeg vil gjøre rede for og reflektere over i denne masteroppgaven. Jeg har vært på søken etter å oppdage og utvikle nye, gode metoder å jobbe etter, for å kunne lage bedre teater, både gjennom prosessen og som produkt. Jeg har prøvd ut nye veier og gjort meg erfaringer. Disse metodefunnene vil jeg gjøre rede for i denne oppgaven. Hensikten med prosjektet har også vært å skape kunnskap som kan være nyttig for andre som er interessert og vil lære noe om denne typen teaterarbeid.

1.1 Integrert teater

Jeg valgte å ta utgangspunkt i arbeidet mitt med integrert teater med amatørskuespillere med og uten utviklingshemming. Jeg ville gå dypere inn i utfordringene ved denne typen anvendt teater fordi jeg selv i mange år har arbeidet med teater med utviklingshemmede. Jeg ser en viss tvetydighet i dette arbeidet – en del av meg skriker: ”Ja, se på dette! Dette har gode resultater sosialt, mentalt og motorisk og hundre andre positive bivirkninger for ‘mine’ utviklingshemmede skuespillere! Gjør en forskningsrapport på det!”. En annen del av meg vil bare senke skuldrene og si: ”Jammen, se da folkens, de er ikke bare utviklingshemmede – de er skuespillere som spiller teater!”. Jeg har i den praktiske delen av masterprosjektet var det min intensjon å legge til rette for at alles stemme skal bli hørt, og at alle skulle føle eierskap til både prosessen og til forestillingen. I løpet av våren 2015 utviklet vi sammen forestillingen *Kassedyrene og Tiden som forsvant*. Første utkast ble vist under min praktiske mastereksamen på Sjrappen Kultursenter, fredag 10. april 2015. I etterkant videreutviklet vi forestillingen. I den

første perioden var det seks prøveforestillinger, inkludert eksamensvisningen. I etterkant har det vært fem offentlige forestillinger, senest på Sjiraffen Kulturfestival i november 2015.

1.2 Bakgrunn for masterprosjektet

I 1999 startet jeg som skuespiller i Teatergruppa Integretto, der jeg i 2004 tok over roret som instruktør. Integretto er en integrert teatergruppe med mennesker med og uten utviklingshemming. Her blir alle definert som skuespillere, og når det er behov for å dele inn i 'båser' bruker vi betegnelsene *funksjonshemmede* og *funksjonsfriske*. Det er ingen fasit på hvilke begreper man skal bruke, derfor har vi i fellesskap kommet fram til at vi bruker disse fordi ordet *funksjon* er det samme i begge begrep. I Integretto har vi et verdigrunnlag som sier, at alle skuespillerne stiller likt. Likeverdet er det viktigste. Her tar man hvert menneskets talent på alvor og lar alle spille teater med deres muligheter. Det handler om å se muligheter fremfor begrensninger. I samtale med mennesker som verken kjenner utviklingshemmede, eller har jobbet med denne målgruppen kommer gjerne spørsmålet "ja, er det de utviklingshemmede som spiller? Kan de å spille teater da?" Dette er den typiske reaksjonen. Det andre folk sier er "Å, det er flott av deg å lage et tilbud for dem på fritiden da, og hjelpe dem." Ja, det er flott, og det er et fritidstilbud. Det hjelper nok alle skuespillerne på den ene eller den andre måten, Men hva med alle de andre amatørteatergruppene der ute, er ikke det også et fritidstilbud? Og er ikke alle prosjekter med flere mennesker involvert i grunnen et sosialt prosjekt? Og er ikke en instruktør der for å 'hjelpe', eller nærmere bestemt, for å lede gruppa med stø kurs fram til en forestilling alle kan være stolte av? Drama og teater kan dessuten 'hjelpe' mange mennesker, uansett alder, etnisitet, funksjonshemming eller ikke, til å bli sterkere i seg selv. Det å møte alle der de er, på deres egne premisser, med den kropp og sjel de har med seg er et mål for meg som teaterpedagog og instruktør. Jeg vil bidra til at deltakerne opplever at de blir tatt på alvor og får mestringsfølelse gjennom teaterarbeidet. Det er viktig.

Alle mennesker har behov for å mestre (Wormnes, B & Manger, T., 2005), og det er en enorm mestringsfølelse å stå på scenen og å kunne spille en annen rolle foran et fullsatt publikum. Så, om jeg hjelper de utviklingshemmede? Ja, de også, men hvorfor er det i vårt samfunn, slik at mange forbinder kulturtiltak med sosiale tiltak, når man hører om en slik gruppe? Med ensidig fokus på å kalle det et sosialt tiltak vil publikums forforståelse mulig hvile på at man kan klappe og smile, fordi de er jo så søte. Hvordan er det blitt slik, at folk med funksjonshemninger så å si er ekskludert fra det konvensjonelle scenekunstheltet? Skulle ikke en blind kunne formidle en følelse av tristhet, like godt som en seende? Skulle ikke et menneske med Down Syndrom kunne spille en like vakker Askepott, og pugge like mange replikker som

et menneske uten funksjonshemming? Som jeg vil vise senere i oppgaven, er dette et felt i endring. Mangfold i kunst- og kulturlivet er i realiteten en utfordring, men dette forhindrer ikke at det er en viktig målsetting og kulturpolitisk strategi.

1.3 Prosjektområde og kunstnerisk problemstilling

Jeg har tidligere laget forestillinger med temaer fra de utviklingshemmedes liv. Sist med *Hanen i hønseshuset* (2013-2015) som handlet om annerledeshet. Jeg ønsket denne gangen å lage barneteater. Også denne, utviklet seg til å bli en forestilling om annerledeshet og vennskap. Flere i barnepublikummet kommenterte at det var bra, at Keiseren ble snill, så han fikk venner. Noe av bakgrunnen for at jeg denne gangen ville lage barneteater, var at de utviklingshemmede ikke skulle behøve å spille historier 'om seg selv', altså om det å være utviklingshemmet, for at det skulle være interessant for et publikum. I Integretto har skuespillerne god erfaring med å spille teater for barn. Det er morsomt, og de får god respons fra barnepublikummet som er spontant og åpent uten bekymring for om skuespillerne er amatører eller profesjonelle, med eller uten funksjonshemming. Forestillingen om *Kassedyrene* er i løpet av 2015 blitt vist for rundt 400 barn. Kun et par ganger har vi fått spørsmål om skuespillerne bak rollene. Noen barn spurte om hvorfor rollekarakteren *Tirk* snakket saktere enn de andre. Jeg svarte at hun gjør det, fordi vi snakker forskjellig alle sammen. Barnet godtok dette, og gikk videre til å prøve ut en av kassene.

Et av mine hovedmål med Teatergruppa Integretto er å gjøre utviklingshemmede synlige i det offentlige kulturlivet. Teater er et viktig virkemiddel som kommunikasjon for alle som driver med scenekunst, ikke bare for mennesker uten utviklingshemming, men også mennesker *med*. Sammen med skuespillerne og deltakerne i Integretto streber jeg etter å synliggjøre at det vi gjør, er teater på lik linje med alt annet som er teater. Noe av det mest fantastiske med teateret, er at det er en mangfoldig uttrykksform, som gir frihet til mange formuttrykk. I Norge er det ikke mange teatre eller teatergrupper med utviklingshemmede skuespillere, men i andre deler av verden er dette kommet langt lengre. Integretto kan i så måte ses som et levende eksempel på, og, en aktiv del av en global trend som jeg vil komme tilbake senere i oppgaven.

Den praktiske delen av masterprosjektet, utviklingen og visningen av *Kassedyrene* var både et kunstnerisk og et kunstpedagogisk forskningsprosjekt. I dette tilfellet er det mer relevant å se disse prosessene som helhetlige og dels overlappende, i det publikums utbytte ikke kan ses isolert i forhold til deltakernes utbytte. Den kunstneriske problemstillingen min handlet om

hvordan jeg kunne lede og legge til rette for en teaterproduksjonsprosess hvor vi brukte en arbeidsmetoder fra devised teatertradisjonen. Hensikten var å utforske metoder for å fremme skuespillernes opplevelse av medeierskap gjennom prosessen og til den endelige forestillingen. Jeg benyttet meg av begrepet *likemannsarbeid* (Saur, 2009), som innebærer at man er fullverdig og ressurssterk uavhengig av psykisk eller fysisk utviklingshemming.

Kunstnerisk problemstilling:

Hvordan kan jeg lede og tilrettelegge en devised teaterproduksjonsprosess med funksjonsfriske og funksjonshemmede skuespillere, som likemannsarbeid?

I kunstnerisk forskning kommer forskningsresultatet til syne gjennom et praktisk, kunstnerisk arbeid, eller et kunstnerisk produkt. For å forstå forskningsresultatet må man forstå hvordan den estetiske erfaringen påvirker mennesket og fører til erkjennelse. I sin masteroppgave *Kunst som forskning eller utviklingsarbeid?* skriver Frida O. E. Winther følgende om kunstnerisk forskning:

I kunstnerisk forskning kommer forskningsresultatet til syne gjennom et praktisk, kunstnerisk arbeid, eller et kunstnerisk produkt. For å forstå forskningsresultatet må man forstå hvordan den estetiske erfaringen påvirker mennesket og fører til erkjennelse. (Winther, 2015, s. 15)

I kunstpedagogikken er hovedoppgaven å tilrettelegge for å formidle ferdigheter i og kunnskap om kunstnerisk virksomhet, i vårt tilfelle teatervirksomhet. Det handler om å gjøre den tilgjengelig for de man arbeider med, både som aktivt skapende individer og som publikum. Kunstpedagog Elin Angelo skriver at "[k]unstfaglig kunnskap handler om en åpenhet for det som kan være, om språkoverskridende kunnskapsutvikling, og om det å koble elever og lærere på sine liv" (Angelo mfl. 2013, s. 91). Man kan altså kobles på sine liv gjennom å erverve seg praktisk kunstfaglig kunnskap og kompetanse. For å forstå forskningsfunnene fra *Kassedyrene*, er det nødvendig å gjøre rede for hvordan prosessen har vært og hvordan dens forløp utviklet seg fra prosjektgruppen ble etablert på nyåret 2015 til foreløpig siste forestilling i november. Jeg ville sammen med skuespillerne i en liten integrert gruppe utvikle en forestilling fra bunnen av og undersøke hvilken betydning dette hadde for skuespillerne med og uten funksjonshemming. Jeg ville utfordre min egen kompetanse som instruktør og teaterpedagog. Hva skulle til for at dette kunne bli en underholdende forestilling som traff barnepublikummet?

Intensjonen var at barna skulle bli engasjert og berørt av forestillingsuniverset, de fiktive karakterene og fortellingen, fremfor å ha fokus på at noen skuespillere var funksjonshemmede.

Ensemblet jeg har jobbet med i denne produksjonen, bestod av fem skuespillere i alder 17-33 år, tre av dem har en funksjonshemming. Grappa ble etablert for selve masterprosjektet mitt, og alle valgte selv frivillig og være med, med en klar kontrakt på at de 'hjalp' meg med mitt masterprosjekt. I den lille grappa hadde alle skuespillerne ulike bakgrunn og behov. En av skuespillerne hadde en mer livlig fantasi enn de andre, og kunne lett spore av. Her var det konstant utfordring å veilede og tilrettelegge for at vedkomne skulle komme seg inn på 'sporet' igjen. En annen av skuespillerne har et godt språk, men bruker lang tid på å få ut ordene. Her ble hele grappa utfordret på å være tålmodig, gi vedkomne tid, og lytte til denne skuespillerens forslag og meninger. For henne var det viktig å bli hørt på lik linje med andre, og hun avslørte etter hvert at dette var en av de få arenaene, hun opplevde at hun ble det. Dette er et godt eksempel på hvordan det sosiale og det kunstneriske går hånd i hånd. Ved å etablere et trygt miljø vil skuespillerne lettere få mot til å komme med forslag og innspill, på tross av at det kan ta lang tid å få det ut.

Gjennom mange års erfaring med Integretto har jeg konstatert at deltakernes teaterkompetanse vokser og utvikles gjennom praksis, der de føler seg trygge til å bidra og mestrer formspråket mer og mer. En av skuespillerne uten utviklingshemming, vi *Kassedyr*-prosjektet, har vært med i Integretto i flere år, så det ble min oppgave å gi ham nye utfordringer. I den sosiale biten av arbeidet vårt, er det nærliggende for deltagerne uten funksjonshemming å ta rollen som veileder for de funksjonshemmede. De kan behøve praktisk bistand i ulike situasjoner, og vi funksjonsfriske bistår alle uten at det er jobben vår på noen som helst måte. Det kan for eksempel være å knyte skolisser, hjelpe til med å lese manus eller åpne dører for rullestolbrukere. Det ligger naturlig hos oss som mennesker å hjelpe hverandre. Men for å unngå at den udefinerte sosialarbeiderrollen dukket opp, utarbeidet jeg en arbeidsform med fokus på teaterarbeidet. Dette var tross alt grunnen for at vi var samlet. I intervjuet med en av de funksjonsfriske skuespillerne ble dette trukket spesielt frem som givende for han. For han var det viktig å kunne fokusere på teaterarbeidet, og ikke tenke på hvorvidt hans medspillere hadde funksjonshemming eller ikke.

Min relasjon til ensemblet har også vært å involvere dem som 'med-forskere'. Jeg ville utforske prinsippene om medvirkning og likeverd på alvor, også i forhold til denne delen av prosessen. Min intensjon var å åpne opp forskningsprosessen til en reell undersøkelsesprosess hvor deltakernes stemmer og bidrag skulle få plass og bli tatt ordentlig på alvor. Alle

skuespillerne skrev logg etter hver øving, der de både beskrev hva vi gjorde i løpet av økten, samt deres egne refleksjoner rundt prøven. Her var det i begynnelsen mest oppramsing av hva vi konkret hadde gjort, men etter hvert snek det seg inn mer og mer detaljer om hva de tenkte og følte i forhold til prosessen og arbeidet. Det kunne være hva de syntes var lærerikt, om de hadde fått sine ønsker utprøvd eller ikke, hva de selv mente de var gode på, og hva de ville jobbe mer med etc. Dette var et viktig redskap i min forskningsprosess som styrket samarbeidet med og relasjonen til ensemblet. Det medvirket også til at skuespillerne ikke bare erfarte, at de hadde innflytelse på hvordan forestillingen utviklet seg både innholdsmessig og formmessig, men også at de fikk eierskap og dypt innblikk i mitt forskningsprosjekt og deres viktige rolle i dette.

1.4 KOR E DÆM RARE?

Kassedyrene og tiden som forsvant ble laget for de eldste barnehagebarna. De barnehagene som ble invitert, ble på forkant instruert med at de voksne ikke skulle fortelle barna at noen av skuespillerne var 'annerledes'. Jeg ville gjerne vite på etterkant om barna hadde noen umiddelbare reaksjoner på akkurat dette, og hva det eventuelt hadde betydd for teateropplevelsen. Jeg kontaktet barnehagene noen dager etter at de fem prøveforestillingene var spilt, inkludert eksamensvisningen, for å høre hva ungene selv hadde trukket frem når de hadde gjenfortalt, lekt eller tegnet noe fra historien eller teaterbesøket. Jeg ville høre hvordan de refererte til kassedyrenes reise og opplevelser på reisen. Var det noen steder i forestillingen de trakk frem? Denne typen nysgjerrighet på hvordan barnepublikummet forholder seg til teaterhendelsen i etterkant, har blitt vekket hos meg rundt Integrettos teaterarbeid over tid. Innhenting av kunnskap om resepsjon av forestillinger og publikumserfaringer med skuespillere som representerer 'marginaliserte medvirkende', kan gi god pekepinn på hvordan man treffer publikum eller ei. Når man ser på det større og holdningsdannende perspektivet i forhold til ikke-profesjonelle og funksjonshemmete skuespillere, kan barnepublikummet være interessant markør som kan utfordre de voksnes forforståelse av både funksjonshemmete og barneteater.

En venninne av meg hadde en gang med sin lillesøster på fem år for å se en av Integrettos forestillinger. Denne jenta hadde ord på seg for å være ganske rett på sak, og hun forstod ikke den gang at folk kunne bli lei seg for det hun sa. Min venninne var derfor litt bekymret over om hun kom til å peke og spørre høyt, hvorfor de sitter i rullestol, eller hvorfor de ser annerledes ut. Hun var redd for at skuespillerne kunne 'falle ut av' rollen sin. Derfor sa hun på forkant at om lillesøsteren syntes noen på scenen var litt annerledes, litt rare, så kunne de snakke om det

etterpå. Forestillingen gikk sin gang, og lillesøsteren fulgte ivrig med på handlingen. Midt i stykket snudde hun seg mot min venninne og sa, relativt høyt: ”Kor e dæm rare? Når kjæm dæm?”. Jenta hadde gått inn som publikum og ikke sett annet enn skuespillere på scenen, og kost seg med teateret. For henne var det helt naturlig at en skuespiller satt i rullestol, og at flere av de andre hadde synlige handicap. For henne var dette bare en del av teateropplevelsen som et hele. Og for henne var det ikke noe rart i det hele tatt.

2. Metode

2.1 Kvalitativ forskning med utviklingshemmete

May Britt Postholm refererer til kvalitativ forskning som en undersøkelse av menneskelige/sosiale prosesser i deres naturlige setting (Postholm, 2005, s. 34). Den kvalitative forskeren prøver å danne seg et helhetlig eller komplekst bilde av deltakernes perspektiv når det gjelder et bestemt forskningsfokus. Forskeren har på sett og vis et ansvar om å plukke opp alle biter, alle hendelser og uttalelser som kommer, og senere sette disse sammen i et helhetlig, komplekst bilde av forskningsfeltet. Dette kan forskeren kun få tak på i sin helhet, om forskeren holder seg til få settinger med mange variabler. Det er viktig å være bevisst sin egen subjektivitet eller forforståelse i forhold til forskningsfeltet eller fenomenet, og å være åpen for at u-planlagte tema kan komme opp. Her kan det bli en utfordring å forholde seg til store mengder data, og man må være påpasselig med å samle inn riktig data, for å kunne svare på problemstillingen og å være sensitiv for det materialet som kommer inn (Postholm, 2005). Det å systematisere informasjonen kan være en utfordring, og for meg var dette ekstra interessant fordi jeg også hadde deltakernes perspektiver med og hadde valgt at disse skulle tas med. Men dette bød også på utfordringer, for deltakerne og jeg kunne ha sett fenomenet, eksempelvis en teaterøving på to helt forskjellige måter.

Underveis i vår prosess brukte vi mye film, bilder og refleksjonsnotater for å utvikle forestillingen. Enkle oppgaver ble gitt, og skuespillerne improviserte på gulvet. Det kunne være å finne lyset, å oppdage en koffert som om det var et fremmedelement, eller å improvisere rundt høy- og lavstatus. I etterkant så vi igjennom videoklippene, og skuespillerne kom med respons på hvilke improvisasjoner som burde videreutvikles inn i forestillingen, og hvilke rutiner som satt best. Dette var særlig i de delene av forestillingen som skulle koordineres i en dansebevegelse. Vi var alle enige om at film fungerte veldig godt som metode for å utvikle den felles forestillingen. I begynnelsen var skuespillerne veldig opptatt av kameraet, men ettersom ukene gikk lot de seg ikke merke av det videre.

Dr. Anna Kittelsaa sier at det ikke finnes en spesifikk forskningsmetoder for å forske på utviklingshemmede, men at valg av forskningsmetode må henge sammen med den konteksten forskningen foregår i kulturelt og sosialt, med forskningsspørsmålene og forskerens kompetanse (Gürgens Gjørsum, 2010, s. 29). Dette er et viktig poeng i forhold til prosjektet mitt og hvordan forskningen faktisk foregikk i praksis. Det finnes et hav av ulike utviklingshemninger, og alle har de sine særegenheter i form av hvordan menneskenes

reaksjonsmønstre er. Men selv om man kan påstå at en autist har dårlige sosiale og kommunikative evner, vil ikke dette nødvendigvis gjelde for alle mennesker med autisme. Dermed vil man heller ikke kunne forutse hvordan denne personen vil reagere under en intervjusituasjon eller i en annen situasjon. Det finnes altså ingen fasit på hvordan man kan forske *med* eller *på* utviklingshemmede. Kittelsaa problematiserer allikevel at mange med utviklingshemming, vet at andre har makt til å bestemme over dem, og som forsker er det derfor viktig at en reflekterer over sin egen maktposisjon, slik at en så langt det er mulig, unngår at informantene svarer slik de tror at forskeren gjerne vil. Forskeren må bruke tid på å opparbeide tillit, og formidle en holdning om at man har full respekt og tillit til forskningsdeltageren. På denne måten skape trygghet så deltageren kan ytre seg fritt, og føle at han/hun blir tatt på alvor (Gürgens Gjørsum, 2010, s. 162).

Under det praktiske arbeidet med refleksjonsnotat og loggskrivning startet det med at fikk skuespillerne punktvis tema fra meg for hva de skulle reflektere rundt. Når refleksjonene ble filmet, og der var resultatet ofte helt annerledes enn ved skrift. Det er vanskelig å si akkurat hvorfor det ble slik, men jeg vil tro det har med bruk av tid å gjøre. Da de skrev ble de oppmerksom på akkurat hva de fikk beskjed om å skrive, være seg: ”hvordan syntes du improvisasjonen gikk, hva kan vi forandre på, hva var bra?” For noen tar det lang tid å skrive, og de bruker mye energi på det. Da vi filmet, snakket de masse, enkelte snakket seg helt bort. Da kan det være vanskelig å få de inn på rett spor uten å komme i en maktposisjon. Samtidig som det er viktig å ikke la samtalen spore helt av, slik at man kan forstå og hente ut den informasjonen som er relevant i forhold til forskningsfokuset. Denne situasjonen gjenspeiler min generelle erfaring, med at flere utviklingshemmede har langt friere uttrykkssett, enn de fleste funksjonsfriske har. Dette på godt og vondt. Mange er helt blottet for filter, noe som kan sette de i sårbare situasjoner. De fleste funksjonsfriske mennesker jeg møter, har ofte flere lag med filter, og det tar tid å komme forbi, om man i det hele tatt kan det. De funksjonsfriskes refleksjonsnotater ble derfor mye mer konsise og direkte i forhold til tema. Man kan saktens undre seg over hvilke assosiasjoner og historier som kunne oppstå, om man tok vekk disse filtrene hos de funksjonsfriske også. Muligens hadde resultatet blitt et helt annet. Det ligger alltid en ønske om å *prestere* i en slik samtale, og man kan lett bli redd for å ”si feil”, selv om det er ens egne refleksjoner som skal frem. I den forstand ble det er for meg i forskerrollen å være bevisst min, enten jeg forholdt meg til funksjonsfriske eller utviklingshemmede.

2.2 Etske retningslinjer og utfordringer

Når man starter et forskningsprosjekt, er det viktig at alle parter er innforstått med forskningens tema, problemstillinger, og hvorfor forskeren er tilstede. Forskningsdeltagere og informanter skal ha gitt sitt frivillige samtykke til å være med i forskningen (Postholm, 2005, s. 145). Dette kan være utfordrende. Frivillighet er noe mange personer med utviklingshemning har et potensielt problematisk forhold til. Mange opplever i for varierende grad at deres frie vilje ikke er respektert i hverdagslivets aktiviteter og gjøremål. Mange greier ikke å sette egne grenser for hva de ønsker å delta i (Ellingsen, 2009). I arbeid med utviklingshemmede må man se på om forskningsdeltageren er myndig eller umyndiggjort. Om sistnevnte er gjeldene, må verge/foresatte engasjeres og samtykket må komme derifra. Om deltageren er myndig, kan det allikevel være et behov for å informere deltagerens omsorgspersoner om forskningen. Under en forskningsprosess kan mye komme opp som ikke nødvendigvis har direkte relevans til forskningen. Forskeren har taushetsplikt, og forholder seg til etiske retningslinjer som sier at forskningen ikke skal skade eller være en alvorlig belastning (Forskningsetikk, 2015). Samtidig har man plikt til å melde fra om det dukker opp informasjon, som kan være skadende for deltakeren. Dette gjelder enten det kommer opp at informanten har vært utsatt for omsorgssvikt, eller at informanten informerer om noe ulovlig han eller hun har vært med på. Et annet viktig poeng i spørsmålet om hva som kan være skadelig, er å ta hensyn til at utsatte grupper i samfunnet ikke skal fremstilles i et uheldig lys (Gürgens Gjørnum, 2010, s. 178). Anonymitet er viktig i en forskningssituasjon, og i enkelte situasjoner er dette særlig viktig. Forskning som potensielt avdekker forhold hvor enkeltpersoner, virksomheter eller profesjoner kan avdekkes som uansvarlige i sin utøvelse av et tiltak, kan innebære muligheten for sterke interessemotsetninger og mulig konflikt (Forskningsetikk, 2015). Mange i en sårbar situasjon unngår å kritisere i frykt for å bli 'straffet'. Kittelsaa skriver at en forsker må være bevisst sin rolle som forsker, og at man ikke inntar rollen som terapeut, eller veileder. Man bør vurdere på forkant hvilke muligheter som finnes for at forskningsdeltageren får oppfølging, dersom det skulle komme fram personlige problemer. Tydeliggjøring av forskerrollen kan bidra til å forhindre dette, og sørge for at deltageren ikke får urealistiske forventninger(...) (Gürgens Gjørnum, 2010, s. 166).

2.3 utfordringer ved intervju som metode

Gürgens Gjørum (2010) refererer til Willy Guneriussen som hevder, at om man intervjuer mennesker med utviklingshemming, kan man oppleve ekstra krevende problemer som følge av forskjeller i språklig repertoar, vokabular og bruk av analogier og metaforer. Han sier det er vanlig at et godt kvalitativt intervju forutsetter at informanten, har gode kommunikasjonsevner, og at det er et visst samsvar mellom vokabularet hos intervjuer og informant. I dette ligger også et visst samsvar mellom erfaringer, livsverdener, praktiske ferdigheter og hverdagslig språkbruk. Er forskjellene for store, vil dette kunne skape tolkningsproblemer (Gürgens Gjørum, 2010, s. 51). Kittelsaa har imidlertid en annen vinkling på situasjonen. Hun sier at man må være klar over hvilke referanserammer deltageren har. Utviklingshemmede kan ha begrensede erfaringer og lite kjennskap til hva slags liv andre på deres alder lever. Samtidig vet vi at flere av dem kommer til kort på mange måter. Derfor må en være forsiktig med spørsmålene, og hvordan man ordlegger seg. Kittelsaa sier det er viktig å være bevisst på å ikke stille spørsmål på måter som kan avsløre informantens uerfarenhet eller kunnskapsmangel. Da vil intervjuet kunne føles som en bekreftelse på at man er lite verdt (Gürgens Gjørum, 2010, s. 169). Om dette blir tilfelle har man overtrådt forskningsetiske retningslinjer om å ikke påføre skade.

Jeg var i mine intervjuer og samtaler bevisst på å holde deltagerne i fokus. Min hensikt var at en hver deltager, utviklingshemmet eller ikke, skulle få like mye respekt, og like mye tilbakemeldinger på det de ønsket å fortelle eller å bidra med. I de tilfeller at deltageren snakket seg ut av tema, var det viktig å være forberedt, slik at jeg kunne komme inn på rett spor igjen på en ordentlig måte og ikke gi uttrykk for at det som blir sagt er 'feil' eller uviktig på noe vis. I en intervjusituasjon med mennesker med utviklingshemming er det viktig for forskeren å stille tydelige spørsmål, som ikke kan misforståes. I mitt prosjekt hadde de funksjonshemmede deltagerne jevnt over et godt ordforråd. Det som er tydelig fra utsiden, er at en av de snakker veldig sakte, men hun har absolutt et like rikt språk som de andre to. Og nettopp på grunn av hastigheten var hun veldig bevisst på at hun bestemte seg inni hodet sitt, som hun sa, på hva slags svar hun ville gi, eller hva hun ville fortelle, før hun satte i gang. Dermed kunne det komme en ganske lang tenkepause etter mine spørsmål, for så å komme med veldig konkrete og relevante svar. Det motsatte fant jeg hos en annen som snakket i vei på inn- og utpust, og raskt kunne bevege seg ut av sammenhengen. Det var viktig for meg å behandle hver enkelt deltager som et unikt individ, og møte dem ut ifra hvem de var med deres egne forutsetninger.

Jeg valgte å ha intervju som metode for at alle skulle få sin stemme hørt også på denne måten. Midtveisintervjuene i mars var individuelle og med formell intervjuguide (Vedlegg 1).

Underveis reflekterte deltagerne i større eller mindre grad rundt hva de hadde gjort. Her var filmene vi tok underveis en hjelp. De kunne i større grad se seg selv og reflektere rundt det de hadde prestert på scenen, deltatt med i utviklingen av historien og hvordan bevegelsesmønstre fungerte og følelsesreaksjoner på scenen. Jeg oppmuntret de til å både tenke over å skrive om ting de selv hadde gjort og erfart, og hva de hadde erfart og tenkt rundt de andres arbeid. I begynnelsen var de funksjonshemmede veldig opptatt av hva de funksjonsfriske hadde gjort og så veldig tydelig opp til det, noe som selvsagt er helt ok. Etter hvert gikk de borti fra dette, og det var ikke lenger de funksjonsfriskes fremgang som var i fokus. Det at vi jobbet godt på gulvet i fellesskap, og de erfarte at deres bidrag også var viktige her, bidro til at alle kunne frigjøre seg fra fokuset på om de hadde en funksjonshemning eller ikke. Både logging og bruk av film som metode ble viktige i vår egen *feedback-loop* innad i gruppa. Erika Fischer-Lichte (2008) anvender begrepet *feedback-loop* for å forklare forholdet mellom publikum og aktør under en performance. Hun skriver:

In short, whatever the actors do elicits a response from the spectators, which impacts on the entire performance. In this sense, performances are generated and determined by a self-referential and everchanging feedback-loop. (Fischer-Lichte, 2008, s. 38)

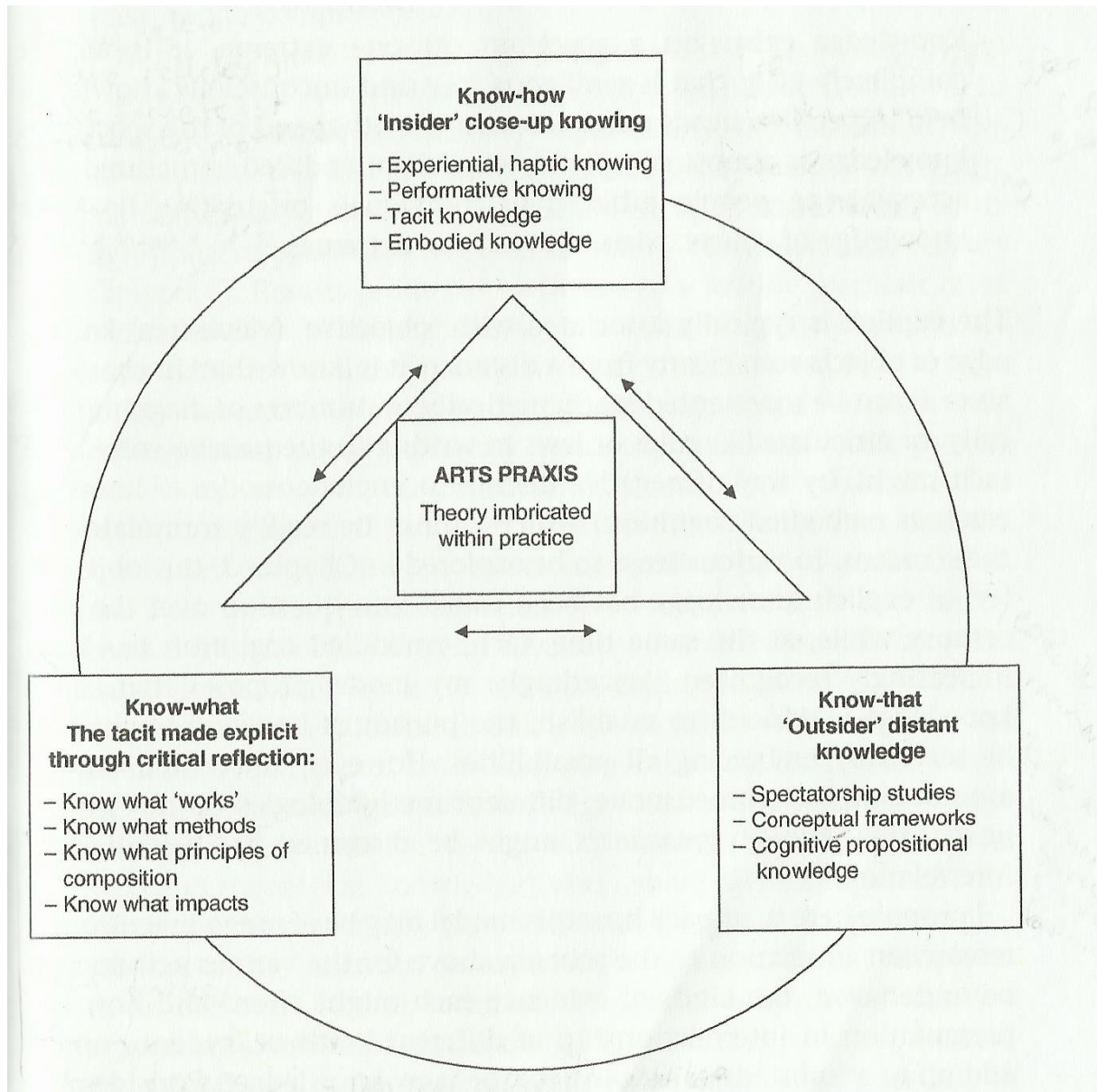
Denne loopen gikk igjen overalt i prosessen, ikke bare mellom skuespillere og publikum, men også mellom deltagerne innad i prosjektet, og ikke minst mellom meg og skuespillerne. Hvordan reagerte aktørene på mine oppgaver til dem? Hva var tilbakemeldingen underveis og i loggen på øvelsene vi gjorde? Hvordan opplevde de prosjektet?

2.4 Teaterpraksis som forskning

Robin Nelson (2013) gjør rede for kunstnerisk *praksis som forskning* (practice as research). I denne typen forskning er det teaterpraksisen som er grunnlaget for kunnskapsproduksjonen. Det er gjennom det praktiske arbeidet den nye kunnskapen oppdages og også blir formidlet. Min egen opparbeidede praksiskunnskap som teaterpedagog og instruktør gjennom 16 år med integrert teaterarbeid blir derfor, ifølge Nelsons modell, å anse som utgangspunkt og erfaringsgrunnlag for forskning, og som en allerede intuitiv kunnskapende prosess. Man handler, får reaksjon, reagerer og handler igjen. I denne loopen finnes det mye kunnskap spist, tygget og fordøyd. Nelson bruker uttrykket *practical knowing in doing* (praksiskunnskap i

handling) (Nelson, 2013, s. 9). Dette innebærer at forskeren ikke *tenker* seg til løsninger, men faktisk tar valg og *gjør* løsningene underveis. Man blir en handlende forsker. Ettersom denne kunnskapen bygger seg opp underveis gjennom praksis, mener Nelson at det er mindre behov for et skriftlig analytisk arbeid for å formidle forskningsfunn. Disse er i prinsippet formidlet gjennom praksis når dette fungerer optimalt. Min erfaring er at skriftligheten og den kritiske analysen er viktig for å finne ut, hva man faktisk har funnet ut og skapt kunnskap om og i forhold til. Dette er ikke bare for at funnene skal bli tilgjengelig for et åpent publikum, men også for forskeren selv i ens egen refleksjon. I mitt prosjekt viste det seg også veldig utbytterikt å involvere ensemblet i denne prosessen. Dette ga en kollektiv selvrefleksjon som gjorde hele prosessen og det som kom ut av den, tilgjengelig for dem også, på en helt ny og annen måte, enn i mitt tidligere arbeid.

I Nelsons modell – *Modes of knowing: multi-mode epistemological model for PaR* (Practice as Research) skisserer han forskningen slik (Nelson, 2013, s. 36):



Denne modellen illustrer forskerens reise og relasjon til de relevante aspektene ved en slik forskningsprosess gjennom kunstnerisk praksis. La meg kort gå igjennom min forskningsreise med denne modellen som lupe:

Det starter i **den øverste spissen av trekanten** med den praksiskunnskapen som finns: *Know-how: Insider close-up knowing*. Utfra min bakgrunn som instruktør, pedagog og amatørskuespiller har jeg i løpet av 16 år tilegnet meg spisskompetanse om å jobbe med teater med denne målgruppen: psykisk utviklingshemmede. Gjennom teaterfaglig utdanning (bachelor og masterstudier på NTNU, og før det teaterlinja på Romerike Folkehøgskole) og flere års arbeidserfaring, har jeg lært ulike kunstpedagogiske metoder og teknikker samt

hvordan man planlegger fremdrift, lager budsjett og finner de rette folkene som får de ulike oppgavene i prosessen. Jeg vet hvordan man kan tilrettelegge en god teaterøving med denne målgruppen, hva man må ta hensyn til og hvordan skuespillerne kan jobbe hjemme med manus og fortelling, når de ikke er samlet. Jeg vet hva som kreves av en teaterproduksjon, hvordan den skal planlegges best mulig og gjennomføres på en forsvarlig og trygg måte for de involverte. Det er denne kompetansen jeg går inn i masterprosjektet med, og det er dette Nelson kaller for en taus og kroppsliggjort kunnskap (Nelson, 2013, s. 37). Hensikten med praksis som forskning er, at gjennom en slik prosess får man både gjort og sett den kjente praksisen på en ny måte, og med et helt nytt sett med refleksjonsverktøy. Målet med en slik prosess er at den tause og uformidlete kunnskapen, blir gjort eksplisitt, formidlet og tilgjengelig for andre, samtidig med at jeg og ensemblet også skaper rom for forbedret og mer tydelig teoriinformert kunstnerisk praksis.

I den **nederste spissen til venstre** ligger hovedtyngden av teaterpraksis som forskning, for her handler det om å gå i dybden for å forstå hva jeg og gruppen egentlig har gjort, og hvordan den intuitive prosessen blir bevisst, får en form og kan formidles til andre. Nelson kaller dette *Know-what: The tacit made explicit through critical reflection*. Målet er at den tause kunnskapen skal bli formulert og dermed synlig på en ny måte og også transformert. I den praktiske delen av masterprosjektet har jeg i fellesskap med skuespillerne utviklet forestillingen *Kassedyrene og Tiden som forsvant*. Både underveis og i etterkant har det vært en kontinuerlig refleksjon i forhold til hva som har fungert, og om hvilke metoder og øvelser som har vært brukt. Fordi dette er et masterprosjekt med forskningsfokus har jeg forholdt meg på en helt annen måte enn tidligere og blitt mer og mer bevisst hvordan mine valg har innflytelse og hvordan det kunstneriske og kunstpedagogiske arbeidet mitt kan bli bedre. Jeg skriver i de neste kapitlene om den kunstpedagogiske prosessen frem til eksamensvisningen. I denne forestillingen var det flere mangler, og jeg vil utdype dette i forestillingsanalysen. Gjennom disse to redegjørelsene, av prosessen og 'produktet', er det min hensikt å vise at den tause kunnskapen er blitt eksplisitt gjennom kritisk refleksjon.

Spissen nederst til høyre identifiserer de teoretiske inngangene man har samlet opp gjennom *Know-How*, og for at praksiskunnskapen skal bli forankret i teorien, må man vise hvordan denne objektive kunnskapen, *Know-That*, forholder seg og perspektiverer den praksiskunnskapen man har utviklet og gjort eksplisitt under *Know-What*. Av bakgrunnsmateriale og innramming av masterprosjektet mitt har jeg brukt ulike akademiske bøker som tar for seg dramaturgi, estetiske prosesser, devised theatre, disability theatre,

kvalitativt intervju i kunstbaserte forskningsprosesser med mer. En viktig del av dette har vært å se andre teaterforestillinger og utvide perspektivet og forstå hvordan dette feltet er i utvikling med mer og mer profesjonelle skuespillere med utviklingshemming rundt om i verden. Jeg har gjennom denne utenfra kunnskapen fått større innsikt i mitt eget arbeid og til tendenser i tiden vi lever i. For å oppsummere dette avsnittet om teaterpraksis som forskning vil jeg henviser til Johnny Saldana som skriver at:

As a theatre artist, I have been trained to find the drama of everyday life so that it may be faithfully reproduced on stage for realistic plays. As a playwright, I have also been trained to find the poetry in everyday language so that it may inspire the creation of evocative monologue and dialogue. (Saldana sitert i Cahnmann-Taylor and Siegesmund, 2008, s. 121)

Dette er i tråd med min egen intensjon som teaterinstruktør og pedagog så vel som i møter med andre mennesker, for å skape meningsfulle *menneskemøter*. Jeg liker å finne det usagte i språket, lytte til tekst og undertekst, finne nerven i det som blir sagt og gjort. Å finne de små øyeblikkene som fanger deg, de små ordene, luktene, beskrivelsene, sukkene – det som sier alt. Dette gjelder også for *Kassedyrene* som ikke bare handlet om å jobbe ut forestillingen til en tekst, et manus. Alt som ligger av regi, alle små grep man legger inn underveis, dette dukker opp nettopp gjennom disse usagte, ustrukturerte handlinger. Det kan være et blick, en bevegelse, en improvisasjon der noe helt fremmed dukker opp. Det kan være i de små samtalene som vi har i løpet av samlingene, som i utgangspunktet handler om noe tilsynelatende annet, men som i underbevisstheten kan speile utfordringer eller ideer rundt forestillingen.

2.5 Bruk av videofilm som metode

I arbeidet med dokumentasjon brukte vi ulike metoder. En av disse var filming. Med kameraet som stod oppstilt, var deltagerne opptatt av denne dokumentasjonen i starten, og man kunne tydelig se at man ønsket å ta seg 'best ut' i nærheten av kameraet. Etter kort tid, ble imidlertid kameraet glemt, og situasjonen forandret seg. Etter å ha sett på filmen, oppdaget vi raskt hvem som hadde vanskeligheter med språk og hvem som 'blomstret' i det skjulte. Det som fort vekket min hovedinteresse, var de scenene som ble utarbeidet på gulvet. Jeg kunne se hvordan skuespillernes samarbeidet på tvers av språklighet og fysikk, hvordan de ble enige om de estetiske valgene i scenene de laget, gleden de viste hverandre, deres tilfredshet med å kunne utføre oppdraget, gjennomføre rutinen, se forbedringer fra gang til gang. Her lærte skuespillerne seg å ta imot konstruktiv tilbakemelding, også fra de andre deltagerne, ikke kun av meg. Disse filmene, kunne jeg som leder bruke til videreutvikling av arbeidet. Jeg fikk se noen gode

relasjoner å bygge videre på, en ide som ble forkastet som allikevel kunne være fin, hvem som måtte plasseres med hvem for å tilrettelegge best mulig for hjelp med språk, og hvem man *ikke* burde sette sammen i gruppe. Film var her for meg et aktivt virkemiddel, og en viktig del i utviklingen av teaterworkshopene, og å se på de sosiale prosessene som foregikk utover perioden.

I etterkant har det for eksempel dannet seg en ny konstellasjon med to av skuespillerne. Det er nå planlagt et kort stunt med disse to som skal vises i mai 2016. Det morsomme var at da vi så igjennom filmene kom de begge med den samme tilbakemeldingen, at ”det var kult når vi gjorde sånn” etc. Det var viktig for meg som leder og ta tak i dette, og videreutvikle når muligheten bød seg. Gjærum og Rasmussen referer til Ulvund som understreker at filmmateriale er en utmerket måte å se seg selv utenifra på (Gürgens Gjærum og Rasmussen, 2012, s. 70). Dette innebærer å være en reflekterende part i sitt eget forskningsprosjekt, og å kunne se seg selv med et tredje øye. Jeg ser dette som en klar fordel i arbeid med utviklingshemmede. Da mange av dem gjerne vil tekkes meg som leder ved å prøve å svare ’riktig’, og man kan gå glipp av ting. Eksempelvis kunne jeg selv ha vært entusiastisk over at *alle* i gruppa forsto hva jeg mente, men da jeg etterpå så på filmklippene, kunne jeg til tider se at flere så ut som store spørsmålstegn, da jeg snudde ryggen til. Arbeid med filming av øvinger ble en viktig metode underveis i forskningen. Gjennom å observere meg selv på denne måten, kunne jeg plukke opp momenter som jeg kunne bruke til å forbedre meg som teaterpedagog og instruktør.

3. Om utviklingshemmedes tilgang til kunstnerisk virksomhet

3.1 Tre modeller som definerer utviklingshemming

Gürgens Gjørsum definerer utviklingshemming som ”en type funksjonshemming som er knyttet til et menneskes mentale, fysiske, og emosjonelle utvikling, og forårsaket av en medfødt eller kognitiv svikt” (Gürgens Gjørsum, 2010, s. 18). Psykisk utviklingshemmede er en gruppe med store variasjoner både med tanke på fysisk og psykisk tilstand. Psykisk utviklingshemming er en livslang funksjonshemming. Når det snakkes om psykisk utviklingshemmede, snakkes det gjerne om lett, moderat eller dypt psykisk utviklingshemming. Det internasjonale klassifikasjonssystemet for psykiatriske lidelser og sykdommer, ICD-10, definerer psykisk utviklingshemming opp mot svikt i adaptiv, sosial og kognitiv evne (WHO, 2015). Funksjonshemmingen er som oftest et resultat av ubestemt skade i hjernen, og da særlig frontallappene (Ford, 2013, s. 19). Bengt Lindquist, tidligere spesialrådgiver på funksjonshemming i FN, blir hyppig sitert om begrepet funksjonshemming. Han definerer det slik:

Funksjonshemmede er ikke en gruppe i noen annen forstand, enn at vi blir diskriminert og ekskludert fra store deler av samfunnet fordi vi har noen fysiske eller psykiske kjennetegn, som andre mennesker gjenkjenner og definerer som avvik eller ”funksjonsnedsettelse”. Det eneste vi har felles, vi som puttes i denne kategorien, er nettopp dette at vi blir diskriminert og utestengt. (Lindquist sitert i Ford, 2013, s. 17)

Psykisk utviklingshemming er en livslang funksjonshemming av ulik grad, og har blitt sett gjennom ulike modeller, etter hvert som samfunnet har utviklet seg. Det finnes tre hovedmodeller om funksjonshemming i det vestlige samfunn, den medisinske, den sosiale og den relasjonelle. Den medisinske modellen er den tradisjonelle måten å se på funksjonshemming for mange også i dag. Denne modellen legger vekt på at mennesket har en sykdom eller svikt, og at dette er et problem for personen. Den medisinske modellen legger vekt på å kurere dette så godt som mulig på et individuelt nivå, hvor personen har behov for omsorg og blir avhengig av andre. Behandlingen er av medisinsk art (Ford, 2013). Denne modellen danner gjerne grunnlaget for hva man kunne tenke, om hva teater med psykisk utviklingshemmede skuespillere *er*. Et teater med *syke*. Dette er en vanlig holdning og forforståelse hos funksjonsfriske, voksne publikummere. I den sosiale modellen er tenkemåten at det er samfunnet som skaper en funksjonshemming og ikke individet. Det vil si at en person

i utgangspunktet ikke er funksjonshemmet, men at samfunnet med sin utforming (for eksempel trapper) skaper funksjonshemmingen. Det var organisasjonen UPIAS, The Union of the Physically Impaired Against Segregation, som var pådriveren for denne modellen, og da som en motpol til den medisinske, som de mente plasserte årsaken hos individet. Med denne tenkemåten mente UPIAS at funksjonshemmede var en undertrykt gruppe i samfunnet, og dette snudde dermed begrepet om funksjonshemming opp-ned (Ford, 2013). Dette er en holdning som passer godt til mitt arbeid.

Den relasjonelle modellen er også i tråd med arbeidet mitt i Integretto. Den legger vekt på at det foreligger et misforhold mellom samfunnets utforming og individets forutsetninger. Her er utfordringen å endre samfunnets krav og styrke individets forutsetninger. Manneråkutvalget (2001) hadde ansvaret for *NOU 2001:22, Fra bruker til borger*. Her ble bruken av begrepet funksjonsnedsett innført. Funksjonsnedsett handler om relasjonen mellom forutsetningene til individet og funksjonshemming i forhold til samfunnets begrensninger. Disse tre modellene om utviklingshemming eksisterer side om side i samfunnet, og den medisinske forståelsesmodellen i forhold til funksjonsnedsettelse er i høyeste grad levende, selv om det i dag i det 21. århundre er mer bevissthet rundt hvordan hvert enkelt individ kan begrenses eller utfolde seg i sitt potensial under påvirkning av ytre forventinger og rammer.

3.2 Funksjonshemmedes rettigheter i følge Menneskerettighetsloven

I Menneskerettighetsloven, artikkel 27 står det at ”enhver har rett til fritt å delta i samfunnets kulturelle liv, til å nyte kunst og til å få del i den vitenskapelige fremgang og dens goder” (Menneskerettighetsloven, 2015). I dette ligger det ikke bare retten til å *oppleve* kunst som tilskuer, men også å ta del i kunstnerisk virksomhet som aktør. Videre sier FNs standardregel 10, *Kultur*, at ”[s]tatene skal sikre at mennesker med funksjonshemning inkluderes og kan delta i kulturelle aktiviteter på lik linje med andre” (NOU, s. 282). I anbefalingene kultur heter det videre at:

Statene bør sikre at funksjonshemmede får mulighet til å bruke sine kreative, kunstneriske og intellektuelle evner, ikke bare for sin egen skyld, men også til berikelse for samfunnet for øvrig, enten de bor på landsbygda eller i byen. Det kan være aktiviteter som dans, musikk, litteratur, teater, keramikk, maling og billedhogging. (FNs standardregel 10, 2015)

I Stortingsmeldingen *Kultur i tiden* (1991-1992) fremgår det av kulturbrukerundersøkelser at en av de viktigste forutsetningene for bruken av kulturtilbud, er tilgjengelighet. Det er her et sentralt kulturpolitisk mål å gjøre kunst og kultur tilgjengelig for flest mulig. Dette innebærer en satsning på formidling og tilgjengeliggjøring for ulike grupper og i alle deler av landet (NOU, 2001). Det er altså lenge siden kommunene fikk særskilt ansvar for å til rette for å tilgjengeliggjøre kunst og kultur for de som trenger dette (NOU, 2001, s. 282). Regjeringens mål var her å skape vilkår for at hele samfunnet i alle deler av landet skulle kunne ta del i et levende og mangfoldig kulturliv. Dette var basert på en overbevisning om at kunst og kultur er en vesentlig del av et moderne velferdssamfunn. Jo rikere anledning befolkningen har til å møte og oppleve kultur innenfor et bredt spekter, desto bedre grunnlag vil innbyggerne ha for å skape en tilværelse, hvor kunst- og kulturopplevelser vil utgjøre viktige elementer for livskvaliteten (NOU, 2001). For mange utviklingshemmede kan det å bli en del av og få ta del i kulturlivet være avgjørende for en god livskvalitet. Det kan være et fristed der man får utvikle seg, individuelt og sammen med andre. Det kan representere en trygg arena der man kan oppleve mestring både som skapende subjekt og som medmenneske. Det å være inkludert i et kunstnerisk fellesskap, som Integretto, kan være en arena for meningsfull vekst, læring og varige vennskap.

I St.meld. nr. 8, *Om handlingsplan for funksjonshemma 1998-2001* sies det at regjeringen på kultur- og fritidsområdet vil forsøke å legge til rette for en utvikling, som gir opplevelse og deltakelse for den enkelte som grunnlag for innsikt, utvikling og livskvalitet (NOU, s. 282). Det var altså et uttrykt kulturpolitisk mål på slutten 90-tallet at mennesker med nedsatt funksjonsevne skulle ha reell anledning til å delta i kulturlivet i bred forstand og på lik linje med andre. Dette er også mine mål som instruktør og teaterpedagog: å legge til rette for, og å bidra til innsikt, utvikling og livskvalitet. Integretto ble startet i 1989 og hadde 25-års jubileum i fjor, 2014. Selv om den dominerende diskursen om kunst og kultur i Norge fremdeles favoriserer funksjonsfriske og 'perfekte' kropper, har det vært en stor endring i løpet av de 25 årene Integretto har eksistert. Det er stor anerkjennelse i at Integretto støttes økonomisk og kan drives profesjonelt. Verdien av arbeidet anerkjennes av deltakere, pårørende og publikum. Premissene for å kunne gjøre enda bedre jobb og utvikle den teaterfaglige kompetansen for å kunne lage forestillinger med bredere nedslagsfelt, trenger å utvikles mer i de kommende åra.

3.3 Nyere internasjonale tendenser: Disability art

Med *Disability art* menes kunstnerisk virksomhet som produseres av mennesker med ulike handicap. Dette kan være både fysisk og psykisk. Uttrykket er til for å definere at også

mennesker med ulike spesielle behov, er skapende kunstnere. Herunder ligger all form for kunstnerisk virksomhet innen teater, musikk, maling, prosa etc. Det ligger i begrepet at fokuset er på kunstfaglige ferdigheter og kompetanser, og ikke på den kunstneriske virksomheten som noe ‘annet’ enn seg selv, som helsefremming eller terapi. Det er en kjent sak at det er mye god helse i god kultur, og i det å få mulighet til å formidle og utfolde seg i kunstnerisk virksomhet. Johansen og Saur som har arbeidet med profesjonelt teater med funksjonshemmete, skriver at ”ofte blir teater for denne gruppen sett på som fritidsaktivitet og viktigst for aktørene selv, og den kunstneriske verdien i det som vises og den politiske ’sprengkraften’, blir i liten grad vektlagt” (Johansen og Saur, 2010, s. 33). I *Disability art* er det vekten på den kunstneriske virksomheten som dominerer og en sterk bevissthet om å bryte stereotyper og diskriminering av funksjonshemmete som kunst- og kulturprodusenter. Et sitat fra Kirsty Johnston, Canadian Disability Theatre, sammenfatter begrepet på følgende måte:

As a branch of disability art, disability theatre is most often described as a specific kind of artistic practice connected to the disability arts and culture movement. As such, it involves artists with disabilities who pursue an activity’s perspective, dismantling stereotypes, challenging stigma, and re-imagining disability as a valued human condition. (Johnston, 2012, s. 5)

Disability art gir en mulighet for utviklingshemmede aktører til å få sin stemme hørt som likeverdig med den funksjonsfriske. Johansen og Saur påpeker at ”[m]arginaliserte grupper bør representeres i kunsten både for egen del, og av hensyn til samfunnets behov for innsikt” (Johansen og Saur, 2010, s. 33). For dem gjelder dette naturligvis både den profesjonelle og den ikke-profesjonelle delen av scenekunstheltet. Utviklingstendenser internasjonalt har mange steder ikke så klare skiller mellom profesjonell og amatør som vi har hatt og fremdeles har i norsk kulturpolitikk. Og som ellers vil det med nok kompetanse og kunstnerisk erfaring vokse profesjonelle miljøer ut fra bredde og satsing på amatørerne.

3.4 Grupper i Norge

For å vise i hvilken norsk og nordisk kontekst Integretto hører hjemme, vil jeg her nevne tre grupper som stikker seg frem som særlig relevante og som eksempler på hvordan kunstnerisk virksomhet med funksjonshemmede tas på alvor og utfordrer konvensjonelle syn på hvem har rett til å delta aktivt i kulturlivet. Disse er den landsdekkende organisasjonen Dissimilis, Danselaboratoriet i Trondheim og Alfheim-teateret i Tromsø.

Dissimilis

Dissimilis har i over 30 år jobbet aktivt for at mennesker med utviklingshemming skal ha en plass i det kulturelle landskap og i samfunnet som likestilte utøvere og mennesker. (Dissimilis, 2015). Deres fokus er å bidra til et rikere menneskesyn og et mer tolerant og åpent samfunn. De er opptatt av mangfold og kvalitet, og å tørre å være utfordrende og nyskapende. Dissimilis Kompetansesenter leverer dessuten kurs og kompetanse ut til medlemsgruppene i Norge og utlandet. De har ofte spillejobber, både hos næringslivet, politikere, og på ulike små og store arrangementer. Dissimilis har sitt fokus i stor grad på musikk, og har utviklet egne metoder i musikkpedagogikk. Teatergruppene Integretto og ungdomsgruppa Pimpernell er begge medlemsgrupper av Dissimilis. Dette har for oss åpnet dører for økonomisk støtte og et fellesskap blant andre som jobber for å skape kulturtilbud med utviklingshemmede.

Danselaboratoriet

Danselaboratoriet er en plass for improvisasjon, eksperiment og nye oppdagelser i dans. Danselaboratoriet startet opp som et pilotprosjekt i Trondheim Kommune i år 2001, og etablerte seg som fast gruppe fra høsten 2003. Danselaboratoriet har fokus på møter mellom ulike mennesker i dans. Gruppen består av dansere både med og uten funksjonshemming, profesjonelle og amatører. Det blir tatt utgangspunkt i levd liv, og at alle som er interesserte i dans kan bidra. Danselaboratoriet koreograferer og viser forestillinger i ulike sammenhenger. Tone Pernille Østern, som var med fra oppstart skrev sin doktorgradsoppgave om gruppa, og har senere skrevet flere publiserte artikler rundt tema *disability art* på tvers av grenser. (Danselaboratoriet, 2015)

Tone Pernille Østern skriver om arbeidet:

Our research:

Is dedicated to all those people

Who have the courage to be different

In order to be themselves

And all those people who are

Not especially brave at all,

But just themselves, and still experience

Constantly being different

And finally, to those people who keep redefining

What being difference actually is

(Østern, 2009, sitert i Gjørum og Rasmussen, 2012, s. 144)

Alfheim-teateret

Alfheim-teateret er ei teatergruppe bestående av skuespillere fra 15 til 67 år. Teateret har vært i drift siden 1991 og er blitt kjent som integrert teater. Teatergruppa drives av Alfheim Kulturhus i Tromsø Kommune (Alfheim-teateret, 2015). Med utgangspunkt i arbeidet som gjøres her skrev Rikke Gürgens Gjørum (2004) sin doktorgradsoppgave *En usedvanlig estetikk – en studie av betydningen av egenproduserte teatererfaringer for det usedvanlige mennesket*.

3.5 Teaterfestivaler

Det finnes flere musikkfestivaler for og med mennesker med utviklingshemming. De siste årene har det også dukket opp teaterfestivaler, og andre kulturfestivaler der teater er fremtredende.

Sjiraffen Festivalen

Sjiraffen Kultursenter er et kultursenter med kulturtilbud for fysisk og psykisk utviklingshemmede i Trondheim. Noen grupper er også integrerte. Teatergruppen Integretto er en del av denne organisasjonen, som ledes av undertegnede. I år fra 7. til 8. november 2015 gikk vår første festival av stabelen med våre mange grupper på scenen. Her var det både teater, musikk, sang, poesi, kunstutstilling og andre kulturinnslag. I 2016 er det planlagt en langt større festival, der vi allerede nå, i 2015 har påmeldte fra Skottland, Danmark, Sverige og Tyskland. Dette er unikt i Trondheim, og et kjærkomment tilskudd til byens festivaler og kulturliv. Det var overveldende mottakelse og pressedekning med flere riksdekkende innslag i NRK, og innslag i Adresseavisa 6.11 og 20.11.

Hans Christian Lillehagen, generalsekretær i Extrastiftelsen uttalte i Adresseavisen at ”(Sjiraffen) Kultursenteret gjør et utrolig viktig arbeid for mennesker med utviklingshemninger

i Trondheim. Kultursenteret er solid faglig fundert og holder høy kvalitet(...)" (Adresseavisa, 2015).

Teaterfestivalen Draken

Scenekunstfestivalen Draken arrangeres av Teaterfolket i Hedemora, som ligger i Dalarna i Sverige. Disse er en del av amatørteaterforeningen Humus, og har eksistert siden 1997. På Drakens hjemmeside står det at "[d]raken är en festival för alla funktioner. Vi vill utveckla teatern och dansen som konstform och språk. Vi eftersträvar ett formspråk där var och ens specifika förutsättningar och begåvningar kommer till sin rätt" (Draken, 2015). Teaterfolket i Hedemora spiller mange ulike forestillinger i løpet av året, og en gang annen hvert år arrangeres Teaterfestivalen. Her er det forestillinger, kurs og foredrag. I Sverige finnes det et stort scenekunstmiljø med utviklingshemmede skuespillere, og mange av disse deltar på teaterfestivalen Draken.

Peer for Alle, Nordisk Allkunstverk

Nordisk Allkunstverk er i regi av Camphill Norden og hadde i 2009, 2011 og 2013 en Peer Gynt- festival med deltagere fra 7 ulike land. Gruppene som kom til Gålå i Gudbrandsdalen var både fra ulike Camphillsteder, frittstående grupper som Integretto, og fra ulike kulturskoler i Norge. Her ble Henrik Ibsens *Peer Gynt* delt inn i om lag 20 ulike deler, og fordelt på de tilreisende gruppene. Disse øvde på forkant inn sin del av forestillingen, som ble sydd sammen under regi av Inger-Lise Öelrich i løpet av festivaluken. Ved slutten av uken ble forestillingen vist med i alt 300 medvirkende på scenen. De fleste aktørene hadde utviklingshemming av ulike slag, og cirka en fjerdedel var funksjonsfriske aktører. Det hele var en storslått suksess som ble dekket av riksdekkende media. Dette var et unikt og veldig spennende menneskemøte, og virkelig et allkunstverk. Festivalprodusenter var Dag Balavoine, Aina Nagell-Sværk og undertegnede. (Nordisk Allkunstverk, 2015)

3.6 Teater på profesjonelt nivå

Utenfor Norges landegrenser skjer det mye på dette feltet, og flere land har kommet langt med å utvikle og etablere profesjonell scenekunst med psykisk og fysisk utviklingshemmede. Mest relevant i forhold til arbeidet med Integretto er de ensemblene som har psykisk utviklingshemmede skuespillere.

Glada Hudik Teatern

Glada Hudik-teatern er en svensk teatergruppe som startet i en kommunal virksomhet, og som endte opp i dokumentarer og på Broadway New York. Teatergruppen består av *utvecklingsstörda och normalstörda* skuespillere. Målet med deres virksomhet er at alle skal få gjøre det de er flinke til, og skape en utviklende og meningsfull virksomhet for personer med funksjonshemninger. De sier at "[v]årt oppdrag är att förändra hela världens sätt att tänka, se och förhålla sig till utvecklingsstörda" (Glada Hudik teatern, 2015). Dette er helt i tråd med Integrettos intensjoner og teaterpedagogiske holdninger. Glada Hudik stiller krav, og gir mennesker forutsetninger for å lykkes. Teateret muliggjør møter som ikke ville oppstått av seg selv, som er med å bidra til at redsler og fordommer forandres til forståelse og vennskap. Glada Hudik-teatern ser på teateret som et mangfoldsinitiativ der integrering og forståelse for hverandre utvikles. De mener at de samfunn som gir plass for ulikheter og tar vare på alle ressurser, er de samfunn som blir mest produktive. Glada Hudik-teatern har vært, og er fortsatt en stor inspirasjon for det arbeidet jeg nedlegger i Integretto. Vi deler et felles menneskesyn, og ideen om at alle har et talent som skal tas på alvor.

Birds of Paradise Theatre

Birds of Paradise er en kraft for endring i skotsk teater. De skaper prosjekter i verdensklasse og forestillinger som plasserer funksjonshemmede i sentrum på scenen. De sier de eksisterer for å:

- Øke representasjonen av profesjonelle døve og funksjonshemmede kunstnere i skotsk teater ved å arbeide med spennende og dyktige funksjonshemmede og ikke-funksjonshemmede kunstnere og føre en nasjonal debatt om inkluderende teaterpraksis og problemstillinger rundt døve og funksjonshemmedes kunst.
- Lage forestillinger og prosjekter i verdensklasse som *that embody the aesthetics of access* ved å bli anerkjent som ledende i den praktiske anvendelsen av estetisk tilgang i Skottland og fortsette å være nyskapende med vår kreative inkluderende kunstpraksis.
- Holde liv i den neste generasjonen av døve og funksjonshemmede utøvere og kunstnere ved å introdusere unge døve og funksjonshemmede til teater (Birds of Paradise, 2015).

Kompaniet ledes av Robert Gale som er en av Skottlands mest kjente profesjonelle funksjonshemmede skuespillere. Han er en etablert skikkelse innenfor skotsk scenekunst med over 10 års erfaring i diverse roller. Han er for utenom skuespiller, en aktivist for

funksjonshemmedes rettigheter, forfatter og kunstnerisk leder. Han er en viktig talsmann for lik rett til tilgang til kunst og kultur for funksjonshemmede. Robert har dukket opp i mange produksjoner og utviklet sin egen kunstneriske praksis.

Blue Apple Theatre

For å fortelle om denne London-baserte gruppen (Blue Apple Theatre, 2015) vil jeg hen vise til min egen opplevelse av deres Shakespeare-forestilling komedien *Much Ado about Nothing*. Publikum var spent, Shakespeare har voldsomme tekster og er vanskelig for alle skuespillere. Forestillingen begynte, og det gikk ikke lang tid, før jeg var helt revet med. Skuespillerne var i rollene sine. De mestret å leve seg inn i tung tekst og fremførte versemål på rams. Det var dans og tidsriktige kostymer. Skuespillerne spilte på alle sine strenger og berørte publikum. De sang, proklamerte og *var* rollene. Alle skuespillerne var utviklingshemmete. De fleste av de hadde Down Syndrom. Jeg, som teaterpedagog, forsker og instruktør, som selv jobber med denne gruppen skuespillere, var veldig spent og tenkte mye på dette på vei inn. Så begynte jeg å tenke på scenografien, kostymene og regien. Så glemte jeg alt, og levde meg inn i det. Instruktør-Ragnhild forsvant, og publikum-Ragnhild kom. Da forestillingen var ferdig *kom jeg på* igjen at skuespillerne var utviklingshemmede. Jeg elsket det! (Vedlegg 3) Det er dette som kan skje, når man som publikummer blir berørt og lever seg med i historien og lar seg overraske.

Jeg har tatt med denne ganske korte og ufullstendige listen over teaterkompanier som er relevante i forhold til den konteksten Integretto befinner seg i, i et nordisk og europeisk nettverk. Disse gruppene og festivalene er alle viktige inspirasjoner for å fortsette å bygge opp fagkompetanse på scenekunst med funksjonshemmede her i Trondheim. Det gjelder både de ikke-profesjonelle og de profesjonelle gruppene. Det er en viktig politisk og kunstfaglig plassering fordi den så tydelig utfordrer den medisinske modellen om at folk med funksjonshemming lider av mangler og ikke er fullverdige friske individer. De eksemplene jeg her har nevnt på kunstnerisk virksomhet med funksjonshemmete representerer en annen holdning som åpner for at hvert individ har ressurser og rett til å utfolde seg gjennom skapende virksomhet.

4. Anvendt drama og teater

4.1 Plassering av masterprosjektet

I Integretto arbeider vi målrettet med teaterarbeid for en spesifikk og integrert deltakergruppe. Det som samler oss er selve teaterarbeidet og utvikling av ferdigheter og kompetanser for å kunne delta med suksess i teaterarbeidet. Selv om fokuset er på det teaterfaglige og utviklingen av hvert enkeltes skapende/kunstneriske muligheter og ressurser, faller Integretto inn under kategorien anvendt teater. Helen Nicholson bruker Judith Ackroyds definisjon for anvendt drama og teater, og hun mener at det er en sammensetning av de vanligste forståelsene av hvordan anvendt drama og teater blir brukt. Anvendt drama og teater skal ha en mening utover teateret selv, det skal trekke hverdagslivet inn i sine metoder og bruke disse for å gi grunnlag for holdningsendrende handlinger (Nicholson, 2005, s. 4). Betegnelsen *anvendt teater* dekker i dag over en mengde teatervirksomhet rundt om i verden der den samfunnsmessige konteksten er i direkte relasjon til teatervirksomheten. Som jeg har gjort rede for, er det å lage teater med funksjonshemmede en ganske markant handling i vår samfunnskontekst, som blant annet har som mål å endre holdninger.

Men begrepet byr på visse utfordringer. Nicholson siterer Bjørn Rasmussen som skriver: "I never found the expression `applied` drama or theatre quite sound, because I always found it somewhat downgrading, implying that the applied stuff is second best(...)" (Rasmussen i Nicholson, 2005, s. 6). Dette er Rasmussens påstand som sier at anvendt teater er annenrangs og 'dårligere kunst' enn annet teater. Men hensikten med anvendt drama og teater er å skape en større verdi, og å gi teateret mening utenfor teateret selv. Det er det anvendte teaterets formål. Det skal gi rom for utvikling og endring av handling og holdninger i samfunnet. Nicholson skriver at "the theatre has the potential to address something beyond the form itself" (Nicholson, 2005, s. 4). Og om dette teaterarbeidet anvendes for å fremme integrering av utviklingshemmede og samfunnets holdninger til denne minoriteten, da må si at det anvendte teateret er en gave og berikelse til samfunnet selv.

Det ikke alltid like lett å skille mellom hva som er anvendt drama, og hva som er anvendt teater, og dette mener Nicholson er helt greit. I følge Philip Taylor er anvendt drama mer prosessorientert, og anvendt teater har fokus på produktet (Nicholson, 2005, s. 4). Dette passer godt med min oppfatning og arbeidsform som kan gjenspeiles *Kasseddyrene* som både et kunstpedagogisk og kunstnerisk prosjekt, som jeg vil gjøre rede for og drøfte i neste kapittel.

4.2 Gift Theory - om å gi og om å ønske noe tilbake

Nicholsons (2005) bok *Applied drama: the gift of theatre* tar for seg ulike aspekter ved anvendt drama/teater. Hun bruker teorien om gaven (gift theory) som metode for å analysere denne type arbeid. Teorien legger grunnlag for at vi skal kunne anerkjenne de positive og negative aspektene ved å anvende drama og teater på sosiale arenaer. De positive sidene handler om at generøsitet og det å vise omsorg ovenfor andre, vil resultere i et godt praktisk prosjektarbeid. De negative sidene handler om våre egne interesser i en slik prosess, og hva vi forventer å få tilbake for det arbeidet vi har gjort. Slik jeg forstår Nicholson, er gaven det sosiale forholdet som oppstår mellom aktør (practitioner) og deltaker (participants), altså relasjonen mellom den som gir og den som tar imot. Gaven kan forstås som det som oppstår i prosessen, eller som en konsekvens av produktet. Nicholson bruker ulike teorier for å forklare gaveteorien. Marcel Mauss er en av teoretikerne hun bruker, for å forklare de negative aspektene. Mauss var en fransk sosialantropolog som undersøkte ulike tradisjoner for utveksling av gaver i arkaiske samfunn, og han oppdaget at, når man oversatte ordet *gift* fra tysk til engelsk, så fikk man både *poison* og *present* som alternativer. Dette bruker han til å understreke at det å gi en gave ikke nødvendigvis bare er positivt, men at det i bakgrunn kan ligge en svært egoistisk hensikt, hvor giver er mer opptatt av at mottaker nå står i gjeld til en. Ved å motta en slik gave blir man bundet i en sosial forpliktelse, i den forstand at man føler seg tvunget til å gi noe tilbake. En gave kan aldri mottas uten skepsis fordi mottaker aldri kan være sikker på om gaven ble gitt ubetinget (present) eller ikke (poison) (Nicholson, 2005, s. 161).

Når det gjelder Integrettos forestillinger, kan disse ses som en gave til publikum. Det er allikevel ikke uten egoistiske hensikter. Både deltakerne og jeg ønsker at publikum skal motta forestillingen med respekt for alt det arbeidet vi har nedlagt i å skape den. For eksempel, vil vi ikke at publikum skal gå midt under spillet, eller skal la være å klappe til slutt. Jeg ønsker personlig at publikum skal gå inn med åpne øyne, åpent hjerte, åpent sinn og oppleve kvaliteten ved vårt teater for hva det er verdt. Når det er sagt, vil jeg påpeke at når man spiller for barn, vil det ikke automatisk foregå innen en viss etikette for hvordan man skal oppføre seg og reagere som konvensjonelt voksent teaterpublikum. De vil være brutalt ærlige, og i forhold til barna handler vårt teater utelukkende om å gi, uten betingelser eller forventinger om 'høflige' tilbakemeldinger. Forestillingen er vår gave til dem, og med den erfaringen i ryggsekken, etter å ha sett annerledes mennesker spille teater, våger jeg å påstå at deres øyne er åpnet ett ekstra hakk, fordi de ikke går ut og tenker at dette er 'rart', men naturlig og normalt. De rekker ikke å gjøre seg opp en mening om hva disse annerledes menneskene kan gjøre og ikke, i motsetning

til voksne som ofte har en klar oppfatning av hva utviklingshemmede mennesker kan og ikke kan. I et slikt tilfelle oppstår det en positiv feedback-loop, der ensemblet også får gaven tilbake fra publikum, når de erfarer å bli møtt med interesse og nysgjerrighet på det de formidler og hvordan de formidler.

Jeg har begrunnet før hvorfor jeg valgte en barneforestilling som masterprosjekt. Gjennom Nicholson's redegjørelse for det anvendte drama-teaterfeltet og gaveteorien, har denne opprinnelige intuitive begrunnelsen fått mer teoretisk tyngde og reflekterende form. Det er sånn sett ikke et funn i seg selv at jeg valgte barneteater, men at dette kan plasseres i denne konteksten og gir rik mening i forhold til Nicholson's gaveteori.

4.3 Anvendt drama og teater. En berikelse for samfunnet?

Anvendt drama og teater kan brukes i ulike sammenhenger for å skape bevisstgjøring rundt temaer som blant annet menneskerettigheter og politiske saker, eller det kan brukes for å bringe et lokalsamfunn tettere sammen, ved for eksempel å sette opp en lokalrevy. I Integretto har vi tidligere utviklet *Hanen i hønehuset - historier om å være annerledes*, der fokus var på de små og store ting, som ligger i temaet *annerledeshet*, på godt og vondt. I denne forestillingen ble det skapt, både gjennom historien og formspråket, en bevisst anerkjennelse av det å være annerledes. Forestillingen ble spilt for i alt 2000 mennesker. Teateret kunne anvendes til å integrere ulike kulturer for å få innsikt og forståelse. Et fellestrekk mellom alle de ulike arenaene man kan bruke anvendt drama/teater på, er at man ønsker å skape forandring med det arbeidet de gjør, enten det er arbeid for å bli en god borger, eller det er for å skape samhold i lokalsamfunnet, eller det er for å synliggjøre ulike menneskers historie og bakgrunn. For masterprosjektet mitt er dette todelt, slik som beskrevet av Philip Taylor som tidligere nevnt, at anvendt drama er mer prosessorientert (og rettet mot deltakernes utbytte gjennom hele forløpet) og anvendt teater har mer fokus på produktet, i betydningen forestillingen og relasjonen til formidling og relasjon til publikum (Nicholson, 2005, s. 4). Man kan se på prosessen i seg selv og analysere og drøfte hvordan teatervirksomheten bidrar til å skape samhold mellom mennesker med og uten funksjonshemming. Det er ikke mulig å isolere giveren fra mottakeren, eller mottakeren fra giveren, i menneskemøtene! Prosjektets produkt som spilles for et åpent publikum, kan ha innvirkning for å utvikle en større forståelse for de ideoende talent utviklingshemmede mennesker har, på lik linje med mennesker uten utviklingshemming. Dette gir oss muligheten til å forstå at i et arbeid med anvendt drama/teater som metode, har man som

teaterpedagog og instruktør (practitioner) muligheten til å skape et trygt rom, hvor deltakerne kan få muligheten til å heve sin stemme for å bli hørt (Nicholson, 2005, s. 163).

I anvendt drama og teater må alle gi, og alle kan få hvis de er åpne for det. Når dette skjer og man kan ta imot med åpne armer, er det *gift* som *present* det er tale om, og ikke *poison*. I FNs Menneskerettighetslov står det som nevnt at "[s]tatene bør sikre at funksjonshemmede får mulighet til å bruke sine kreative, kunstneriske og intellektuelle evner, ikke bare for sin egen skyld, men også til berikelse for samfunnet for øvrig" (fn.no, tema). Tanken bak *gift theory* er således enkel. Gaven som anvendt drama og teater representerer, er de potensielle endringene som et slikt arbeid kan sette i gang, og her vil jeg holde fast ved 'sette i gang' både som anvendt drama og teater. Hensikten med anvendelsen er dobbel og kompleks. Et mål er at publikum skal få forestillingen som en gave til inspirasjon og som meningsfull opplevelse. Et annet mål er gaven gjennom selve prosessen sammen med ensemblet bestående av mennesker med og uten utviklingshemming som sammen øver gjennom uker for å lage en forestilling, som alle kan føle at de har eierskap i og ferdigheter til mestre sammen i formidlingen til publikum. Teatermetodene kan være de samme. Det skal helst være en sømløs prosess fra drama-fokuset til teater-fokuset. Men den første har større fokus på at endringene skal skje gjennom prosessen, altså med deltakerne, og den andre ønsker i tillegg at publikum også skal bli påvirket. For masterprosjektet mitt som kollektiv skapte vi teater i fellesskap og gjennom en egenprodusert teaterproduksjonsprosess. Linjene mellom oss ble hvisket ut på mange områder, og ofte ble rollene som leder og ledet også utvasket.

Oppsummerende om masterprosjektet mitt i lys av anvendt drama og teater, er det ikke vesentlig å skille skarpt mellom drama- og teaterbegrepene som jeg også vil gjøre nærmere rede for og reflektere over i neste del av oppgaven. Det som er viktig er å forstå, er "to what or whom drama and theatre might be applied, and for what reasons, and whose values the application of theatre-making serves and represents" (Nicholson, 2005, s. 5). Dette minner om at teaterarbeid i bunn og grunn handler om verdier, og at etiske og estetiske forhold henger nøye sammen. Altså, hvem er det som gagnes og får noe ut av, at man anvender drama og teater som metode og virkemiddel i ulike samfunnssammenhenger, og hvilke interesser er det arbeidet tjener og representerer?

I sin doktorgrad om Alfheims-teateret skriver Gürgens Gærum at:

Teatererfaringene betyr mye for skuespillerens selvutvikling, opplevelse av likeverd og identitetsskapende prosesser, behov for bruk av eget språk og alternative

kommunikasjonskanaler, god opplevelse av integrering i teatermiljøet, og ambivalente opplevelser av segregering i teatermiljøet. Selvfølelsen vil stimuleres, og det vil skje en utvikling av skuespillerens følelsesstrukturer, kroppslige tilstedeværelse, analytiske evne og rolletolkningen i intenst spill på teaterscenen. (Gürgens Gjørum, 2004)

Med dette som foreløpig oppsummering vil jeg nå først redegjøre for de funksjonsfriskes rolle i masterprosjektet, før jeg fortsetter med redegjørelse og drøfting av teaterproduksjonsprosessen. Denne er del i to, først med prosessen og så 'produktet', og hvordan forestillingen fikk sin endelige form.

5. De funksjonsfriskes rolle

I prosjektet *Kasseddyrene* var det med to funksjonsfriske skuespillere. Disse deltagerne hadde ikke bare funksjonen som skuespiller på scenen, men måtte også regne med å dra litt av lasset i prosessen. På scenen fikk de også en dobbel rolle. De var skuespillere i rolle, og de var støttespillere for de utviklingshemmede skuespillerne. Denne dobbeltrollen vil jeg redegjøre for i dette avsnittet. Å være funksjonsfrisk i en integrert teatergruppe er spesielt på mange områder. Det viktigste er at man får være med å bygge opp en teaterforestilling, og å spille teater sammen med andre aktører som også vil spille teater. En annen oppgave som raskt melder seg, er den sosiale biten. Man er selvsagt sosial i en 'ordinær' teatergruppe, men i en blandet gruppe som her, får den funksjonsfriske også en veiledende sosial rolle. Det er klar kontrakt med meg som leder og premiss for deres deltakelse, at de går inn i en rolle som støttespillere og som veiledere i forhold til de sosiale hindringene og utfordringene som kan dukke opp for de utviklingshemmede. Ofte er de funksjonsfriske aktivt med å forklare øvelser, kanskje både en og to, og tre ganger, og det krever en stor grad av tålmodighet fra dem i mange tilfeller. På scenen får de ofte en ekstra rolle med å dra i gang en improvisasjon, en historie eller tekst. Det er nok funksjonsfriske som er trege i avtrekkeren selv, og det finnes utviklingshemmede som kan ta initiativ og være først ut i en improvisasjon. Men her vil jeg ta for meg min erfaring med akkurat dette ensemblet med tre funksjonshemmede og to funksjonsfriske. De to funksjonsfriske måtte ofte dra litt ekstra for å få i gang historien, og hjelpe til med å holde fokus både på scenen og utenom. De hjalp til med å motivere de funksjonshemmede til å delta i leken, og med rent praktiske gjøremål som å lese og skrive. De uttrykte i midlertid at de fikk mye kjærighet tilbake. Jeg hadde også flere egne møter bare med de to funksjonsfriske for å være sikker på at deres behov og motivasjon som skuespillere ikke kom i skyggen av de funksjonshemmede behov, men også ble stimulert og fikk utvikling.

Gjensidigheten i det å være en støttespiller og det å bli støttet, blir tydelig i denne typen teaterarbeid, hvor de to funksjonsfriske også støttet meg gjennom deres åpne og kreative holdning til hele prosessen. Følelsene sitter lett på kroppen, og man blir overøst med kjærighet for den hjelpen man gir, enten ved ord, eller ved latter eller et smil. I forhold til Nicholson's (2005) *gift theory* kan man si at når dette fungerer på sitt beste, blir vi alle overøst med gaver, og sammen skaper vi sterke bånd som får utfolde seg på scenen så vel som i det sosiale utenom. Jeg har sett mange funksjonsfriske som er nervøse før de går på scenen, men de holder seg i skinnet, og gjør jobben sin. Jeg har derimot også sett mange utviklingshemmede som lettere kan få panikk og nekte å gå på scenen. Da får plutselig de funksjonsfriske ofte oppgaven med

å motivere den utviklingshemmede skuespilleren, slik at han eller hun kommer seg på scenen. Når det er forestilling, er jeg som oftest i salen som sufflør. Skuespillerne er overlatt til seg selv i denne situasjonen som er innøvd og gjennomgått i detalj flere ganger. Men likevel kan det skje at noen setter seg på bakbeina, og da vil noen andre med en gang ta ansvar. De fleste med utviklingshemming tilbringer større eller mindre deler av sin hverdag med andre funksjonsfriske som har en lederrolle. De er vant med å lytte til de funksjonsfriske og å følge 'deres regler'. Derfor har man lett for å gjøre dette også i en improvisasjon, og i tilfeller av nervøsitet bak scenen. Om man blir nervøs, følger man lederen. Om instruktøren (jeg) ikke er tilgjengelig, er det naturlig at man vender man seg til en annen funksjonsfrisk. I visse tilfeller kan dette være praktisk, særlig om det oppstår panikk bak sceneteppet. Dette kan som oftest redde ved hjelp av at en av de funksjonsfriske sier: "Dette går bra, nå er det din tur å gå på scenen".

På den annen side sett er dette særs ugunstig. Om de funksjonsfriske skuespillerne ikke reflekterer rundt situasjonen og er seg bevisste sin rolle i samspillet, kan det oppstå et uheldig maktforhold der de funksjonshemmede alltid lener seg på de funksjonsfriske. På denne måten skapes ikke integrering, reell medvirkning og likeverd hverken på scenen mellom skuespillerne, eller utenom. Det er derfor viktig at alle de funksjonsfriske er bevisst sine roller, og bevisst den rollen man automatisk kan bli tildelt, uten at man i det hele tatt har åpnet munnen, men rett og slett fordi man er funksjonsfrisk. Dette er en viktig del av min funksjon som teaterpedagog og instruktør å ha med meg hele tiden, og konstant merke etter hvordan relasjonene utvikler seg. Det betyr at vi snakker om dette og reflekterer i fellesskap, også med de funksjonshemmede. Man må fra dag én bli instruert i at alle skal delta, og at ingen skal føle seg presset til å 'lede situasjonen', med mindre det oppleves sin absolutt nødvendig. Jeg er opptatt av å presisere for hele ensemblet, at ALLE deltar på lik linje, og at alle må hjelpe hverandre. Derfor synes jeg det er viktig å bevisst gi øvelser og oppgaver der de utviklingshemmede leder gruppen, slik at de blir tryggere på seg selv i samspill med de funksjonsfriske.

Intensjonen om likestilling og likeverd står sterkt, og vi har alle en like viktig stemme. Det er dessuten viktig å be om hjelp den andre veien, med for eksempel å la en funksjonsfrisk be en utviklingshemmet om å hente et glass vann til seg, eller lese opp replikker (sett at han/hun kan lese), eller andre små ting som vil snu maktforholdet fra det som er det mest 'naturlige' ute i den hverdagslige verdenen. Det handler om å skape et alternativ til samfunnets forventninger og en mer likeverdig samværsform som er naturlig innenfor våre fire vegger. Dette innebærer at vi alle støtter hverandre, og har en åpen holdning om at vi alle både er like og unike. Dette

kan høres ut som enkle og selvsagte grep, men det krever en bevisst handling, konstant refleksjon og teaterpedagogiske valg for å utvikle og styrke likemakt og *likemannsarbeid*. Det er hele tiden nærliggende å falle i fella og få en støttekontaktfunksjon der de funksjonsfriske hjelper til med alt, og de utviklingshemmede blir umyndiggjort, selv uten at dette var intensjonen.

I det sceniske er det flere ting man må være bevisst. Rett person til rett rolle er superviktig. Om noen har behov for støtte i volum på stemmen, vil jeg pare opp vedkomne med en annen skuespiller som har stemmeprakt, og kan bygge opp under replikkene. Konvensjonelt sett vil man gjerne stryke det man synes er overflødig tekst i et manus. I arbeidet med Integretto har jeg lært at her må man tenke mer ukonvensjonelt og utenfor boksen, om hva som er 'riktige' dramaturgiske valg. Selv om en skuespiller ikke har et godt språk, kan det være hun eller han brenner for å få ha replikker i forestillingen, og derfor er det ofte i mine manus 'overflødig' tekst som er viktig, og som jeg har valgt å inkludere. For de som ikke har et godt språk, løses dette ved å forsterke replikkene enten ved fysiske regigrep / koreografi, eller man må ha noen som repeterer replikken. På denne måten kommer informasjonen to ganger på rad, men manusforfatteren (meg) vet på forkant at den første replikken vil kanskje gå så lavt at informasjonen vil forsvinne. Er det derimot noen som gjentar det, bare med et litt annet trykk, vil publikum få med seg hvilken informasjon som er gitt. Med regigrep som underbygger rollefigurenes relasjon og situasjonen, vil dette ikke bli overflødig, og samtidig har begge skuespillere fått sagt replikker, noe som var viktige for dem. De funksjonsfriske har bortimot alltid en eller flere slike hjelpereplikker i løpet av en forestilling. Dette vil dessuten skape en trygghet på scenen, og samspillet vil bli bedre.

Som manusforfatter har jeg lært at det er viktig å sette det inn i manus fra begynnelsen av, slik at det blir en naturlig del av spillet og ikke en overtydelig hjelpende hånd. Jeg har sett teater fremført av utviklingshemmede der det er funksjonsfriske, som skal støtte på scenen, og som overhodet ikke er bakt inn i forestillingens univers. De har verken kostymer eller replikker, de er kun til hjelp og formidler egentlig ikke annet budskap til publikum enn at de funksjonshemmede er totalt ubehjelpelige. Dette er helt motsatt av hvordan jeg arbeider og ønsker å utvikle samhandlingen mellom funksjonsfriske og funksjonshemmede i teaterarbeidet. Det vitner om respektløshet ovenfor de utviklingshemmede skuespillerne, og er med på å umyndiggjøre de som aktører.

6. Kasseddyrene og Tiden som forsvant

Jeg vil nå gjøre rede for hvordan de ulike teaterproduksjonsfasene i prosessen utviklet seg, og hvordan forestillingen tok form. Det praktiske arbeidet fortsatte etter eksamensvisningen parallelt med det teoretiske refleksjonsarbeidet med masteroppgaven. Siden denne prosessen har vært viktig og nødvendig for det jeg har lært og oppdaget, er det også viet plass til dette i denne oppgaven. Det ville være å amputere refleksjonen hvis eksamensvisningen skulle defineres som sluttproduktet og den praktiske forskningsdelens endestasjon.

6.1 Teaterpedagogisk kompass

I prosjektemnet ville jeg jobbe med inspirasjon fra tradisjonen som kalles 'devised' eller egenskapt teater. På den ene siden kan denne produksjonsformer kan ses som en veldig åpen prosess, men samtidig er det også en type produksjonsprosess som har tydelige markører og styrende prinsipper. Tidligere har jeg jobbet i all hovedsak med ferdige manus. Alle skuespillere har fått manus, der jeg som regissør på forkant har lagt planer for regi og formspråk. I dette tilfellet ville jeg jobbe uten et ferdig manus med kun noen få stikkord å ta utgangspunkt i. Jeg ønsket å ha med skuespillerne i alle avgjørelser, fra starten og gjennom prosessen og i sluttproduktet. Det var en undersøkelse av hvordan jeg i bunn og grunn kunne utvide mitt eget repertoar som leder og instruktør, og sikre at det ble gitt plass og tatt tid til at alle deltakerne, funksjonsfriske og funksjonshemmede, fikk ta plass og erfarte at deres bidrag utgjorde en forskjell. Jeg har lang erfaring med å lede denne typen prosjekter og ville undersøke om jeg kunne finne nye veier for å gjøre teaterarbeidet enda mer likeverdig, integrert og 'demokratisk'. Jeg ville utfordre meg selv med å lede kollektivet til å bli mer samlet. På denne måten fikk skuespillerne selv stor frihet til å ta valg, og de ble friere på dette området. De fikk et felles eierskap til prosjektet, og dette styrket ensemblefølelsen.

En hovedkilde for meg som teaterpedagog og instruktør er Viola Spolin og hennes tankegang. I følge Vigdis Aune henviser Spolin til John Deweys tese "learning by doing" når det kommer til teaterundervisning. For Spolin er det improvisasjon som er nøkkelen når barn og unge skal lære seg skuespillerfaget (Aune, 2013, s. 61). Dette gjelder også når man jobber med mennesker med utviklingshemming. Med improvisasjon og leker kan man skape en utforskende og uhøytidelig arbeidsform, som kan gi instruktøren muligheter til å formidle og gi deltakerne muligheter til å øve på de kompetansene som trengs i teaterarbeidet, især skuespillet. Aune påpeker at vesentlig mål i denne teaterpedagogiske tradisjonen "(...)" er å utvikle og anvende en intuisjon for problemløsning i den skapende prosessen, å lære seg å ta

estetiske valg (...).” (Aune, 2013, s. 61) I likhet med Spolin skaper også jeg flere øvelser underveis. Det er viktig å kunne improvisere både for meg som instruktør og for skuespillerne. Spolin tar utgangspunkt i barneleker og selskapsleker som fører til gruppefølelse og ikke-presenterende klima. I følge Aune mente Spolin at instruktøren ikke burde diskutere øvelsens mål med deltagerne, men heller kommunisere gjennom ”a non-verbal system of teaching” (Aune, 2013, s. 61). Under prosessen med Kassedyrene fikk skuespillerne på forkant vite hva slags tema det var for dagen. For eksempel: Lek med kasser. Jeg skrev en liste med øvelser vi skulle igjennom på en øving, men denne fikk de fem skuespillerne først utdelt på etterkant av øvingen. Jeg ville ikke at de på forhånd skulle gjøre seg opp tanker om hvordan øvelsene skulle gjøres, eller at de skulle prøve å gjøre alt ’rett’. På etterkant av hver økt hadde vi en åpen samtale rundt alle øvelsene, før hver enkelt deltager loggførte dagens økt og gjorde sine refleksjoner rundt det. Spolin mener deltagerne vil gjøre et bedre kunstnerisk arbeid, om løsningene kommer fra dem selv, og ikke som en allerede laget fasit.

Dette gir gjenklang i det jeg har drøftet tidligere om den utsattheten de funksjonshemmede er i, i forhold til bli overkjørt og umyndiggjort. Denne teaterpedagogiske tenkningen innebærer at”[s]pillerne vil da også møte publikum med en annen og sterkere selvtillit og stolthet, enn om de ble styrt av en autoritær voksen” (Aune, 2013, s. 62). Denne prosessen har vært viktig for meg gjennom hele masterprosjektet. Jeg ville lede skuespillerne gjennom improvisasjon, tilrettelegge for øvelser som ga mersmak og la skuespillerne selv utvikle forestillingen, uten at jeg på forhånd satte meg fast i en ferdig fasit. Det er med denne hensikten og teaterpedagogiske guiden jeg ville utforske hvordan jeg kunne bidra til alles medeierskap til historien og til likemannsarbeid i ensemblet, både på scenen i det sceniske arbeidet og utenfor i det sosiale. *Likemannsarbeid* er et begrep som brukes om ”å vise at en er fullverdig og ressurssterk uavhengig av psykisk eller fysisk utviklingshemming” (Saur, 2009, s. 27).

6.2 Faser: Fra improvisasjon til manus til ferdig forestilling!



Fase 1: Planleggingsfasen

Før prøvene startet på nyåret 2015, laget jeg følgende kriterier for sammensetning av ensemblet som skulle få tilbud om å delta i masterprosjektet mitt som skuespillere og 'med-forskere'. De tre kriteriene ble:

1. Hvem som hadde best forutsetninger til å kunne jobbe mer aktivt kunstnerisk, som kunne reflektere over egen praksis og som best kunne ta imot konstruktiv kritikk.
2. Hvem som hadde tilnærmet like fysiske forutsetninger.
3. Hvem som hadde tid – som kunne fritas fra skole og arbeid.

Særlig var det første punktet viktig for meg. Det var viktig at deltagerne kunne ta imot konstruktiv kritikk, både fra meg og hverandre. Jeg ville ikke ha noe av 'klappe på hode'-pedagogikk, med konstant overøsende gode ord, som overhodet ikke har noen virkning på den kreative prosessen. Det var viktig at deltagerne ville utvikle seg som skuespillere, og at de var villige til å gå igjennom det jeg kaller pirke-stadiet. Dette er når man pirker på små eller store deler av forestilling som ikke fungerer, og som kan og må forandres på. For noen deltagere er dette vanskelig. Særlig om de er vant til å utelukkende positiv tilbakemelding i alt de gjør, og for mange av de funksjonshemmede er dette dessverre realiteten. Jeg mener at man *ikke* skal trøste uten at det gjør vondt, ikke roses dersom det faktisk ikke er bra, og ikke beskyttes om vedkomne kan gjøre oppgaven selv. Man skal passe seg med å være for snill. Om man er for snill, vil ingen lære å bli selvstendig. Når det er sagt, skal man heller ikke være slem. Man skal trøste når det gjør vondt, man skal rose når det er bra og veilede, hjelpe og komme med konkret tilbakemelding når noe ikke er bra. Man skal la folk smøre brødskiva si selv, om de har alle forutsetninger for å kunne gjøre det. I tråd med Spolins pedagogikk, er det viktig at aktørene ikke blir avhengige av ros for å kunne gå fremover. Det er imidlertid viktig med konkret

feedback for å kunne være i et skapende fellesskap. Det handler om å utvikle hele mennesket. Om jeg sier: ”Ja, dette var bra Jens”, til alt Jens gjør, og det faktisk er en løgn, så gagner det ikke Jens på sikt. Om jeg sier: ”Det der var bra, men det andre det synes jeg vi må se på en gang til. Hva kan vi gjøre for å få dette bedre?”, så lærer Jens at det han gjør ikke er så dårlig, at han må legge seg ned å dø, men at jeg vet at han har potensiale til å gjøre det bedre. Skuespillerne lærer å stole på seg selv og sine instinkter ved å stole på meg, når jeg viser dem at de kan få til noe de selv egentlig ikke trodde de kunne.

Jeg ville i min produksjon *Kassedyrene* ha med skuespillere som kjente til min måte å arbeide på, og allerede visste at om jeg pirker på de, betyr ikke dette at jeg synes de er elendige. Snarere tvert imot, de vet at jeg pirker fordi jeg har tro på, og vet at de har potensiale til å få til mer. Etter hvert i prosessen ble de også komfortable med å gi tilbakemelding seg imellom. Dette skaper selvtillit og følelsen av å mestre. Eleanor Roosevelt hevdet at ”ingen kan få deg til å føle deg underlegen uten din tillatelse” (Roosevelt sitert i Wormnes og Manger, 2005, s. 59). Wormnes og Manger (2005) oversetter ordet *empowerment* til myndiggjøring som betyr å bygge seg selv opp, og ha kraft i seg selv. Dette var et bærende prinsipp i *Kassedyr*-prosjektet med mål om å bidra hver enkelt skuespiller til å bygge opp mestringsfølelse og verdighet. Et prinsipp her er som leder ikke å føre en linje av negative tankemønstre av typen: ”dette klarer du ikke”, for tankemønstre fungerer som selvoppfyllende profetier (Wormnes og Manger, 2005). Disse gjelder det om å utfordre, så man selv erfarer at man selv klarer noe nytt som så endrer tankemønstret. Skuespilleren bak *Tirk* snakker veldig sakte. Hun hadde mange replikker, og var selv bekymret for at publikum ikke skulle få med seg alt på grunn av hennes sakte tempo verbalt. Allikevel sa hun at hun hadde tenkt ut, hvordan hun måtte gjøre det, for å opprettholde tempoet, fordi hun hadde mange replikker, og det måtte bety at jeg hadde troen på at hun skulle klare det. Dette var motivasjon ifølge henne selv til å yte ekstra. Når de tør å stole på seg selv, går det bra.

Å jobbe med selvtillit og mestringsfølelsen for å bygge opp tryggheten på scenen var det største fokuset i planleggingsfasen, før jul 2014. Ensemblet på fem ble dannet på gjennom en ganske kort prosess som var uproblematisk, for jeg kjente alle godt på forhånd, selv om det var første gang flere av dem skulle jobbe sammen. Alle var mer enn villige til å være mine medforskere og hjelpe meg i mitt masterprosjekt. Dette virket som ekstra motivasjon, at man ble plukket ut til et `viktig` oppdrag.

Samholdet, og det å være en del av noe viktig. Å være med på noe viktig, å være med på noe som betyr veldig mye for andre. Det vil jeg trekke frem. Også har vi det så moro. (Skuespiller, intervju 02.04.15)

Jeg slutter meg til Wormnes og Manger i at man må ha respekt for den visdom og styrke som allerede eksisterer. Dette reflekterer synet på den sosiale og relasjonelle modellen som ikke betrakter de funksjonshemmede som syke og begrensende individer som skal ekskluderes. Men har fokus på menneskene bak diagnosen som har et hav av ressurser med iboende kreativt potensial.

Fase 2: Innledende runder

Før prøveprosessen startet, fikk alle informasjon om selve mastergraden, hva vi skulle gjøre, hvor vi skulle være, hva som var målet med prosessen etc. Alle deltagere fikk hver sin mappe som de hadde med til alle øvinger. I mappen var det informasjon om prosjektet, samt øvingsplaner, temaer vi skulle jobbe med og fremdriftsplan frem til eksamensvisningen. I tillegg fikk alle kopi av sin egen kontrakt (vedlegg 9) med meg som forsker, som var nøye gjennomgått og kunne revurderes til enhver tid. Alle fikk på etterkant av hver øving et ark med navngitte øvelser vi hadde gjort den aktuelle dagen. Denne oversikten ble et slags hjelpeark til loggskrivning. Alle hadde med seg loggbøker som de på etterkant av øvingene førte refleksjonslogg i (vedlegg 4)

Ettersom dette var en ny sammensatt gruppe brukte vi litt tid på å samkjøre oss. Den yngste i gruppen (17 år) hadde ikke jobbet likestilt med funksjonsfriske før. Hun har i etterkant fortalt at hun syntes tanken på å skulle gjøre dette var spennende, men også litt skummel. Etter å ha jobbet oss inn som gruppe, med øvelser som gikk på samarbeid, å stole på, herming etc, ble hinderet borte. Den samme skuespilleren beskrev det som en lettelse at hun underveis betraktet alle som like. I mitt refleksjonsnotat fra 27. februar 2015 refererer jeg til en samtale: ”Vi har jobbet med å bli trygg på hverandre, og da glemte jeg at de var friske og eldre enn meg” (Vedlegg 3). I denne innledende fasen, januar 2015, jobbet vi helt konkret med de dramaturgiske begrepene Tid, Rom, Kropp, Tekst og Lek, hentet fra boka *Forestillinger om dramaturgi* (Gladsø mfl., 2005). Dette var nyttig for å generere stoff til manus og hvilken historie som skulle utvikles. Videre introduserte jeg Rudolf Labans som ble videreutviklet i neste fase i forhold især til karakterarbeidet.

Fase 3: Improvisasjon og øvelser på gulvet

Fysiske øvelser

Det tok litt tid før jeg fikk implementert ‘devising’-måten å jobbe på og åpnet opp for en mer likeverdig og medskapende prosess. I begynnelsen ville de gjerne ha mye regi, mye føringer og

konkrete beskjeder. Men etter hvert løsnet dette, og alle var veldig delaktig i prosessen – både med forslag og valg for seg selv, og for de andre. Dette var også en ny erfaring for meg, da jeg så hvor mange gode innspill, og konstruktiv kritikk de hadde ovenfor hverandre. Et eksempel var da vi jobbet med fysiske øvelser. Eksempelvis da vi øvde på å bevege oss med koffert og kasser. Når dette ble filmet, så vi fortløpende på hva vi hadde gjort. I vanlige fall ville deres øyne vært kun på seg selv og på sin egen innsats, de ville ventet på min reaksjon og tilbakemelding. Allerede tidlig i forløpet hadde dette mønstret endret seg. Nå kom de med tilbakemelding til hverandre og trakk fram både det de syntes var bra, og det de ikke likte, eller hva de ikke syntes passet. Dette ble en form som alle ble tryggere på i løpet av prøvetiden. Generelt hadde gruppen gode argumenter for hvorfor ting ikke passet, i deres øyne, OG hva og hvorfor det de likte var bra. Dette var en god læringsmåte, særlig fordi det var tydelig at deres respons på andres arbeid også skinte igjennom i deres eget karakterarbeid. Dette kunne gå på tydelighet i karakteren, diksjon, bevegelsesmønster, konsentrasjon etc. Det var ingen rullestolbrukere med, og alle skuespillere har relativt god fysikk. Jeg ønsket å jobbe mer fysisk i improvisasjon, enn vi har mulighet til å gjøre i arbeidet når alle i Integretto er med.

Til dette brukte jeg øvelser hentet fra Viola Spolins (1999) *Praktisk teaterarbejde, Metoder, øvelser og ideer, Devised and Collaborative Theatre – A practical Guide* (Bicât og Baldwin, 2002) og fra *Skuespilteknik med børn og unge – en håndbok til underviseren* (Louring, 2010), *Compass A manual on Human Rights Education with Young People* (2002), Rudolf Laban (Dansehistorie, 2015). I disse bøkene finnes det gode øvelser både for ensemblearbeid og for utvikling av spill. En del av øvelsene har jeg lært for lenge siden og brukt på min egen måte over år. Med utgangspunkt i denne praksiskunnen, eller i Nelsons (2013, s. 37) modell *know-how* fikk jeg med denne gruppen mulighet til å teste ut og prøve mer avansert og nøyaktig med sterkere grunnlag i teori og språkliggjøring, enn jeg tidligere har hatt mulighet til. Med dette ensemblet og premissene for masterprosjektet som forskning, kunne jeg gjennomføre lengre improvisasjoner, mer nøyaktige øvelser og mer fysisk spill. Den felles refleksjonen med skuespillerne og deres egen-refleksjon, var til stor støtte for å velge hvordan jeg satte sammen hver økt på grunnlag av den forrige, så det ble kunstpedagogisk progresjon og samtidig fremdrift i forhold til forestillingsproduktet. Jeg vil her presentere noen av de øvelsene vi brukte som jeg synes fungerte godt.

- Oppvarming på forkant av hver økt. Rulle på hver del av kroppen, ledd for ledd. Lage ringer med hender, armer, føtter etc. (Også beskrevet i Langley, 2006, s. 79). Øvelsen

er god for å få hele kroppen i gang, og kjenne at hele kroppen er med. Alle muskler, nerver og celler er på plass.

- Stemmeoppvarming. Kjenne på ens egen lyd med ulik kraft. Varme opp stemmemusklene, øve på artikulasjon. (Celis og Jonols, 2010, s. 41)
- Tautrekking (Spolin, 1999). Man holder et usynlig tau i mellom seg og trekker det over en meterlinje, som om det skulle være et vanlig tau.
- Speiling fysisk. To og to jobber mot hverandre. En leder bevegelsen. Den andre følger som om det var et spill. Øvelsen må gå i sakte tempo om improvisasjonen skal fungere optimalt og bevegelsene blir like.
- Speiling med lyd. To og to. Den ene fører lyden, den andre hermer underveis og etterligner samme lyd. Improvisasjonen ble ofte hørende ut som et klagekor av lange vokaler. (Spolin, 1999)
- Herming på gulvet. To og to, eller hel gruppe. En leder, de andre hermer. Følelser og sinnsstemning skal inn i bevegelsene. Dette gjorde vi både med og uten lyd. Med lyd var lydnivået relativt lavt, slik at det var mulig å gjøre hermingen så nøyaktig som mulig.
- Lydmur. To grupper. En med ryggen til, den andre bestemmer seg i all hemmelighet for et sted, lager disse lydene og gruppe en gjetter stedet. (Spolin, 1999)
- Følg lyden. En går i blinde og følger lyden til sin partner. De har på forkant avtalt en lyd, og den blinde må spisse ører for å følge. Om den blinde er en person med dårlig balanse kan vi plassere to sammen, som begge er blinde – men som vil støtte seg til hverandre. Dette er generelt en lett tilpasning å gjøre. (Se under)
- Kor. Å bli stilt spørsmål til, og svare i kor, som om de var en person. Dette gjorde vi både før vi hadde et konkret spill, for å kunne samkjøre oss. Vi gjorde det også da historien var ferdig – for å samle oss om historien og være samkjørte i svar. (Neelands og Goode, 2000, s. 13)
- Gi og ta imot en gave. Person 1 tar opp en usynlig gave, og gir til en annen. Person 2 tar imot, blir kjempeglad, og definerer gaven. Deretter gir person 2 en ny gave til person 1. Her vekslet vi mellom å gi udefinerte gaver i form av størrelse – der kun person 2 kunne bestemme hva slags størrelse, form og tyngde det var på gaven. I andre rekke var gaven definert fra person 1, der person 2 måtte ta imot og følge gavens form.
- Stillbilder med lyslenker. Improvisasjon rundt hvordan vi kunne bruke lenkene på kroppen, og på scenografien. Vi testet ut hvordan vi kunne bære lyset på oss, hva det gjorde med kroppen å la lyset fremheve en kroppsdel – eksempelvis kun lys rundt foten.

Vi festet lyslenkene på hverandre, fanget hverandre i de og lagde et stille samspill som kun kretset rundt lysene. Vi testet ut lyslenkene på scenografien, hvor kunne de best sitte, hvordan skulle de virke, hvordan kunne aktørene bevege seg i forhold til lyset.

- Følge lyset i rommet, med lommelykt. En holder lommelykten, lyser mot en retning – resten av gruppa må gå dit. Om man holder lykten i ro vil gruppa gå dit samlet i normalt tempo. Om lykten beveger seg i ring på samme sted må gruppa gå samlet i hurtig tempo.
- Følelsesring. Man står i ring, en leder. Lederen definerer en følelse. Eksempelvis kan man begynne å gråte. Man sender gråten til høyre, neste mann tar over gråten, og sender den videre. Når gråten har gått i hele ringen, vil lederen sette i gang en ny følelse – eksempelvis latter. Dette er en god oppvarmingsøvelse for å få inn alle følelser. Ofte fokuserer vi på de tydeligste følelsene karakterene på scenen innehar, og legger gjerne inn noen replikker i rundene.
- Mimeøvelser. Mime i fellesskap, eller mime for hverandre der tilskuere skal gjette. Dette kunne være følelser, gjenstander, dyr, yrker, en konkret person, eller en handling som var utarbeidet i selve forestillingen. Etter hvert mimet vi også hele scener for å få inn et mer aktivt kroppsspråk i tillegg til replikkene. Jeg merket at dette var veldig nyttig for utviklingen i det sceniske arbeidet og kroppsliggjøring av karakterer. Her kunne vi spille ut hele scenen uten ord – der kroppene fikk en helt annen oppgave. Her måtte kroppen være det eneste talerøret for å føre handlingen videre. Aktørene har veldig ulike kropper, der noen må anstrenge seg mer for å få kroppen til å gjøre hva en selv vil. Dette var arbeidsomt og krevende for dem, og de kommenterte etterpå at det var fint å få scenen i kroppen og ikke bare i ord.
- Fysisk arbeid med koffertene. Møtet med koffertene, uten lyd. Bli kjent med kofferten som om den er et nytt element man aldri har sett før. Etter hvert flytte inn i kofferten. Dette ble en lang improvisasjon der jeg side-coachet underveis. Dette var en veldig spennende prosess.
- Fysisk arbeid med kassene. Ulike måter å bruke kassene på, flytte de rundt i rommet, fremføre replikker på / rundt / i kassene. Karakterene bodde seg inn i kassene. Alle hadde ideer til hvordan det kunne se ut inni kassen. Noen ville de skulle være ensfarget, noen ville dekorere kassen med bilder som kunne vise mer hvem rollekarakteren er.
- Statusøvelser. Gå rundt i rommet, kjenne på hvordan man går lett / tungt, direkte / plutselig og raskt / sakte. Kjenne på hvordan ens egen karakter passet inn i dette mønsteret. Finne ut om man hadde lavstatus eller høystatus. Jobbe på gulvet på denne

måten med og uten replikk(er). Noe for seg selv, noe der de møter hverandre. Her hadde vi også visninger for hverandre der vi skulle se om valget av bevegelsesmønster kom godt nok frem, slik at det var tydelig å se.

Denne listen med øvelser inneholder både skuespiller- og samspillstrening og øvelser som medvirket til å utvikle stoff til den egenskapte forestillingen, som arbeidet med lommelykter, lyslenker, koffertene og kassene.

Dansens elementer slik Rudolf Laban forstår dem, er fem ulike: space, dynamics, body, relation, action. All bevegelse kan analyseres etter disse elementene (Thorshaug, 2012). Laban var innflytelsesrik for prosessorientert tenkning. Han var kjent for å trosse tradisjonene, og fokuserte på elementer i dansen. Labans visjon for dans og bevegelse i et opplæringsystem, var at dansen skulle bygge på barnets naturlige bevegelser, og være tilgjengelig for alle. (Haugland og Nordgård, 2014) I *Kassedyrene* brukte vi Laban til karakterutviklingen. Vi jobbet vi med kontaktimprovisasjon ut fra hans ulike elementer og forholdt oss til våre kroppene, og utforsket hvordan de bevegde seg i forhold til hverandre. Det fungerte godt å kombinere dette med øvelsene som gikk på herming og speiling først. Da ble alle litt mer bevisste sin egen bevegelighet, sin egen kropp. Kontaktimprovisasjonen gjorde vi både med og uten musikk. Vi erfarte at med musikken ble kroppene mer smidige, når vi prøvde igjen uten musikk, var det enighet om at skuespillerne beholdt den smidigheten som allerede hadde *satt seg* i kroppen. Bevegelsen bygde på skuespillerens egne bevegelser hele tiden.

Laban var veldig opptatt av at den skapende prosessen skulle stå i fokus, og ikke sluttproduktet. Danseren kunne ikke trenes i danseteknikk alene, mente Laban, alle sansene måtte stimuleres (Haugland og Nordgård, 2014). Dette er ikke bare gjeldende for dans, men også for skuespilleren. I likhet med danseren er også vår egen kropp som instrument, i tillegg til vår egen stemme. Laban hadde fokuset på elevens kreative utforskning av egne bevegelser, gjennom pedagogens veiledning. Jeg gav i mine korte instruksjoner opp til at skuespillerne fikk et mål, men ingen fasit på hvordan å komme seg dit. Her manet det til spontanitet og kreativitet, samt en improvisert nøyaktighet som lå naturlig for dem.

Under prøven DAG var særlig skuespillerne bak *Keiseren* og *Tirk* veldig dedikert til oppgaven og ble i ett med improvisasjonen og den leken som utspant seg på gulvet. Jeg erfarte at jo lenger improvisasjonene varte, desto mer gikk deltagerne inn i materien. Følelsen av *flyt* oppstod. Særlig hos de to sistnevnte deltagerne var dette tydelig, noe de også reflekterte rundt selv etterpå. Når flyt-følelsen oppstår er det full klaff mellom utfordring og kompetanse, så all

bekymring forsvinner, og man kan være helt nærværende i det man gjør. Richard Schechner forklarer flyt som "the feeling of losing oneself in the action so that all awareness of anything other than performing the action disappears" (Schechner, 2002, s. 88). På denne øvingen var improvisasjon rundt kofferter og kasser en viktig del, for det var utviklingen av reisemotivet som skulle utvikles. Gjennom denne improvisasjonen fikk prosessen et viktig rykk, for det dukket opp nye og uventede konstellasjoner mellom skuespillerne som kunne brukes i utviklingen av forestillingsuniverset. Improvisasjonene var med å utvikle tillit mellom deltagerne, og var med på å styrke samholdet. Disse hermingene ble også tilrettelagt for bruk i forestillingen, for eksempel under reisen til Kasseddyrene, samt på slutten da Tirk, Brumle og Uгла fanger Keiseren. Her bruker Tirk herming som en del av å håne Keiseren.

Fra statusarbeid / herme:



Improvisasjon rundt reise, med status:



Status / hermeøvelser:



Fase 3: Manusarbeid og Regi

Manus

Arbeidet med manus ble den mest utfordrende delen av prosessen for meg. Jeg hadde åpnet opp for at ensemblet skulle medvirke her, men dette viste seg også å bli utfordrende, når jeg valgte å følge gruppa, selv om jeg gjerne ville legge til å ta vekk flere elementer. Utfordringen var å finne frem til og sammenfatte ideene, men ikke legge til nye ting, bare fordi jeg tenkte at det kunne være en god ide. I tidligere prosjekter har jeg hatt mer 'stålkontroll' på manus, men jeg ønsket denne gangen at dette skulle være noe deltagerne erfarte at de hadde bidratt i stor grad til å forme. Underveis hadde jeg flere *veiledende* spørsmål angående teksten, og også regigrepene. Et eksempel på dette var valget av navnet på den levende skilpadden som først ble Tiden. Dette var gruppas ønske, og jeg forstod ikke før etter et par prøveforestillinger og eksamensvisningen, at dette var veldig uklart og et uheldig valg. Det var interessant for oss å ta tak i dette etterpå. Men det var de klare tilbakemeldingene fra utenforstående og publikum som var det som skulle til for at gruppa 'gikk med på' å forandre litt på dette. Dette er et godt eksempel på at jeg ble utfordret i min vante rolle som 'egenrådig' dramatiker, i denne prosessen.

Det kreves erfaring og nennsomhet når man forfatter et manus for en slik integrert gruppe. Ikke alle har like godt språk, noen har god artikulasjon, noen kan lære seg tjue sider tekst på en halv time, andre kan lære tre linjer, men må bruke et halvt år på å få det til riktig. Noen kan alle sine replikker, men det er en forutsetning at replikken som blir sagt før, må komme helt riktig. Det betyr at den som har den forrige replikken *MÅ* si replikken som den er, og ikke improvisere, eller glemme. For de som har veldig dårlig uttale, som allikevel ønsker å ha replikker og klarer fint å huske akkurat når man skal si disse replikkene, er det viktig å finne gode løsninger, på hvordan man tilrettelegger dette. I mine manus finner man ofte det noen manusforfattere vil kalle 'overflødig tekst'. Dette er på grunn av akkurat dette. Noen ganger må en replikk, eller meningen med replikken gjentas av en annen skuespiller, slik at mottaker får

med seg hva som skjer. Dette må sys sammen på et elegant vis, slik at det ikke blir veldig gjennomskinnelig for publikum at den gjentakende replikken er det jeg vil kalle en hjelpereplikk. Det var viktig for meg at det ikke automatisk ble de funksjonsfriske skuespillerne som skulle ha hjelpereplikkene. Det var viktig for meg å fordele dette, slik at de utviklingshemmede skuespillerne som er gode på artikulasjon og tekst også vil spille de bærende rollene som har hjelpereplikker underveis. Manuset til *Kassedyrene* var også skrevet på denne måten. Her måtte særlig en av skuespillerne 'hjelpes' litt underveis, og vi la da inn hjelpereplikker og koreografi i regien hos to av skuespillerne, begge funksjonshemmede:

Nille

Jamen, lyset da?

Brumle

Kanskje vi kan prøv å gi han litt lys.

Tirk

Ja, litt lys kan han vel få! Vi må dra no!

Her hadde Tirk en setning som er mer eller mindre lik den som Brumle har. Om Brumle glemmer sin replikk, vil budskapet likevel nå fram. Om Brumle husker sin replikk, vil Tirk sin replikk være akkurat nok annerledes til at dette ikke nødvendigvis plukkes opp av publikum som et forsterkende element.

Brumle

Æ må ta mæ en bolle. Det her ble litt for my.

Tirk

No kanskje æ også tar mæ en bolle.

Ugla

Kanskje e og.

(Alle får boller fra Brumles koffert.)

I dette tilfellet fungerte hjelpreplikken 'omvendt'. I historien har karakterene her satt seg ned på gulvet. De hviler på reisen og sitter på en skrå rekke ut mot publikum, noe som kan gjøre det komplisert for de å følge hverandre. Om Brumle da skulle glemme å si sin replikk og ta seg en bolle, ville Tirk gjøre en improvisert replikk og si noe sånt som: "Kanskje det er på tide med en bolle nå". Dette visste jeg som instruktør at jeg var i orden å satse på, ettersom hun spilte Tirk kunne gjøre dette helt ubesværet uten å få noe form for blikk eller hjelp fra meg som sufflør. Når det skjedde, hoppet Brumle kjapt inn og kom med sin setning. Dette ville heller ikke være en uventet reaksjon, og det ville virke naturlig for publikum.

Det å bruke slike hjelpreplikker skaper en trygghet på scenen. Både for de som vet at stemmen deres kanskje ikke bærer nok, eller at de som har lett for å glemme. Det er også en trygghet for de andre skuespillerne, som lett kan bli stresset om man værers, at noe kan gå galt om noe glemmes. Min erfaring er at når hjelpreplikkene er på plass, blir hele gruppa tryggere. Dette medfører da ofte at skuespilleren som må backes opp også faller til ro og kan komme med replikken sin, uten å være nervøs for at den forsvinner. Det er en prinsipp om at alle er like viktige, og at alle er avhengig av hverandre på scenen. Det fremmer kvaliteten i samspillet når denne tryggheten er til stede, for har gruppen selv midler til å rette opp om noe må 'fiksnes' underveis i forestillingen.

Regi

Devising is a process in which form and content may be shaped and generated simultaneously (...). (Turner og Behrndt, 2008, s. 170)

Arbeidet med regien av *Kassedyrene* var dette på mange måter en kjent prosess, men på andre måter var det en helt ny situasjon, i og med at dette var egenprodusert teater. Vanligvis har manuset vært så å si ferdig når jeg starter en prøveperiode. Det er blitt skrevet før prøvestart, tilrettelagt for den enkelte skuespiller. Denne gangen skulle vi jobbe devised, og Oddey skriver at "[i]n devised theatre, at one end of the spectrum is an open book with only unmarked pages, whilst at the other end is a skeletal outline of the proposed piece to be devised" (Oddey, 1994, s. 7). Skjelettet vi jobbet ut fra var:

1. Å lage en forestilling for målgruppen 5 åringer (de eldste i barnehagen).
2. Å jobbe oss inn i store koffert, som dyr som bor i disse.

Vi jobbet i et tomt rom, og skuespillerne fikk ulike elementer å jobbe med til hver øvelse. Eksperimentering med disse elementene skulle frigjøre fantasien og etter hvert danne utgangspunktet for forestillingen. Allerede før manuset kom på plass, ble skuespillerne fremtredende som egenskapte karakterer i sine improvisasjoner. Noen var bastante i sine avgjørelser, noen forsiktige, andre unnvikende eller entusiastiske. Fem helt forskjellige dyrekarakterer ble utviklet som fikk mer dybde gjennom arbeidet frem til det ferdige manuset som hadde en gjennomgående handling som alle hadde vært med på å skape.

Mens manuset tok form, var skuespillerne selv veldig deltagende i forslag på regi, og tilbakemeldinger til hverandre. Dette var en veldig lærerik prosess for oss alle. Vi brukte andre elementer enn hva vi har jobbet med tidligere, for å utvikle oss både skuespillerens fysikk og språk, samt for fremgang i handlingen. Som instruktør bestrebet jeg meg på å bygge på de tilbudene skuespillerne kom med, men samtidig å styre de inn mot et handling og et forestillingsunivers som kunne treffe den planlagte publikumsgruppen. Vi filmet underveis, og så på klippene på slutten av dagen. Ut ifra dette hadde skuespillerne mange tilbakemeldinger på hva som fungerte og ikke. Dette var nyttig, for alle fikk mer forhold til helheten og hvordan det ville se ut fra publikum. Gruppen *Frantic Assembly* beskriver kameraet som en reddende effekt (Graham og Hogget, 2009, s. 35). De oppdaget gjennom kameraet at alt de trodde fungerte, ikke gjorde det, og at det som faktisk fungerte, var det plutselige og det u-planlagte. For skuespillere i *Kassedyrene* hadde filmingen en liknende effekt. Det var veldig nyttig for de å se seg selv, og å se hvordan bevegelsene og koreografien fungerte for oss som så på. Et godt eksempel på hvordan dette virket, var når kassedyrene kommer ut av kassene sine på begynnelsen av forestillingen. Der kan bare regissør og publikum se hvordan det faktisk fungerer, for alle skuespillerne sitter inne i kassene i stummende, mørke før de kryper ut. Det å se på film hvordan denne scenen fungerte, var nyttig for alle.

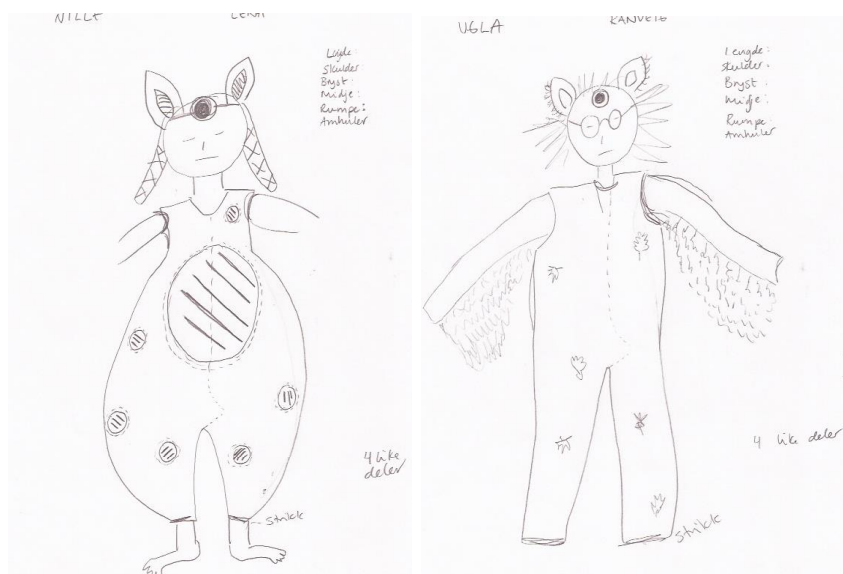
En annen oppgave var å utarbeide reisen kassedyrene tar for å finne Keiserens slott. De skulle reise til musikk, og reisen skulle gjøres fysisk som en improvisert dans. Vi prøvde ut ulike måter de kunne vise reisen på, og hvilke bevegelser de kunne gjøre synkront, og hvilke man skulle være ene om å gjøre. Her kom det mange forslag underveis som ble prøvd og filmet, men som ble forkastet etter at vi hadde sett det på film. Det var selvfølgelig mange forslag også som kom direkte fra meg, og som jeg ganske raskt visste at ikke ville kunne fungere. Men det var allikevel lærerikt for skuespillerne å oppdage og se selv hvordan disse faktisk fungerer.

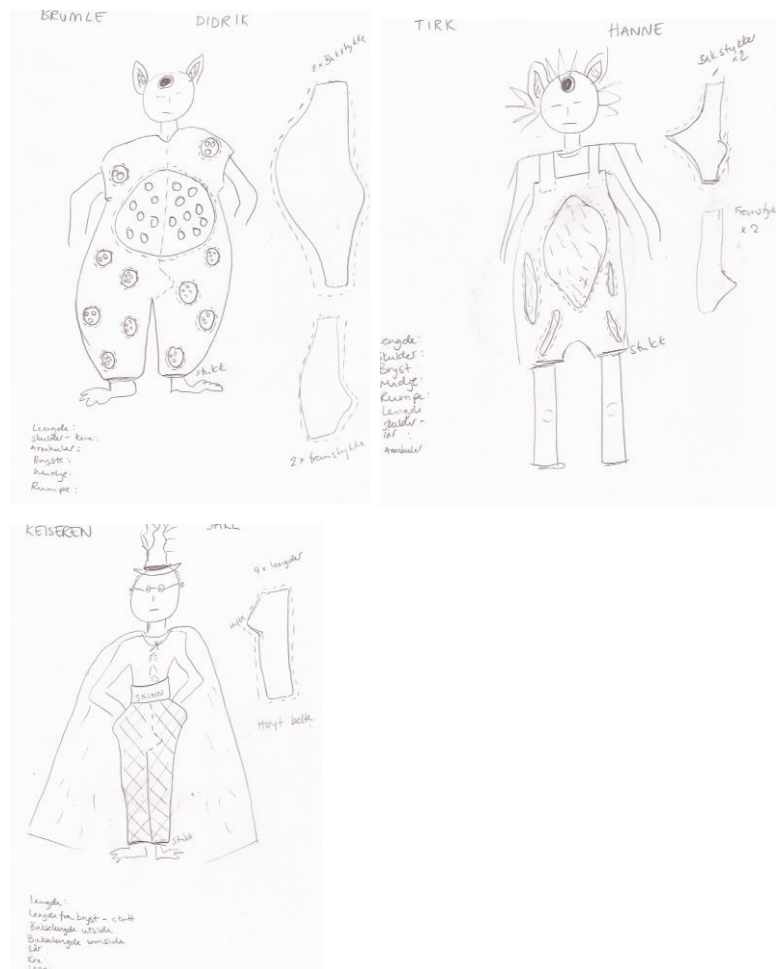
Dette virket ekstra godt etter hvert som selvilliten økte, og de da fikk egne 'motforslag' og kom med gode alternativer til det jeg hadde foreslått. Det var mange forslag og stort engasjement i forbindelse med utformingen av reisen. Et av forslagene vi endte opp med å forkaste, var at de skulle stå på rekke bak hverandre. Der ville jeg gjerne at de skulle få til å lage en 'bølge' bakover. Dette krevde stor koordinasjon og de prøvde mange, mange ganger. Til slutt konkluderte vi med at det rett og slett ikke fungerte. Skuespillerne klarte ikke å være samkjørte nok til at det så fint ut. Dette ble imidlertid ikke forkastet, før de faktisk fikk sett seg selv i samspill med de andre i gruppa på film. Skuespillerne kom da selv med forslag om å heller lage en ny koreografi på tvers av rommet der det ble lettere, når man hadde en lederskikkelse.

Fase 4: Kostyme og Scenografi

Kostyme

Jeg tegnet kostymer og scenografi med utgangspunkt i gruppediskusjoner. Da historien var ferdig hadde vi en brainstorming der vi snakket om hvordan vi så for oss karakterene. Jeg tenkte på bevegelighet i kostymene, og snakket med skuespillerne om hvilke farger vi så for oss. Jeg bestemte meg for å lage kostymene like i form, men med ulike farger. Jeg valgte å ha kostymene store og 'kosete', og ville være så kjønnsnøytral som mulig. Det å ha ulike farger, og egne rekvisitter som var med å definere hver enkelt rolle. Brumle hadde boller, Uгла hadde den store kloke boka, Nille hadde kosedyr og Tirk hadde lys. Kostymene speilet hverandre, ved å være så å si like i form og fasong, samt at alle hadde innslag av røde og gule fjær. Dette gjorde figurene mer til dyreskikkelser.





Ettersom jeg sydde alle kostymene selv, ble de ikke helt som de første skissene. Jeg var allikevel fornøyd, og muligens mer fornøyd med det faktiske utfallet, fordi de ble mer like i form enn hva vi først hadde sett for oss. Alle ble for eksempel lik lengde på beina. Her kunne vi sydd de opp, men skuespillerne mente det var fint om de var like også i lengde, ettersom det er veldig stor forskjell på størrelsen på deltagerne – og forskjell ville det uansett bli.

Scenografi

Den scenografiske løsningen ble utprøvd med koffertene som hvert av kassedyrenes hjem. Men etter at vi hadde jobbet mye og lenge med koffertene i løpet av flere øvingsøkter, skjønte jeg at dette i lengden ikke ville bli bra, for vi behøvde noe som var stort nok til å dekke dem helt. Da kom vi fram til at vi sammen kunne bygge store kasser i ulik størrelse som kassedyrene kunne bo i. Dette ble dermed et felles scenografiprojekt også, hvilket her i tråd med devisning teatertradisjonen.





Det ble en utfordrende overgang og transformere dette over i kassene. Skuespillerne trengte en god del tid på å bo seg inn i dem og gjøre dem til sitt kassedyrs hjem på sin egen måte. Jeg valgte her å følge prinsippet om *flexibility of objects* (Bicât og Baldwin, 2002) og prøvde ut ulike måter å bruke disse kassene på. Kassene ble ganske store og fylte mesteparten av det opprinnelige spillerommet på Sjiraffen kultursenter, som også var der vi øvde under prøvetiden frem til prøveforestillingene. Det var viktig for meg at kassene skulle brukes på flere måter, og ofte. Dette syntes skuespillerne var inspirerende, og vi malte kassene, så de kunne forvandles og bli 'magiske'. Ved å male dem på fem sider, kunne rommet forandres på denne måten, etter hvert som kassedyrenes reise utfoldet seg i det sceniske universet.

Under produksjonen av kassene var alle deltagende, og heldigvis kunne vi trekke på noen snekkerkyndige venner og familie, blant annet min mann! Alle skuespillerne var selv med å male kulissene. Dette ble viktig i prosessen, ettersom alle virkelig ble deltagende i alt, og fikk et eierskap til *hele* forestillingen. Det var dessuten en veldig samlende handling, og vi kom nærmere hverandre gjennom dette praktiske arbeidet som også var en annen måte å være sammen på, enn under teaterprøvene. Slike aktiviteter er med på å skape trygghet, og det ble snakket like mye om løst og fast, som om stykket og utfordringene og mulighetene med karakterene og historien. For meg som forsker og teaterinstruktør var dette veldig lærerikt og interessant. I tidligere produksjoner har også noen av skuespillerne vært med å male kulisser og rekvisitter. Det var ikke noe nytt som sådan, men det som var nytt i denne produksjons prosessen, var at det ble en mye mer åpen dialog rundt selve forestillingen. Arbeidsformen hadde bidratt til at alle deltakerne allerede hadde stor grad av eierskap over det vi var i ferd med å ferdigstille, og ikke var så avventende og avhengige kanskje av hva jeg eller andre

funksjonsfriske mente. Jeg vil våge å påstå at dette var en direkte konsekvens av at alle hadde vært aktivt deltagende i hele prosessen helt fra starten. Her er utdrag fra skuespillernes refleksjonslogg:

I dag har vi mala kasser. Det blir fint. Kulisser er bra å ha, og det er kult at vi lager de sammen. Vi er et team. Et bra team. Det er viktig at vi er her og maler alle sammen. (Refleksjonslogg, skuespiller 1, 07.04.15)

I dag mala vi, og dansa og sang. Også snakket jeg med J om den reisescenen. Vi får den til nå. Men jeg må reise meg en annen plass. Ellers kommer jeg meg ikke opp fort. Vi skal reise oss samtidig. Jeg sa det til J.

(Refleksjonslogg, skuespiller 2, 08.04.15)

I og med at utvikling av karakterer, historie og kulisser var i stor grad og lå i premisset fra starten av som et *felles* prosjekt, falt det naturlig for de medvirkende å bidra til større diskusjon og samtale rundt forestillingen, også i mellom småprat og dans til malingen.

Veldig fint å ha workshops nesten, der vi bygger ting, og ser hvordan det blir sammen. Da tenker man ikke så mye, da bare sitter man å bygger sammen og lar det komme. Uten at det blir noe.. det blir bare dette er den biten du skal male, også maler du og koser deg og prater sammen og har det fint og synger og danser og leker rundt. (Intervju, skuespiller 3, 01.04.15)

For meg var det som en gave (Nicholsons *gift theory* i praksis) å oppleve at jeg kunne slappe av, slippe kontrollen og nyte situasjonen.

Fase 5. Prøveforestillingene april 2015

I den siste perioden frem til prøveforestillingene i april og eksamensvisningen 10. april, ble det viktig for meg å forholde meg til publikumsgruppen og barnehagene som skulle komme. Ut fra tidligere erfaring laget jeg en forhåndsanalyse i forhold til hva som kunne forventes og som det måtte tas hensyn til.

Rent praktisk i forhold til spillrommet måtte følgende punkter avklares:

- Hvor mange publikummere er det plass til i lokalet?
- Hvor mange publikummere tror vi at kommer?

- Alder og høyde på publikum?
- Kommer det noen bevegelseshemmede? Må vi tilpasse sikt?
- Hvor langt ut i spillrommet er aktørene? Hvor nære kan publikum sitte uten at vi kolliderer med dem?
- Hvor langt bak på scenen må de skumle scenene foregå, for at det ikke skal bli for skummelt? Jeg visste allerede at det ville bli tett kontakt på grunn av lokalet. Hvordan definerer vi scenerommet når publikum er så nære?
- Hvor skal vi plassere teknisk utstyr, og er dette innenfor synsfeltet til publikum?

Dette er bare noe av det man må tenke gjennom, når man inviterer publikum inn i et spillelokale. De praktiske forholdene skal være helt trygge og skal legge til rette for at det kan bli en god publikumsopplevelse helt fra de kommer inn i bygningen. Med barnehagebarn skal det være plass til å kle av og på, klare steder til uteklær og sko, indikasjon hvor det er toalett, bare for å nevne noe. *Kassedyrene og tiden som forsvant* spilt i alt seks prøveforestillinger i forbindelse med min praktiske eksamen. På fire av disse kom det barnehager som var invitert fra ulike steder i Trondheim. Den tredje visningen var eksamen, fredag 10. april, kl. 10.00. Den femte og sjette prøveforestillingen var åpen for venner, familie og andre publikum som ville komme. Fra barnehagene hadde vi hadde invitert de eldste barna, og på tre av visningene kom det som avtalt kun 5-åringene. Noen var også fylt 6 år. Under eksamen kom det kun 4-åringene til publikum. Dette var ikke avtalen, men er sånt som skjer, og som man kan risikere når man inviterer barnehager til ting ut av barnehagen. Grunnen denne dagen var at 5-års gruppa skulle noe annet og ikke kunne, så derfor sendte barnehagen 4-åringene i stedet, og reaksjonene fra publikum ble naturlig nok noe helt annet enn dagen før med ivrige femåringer i salen. Fireåringene virket nok engasjerte og fulgte med, men de var relativt stille og observerende, i motsetning til 5-åringene dagen før, som var tøffere og kom med mange innspill underveis. Det var nedtur at dette skjedde under eksamen, men dessverre ingenting å gjøre med.

7. Forestillingsanalyse av Kasseddyrene og tiden som forsvant

Hensikten med forestillingsanalysen er å drøfte relevante aspekter ved den praktiske delen av eksamen og samtidig reflektere videre på denne. Jeg vil også redegjøre for valg som ble gjort etter praktisk eksamen og begrunne disse.

7.1 Refleksjoner over prøveforestillingene

I løpet av disse seks prøveforestillingene var det flere utfordringer underveis. En utfordring er når skuespillerne starter å improvisere på scenen. Noen ganger kan dette fungere fint, men andre ganger fungerer det ikke. Eksempelvis hadde vi en forestilling der en skuespiller gikk ut av rolle og sa ”Nå går jeg inn her og ser fotballkamp”. Heldigvis skjedde det mot av seansen. I etterkant var skuespilleren selv veldig fornøyd med sin improvisasjon. Dette er en utfordring som kan komme med denne typen teaterarbeid. Noen har lett for å improvisere, men stadig holde seg innenfor tema. Dette kan skape en misunnelse, som gjør at andre også vil improvisere. Noe som igjen fører til at man improviserer ”planlagt” og ender opp med å bli privat, fremfor å forholde seg handlingen på scenen. Og det er slettes ikke alltid man har delt denne ’planlagte’ improvisasjonen med instruktør. Kanskje er dette fordi man er redd for at instruktøren (i dette tilfellet meg) skal si nei, eller kanskje fordi man gjerne vil være original og få skryt på etterkant. Resultatet av denne episoden ble at skuespilleren ble veldig opptatt på den neste forestillingen, av å gjøre alt riktig. Dermed kan man lett falle ut av rollen på et annet vis og henge seg opp i regigrep i forhold til stemmebruk, bevegelse og følelsesuttrykk, og ingenting kommer lenger ’naturlig’ på scenen. Det vil da fremstå veldig innøvd.

Et annet sted ble det helt nødvendig å improvisere da en av skuespillerne ramlet over en kulisse. Her var det nødvendig å komme seg inn i historien igjen raskt, og begge disse funksjonshemmede skuespillerne kom seg på rett vei gjennom improvisasjon. Den lille kassen brakk av den store kassen (Uglas kasse), og H landet rett på skilpadda. Heldigvis er H lett og liten av fysikk, og fikk mest sannsynlig ikke rumpa helt ned på skilpadda, før hun ble fisket opp av en annen skuespiller; L. En annen heldighet var skilpaddas harde skall, som muligens også kom til dyrets unnsetning. Denne hendelsen kunne lett ha satt alle utav spill, men de reddet seg heldigvis inn igjen. Begge disse skuespillerne er godt vant med å improvisere, og L var kjapp med å flette inn et ”Oida, ble du veldig redd Tirk”, hvorpå H svarte ”Ja, nå skvatt jeg veldig høyt”. De reddet heldigvis inn situasjonen, noe som var bra også for de tre andre skuespillerne, så de sammen kunne holde på konsentrasjonen.

Uforutsette hindringer kan dukke opp, noe som for ikke alle er like lett å forholde seg til. Mange utviklingshemmede er avhengige av faste rutiner og å ha 100 % klarhet i hva som

skal foregå – også på scenen. Om det så oppstår 'feil' i programmet, kan det bli vanskelig for mange. Da vi hadde selve eksamensvisningen viste det seg at en av skuespillerne kjente søsteren til sensor. Det gjorde at skuespilleren ble veldig opptatt av akkurat dette, og ville imponere. Han ble stiv i spillet, og i de scenene der de spilte langt frem i scenerommet, ble han stående rett foran sensor. Innlevelsen hans i fiksjonen var tydelig mangelfull, men her vil jeg gjerne legge til, at dette ikke spesielt er representativt for utviklingshemmede skuespillere. Når man spiller teater, og vet at det på en forestilling er kjentfolk i publikum, er det naturlig for all å ville yte sitt ytterste. Forskjellen på skuespillere her vil i all hovedsak handle om hvor konsentrert man allikevel skal være i rollen sin.

Under prøveforestillingene som helhet ble det også klart for meg at det var en del av det fysiske arbeidet med karakterarbeidet som kom bort. Dette var ganske tydelig særlig i eksamensvisningen, ettersom nervøsiteten tok overhand for noen. Forestillingen dagen etter derimot, var langt mer avslappet, og karakterarbeidet kom tydeligere fram. Her var ikke fokuset lenger på sensorer og mennesker som skulle sette karakter. Dagen etter var det som om oppspenningen rundt eksamen, løst og skuespillerne bare koste seg med å vise og formidle hva de hadde jobbet med. I etterkant ble dette forsterket, ettersom forestillingen ble justert og skjerpet i forhold til tilbakemeldinger under eksamen, og fordi det ble tydelig for hele ensemblet, hvordan historien kunne bli klarere og fortalt med mer dynamikk og fysiske kroppsuttrykk som forsterket spillet og den sceniske tilstedeværelsen.

Av andre uforutsette og lærerike hendelser i løpet av den første spilleperioden med de seks prøveforestillingene, var publikums reaksjoner underveis. Skuespillerne henvendte seg flere ganger til publikum, og ungene hadde oftest reaksjoner som de var forberedt på, som "ja, han gikk den veien", eller "ja, åpne den neste konvolutt". Men innimellom kom det tilbakemeldinger på plasser der vi ikke var forberedt. I noen tilfeller kom ungene med innspill der skuespillerne hadde en dialog med hverandre på scenen. I en av forestillingene sa Uglå til Tirk: "Hvordan skal vi straffe keiseren", og en gutt ropte høyt: "Knivstikk han! Drep han med sverd!". Dette var ikke skuespilleren forberedt på, og valgte å ignorere gutten og spille videre. I etterkant av første runde med forestillinger har jeg tilrettelagt så skuespillerne fikk øvd i større grad på tilbakemeldinger fra publikum, og hvordan de kunne bli bedre til å fange opp og respondere på disse i rolle. Erfaringen var at med å spille forestillingen flere ganger, i flere omganger kom improvisasjonen lettere og lettere for skuespillerne. Det ble lettere, etter hvert som helheten i forestillingen og den faste strukturen satt bedre og var blitt gjentatt og gjentatt.

I etterkant av de seks prøveforestillingene brukte vi alle tilbakemeldingene og erfaringene med dette første møtet med publikum (barn, voksne, sensorer) til å videreutvikle forestillingen og forbedre både historien, spillet og relasjonen til publikum. Dette ble en viktig del i prosessen med masterprosjektet mitt som opprinnelig ikke var tilsiktet, men som det var nødvendig å gjøre for å undersøke potensialet som lå i prøveforestillingen som kime til en mer forløst og ferdig forestilling.

7.2 Kort handlingsreferat

Forestillingen handler om vennene Tirk, Uгла, Brumle og Nille som bor i Kasseverdenen. Her bor de sammen med sin skilpadde som heter Tiden. For Kasseddyrene er Tiden veldig viktig, fordi uten den vil verden gå under. En mørk aften blir Tiden stjålet av den onde Keiseren, som tar den med til slottet sitt. Han legger igjen et brev til dyrene, der han skriver at han har kidnappet Tiden, og at de kun får den tilbake, om han får lyset deres. Kasseddyrene vil redde Tiden, og legger ut på en reise mot Keiserens slott. Her finner de ikke Tiden, men et nytt brev som forteller at Keiseren er dratt til Kasseland for å stjele lyset deres.

I all hast må dyrene reise hjem, men Nille krasjer i slottedøren og blir værende igjen i slottet. Når Keiseren kommer tilbake, støter han på Nille som først ikke skjønner at det er Keiseren. Når hun finner ut det, blir hun kjemperedd. Keiseren tar henne til fange, og tar henne med tilbake til Kasselandet. Der hjemme har dyrene samlet seg for å legge en plan. De vil fange Keiseren og straffe han. I det Keiseren kommer inn i Kasselandet sammen med Nille, blir han fanget i et garn, og kasseddyrene klarer å tar fra han Tiden. De får vite at grunnen til at han er så slem, er at han er ensom og mørkredd. De bestemmer seg for å gi han en egen kasse med lys og kosebamses. Alle blir til slutt venner.

7.3 Rollekarakterer. Beskrivelse av person og miljø.

- Uгла er det kloke, men veldig trøtte dyret, som innehar den store Klokeboka. Der står alt du noen gang måtte behøve å vite om denne verden. Kasseddyrene slår ofte opp i boka når de lur på noe. Uгла fremstår derfor som en lederskikkelse i gjengen. Uгла bor i en stor, gul boks.
- Brumle er den koselige, litt klumpete dyret. Han er alltid sulten, har alltid en bolle på lur – og fiser alltid.
- Nille er den søte, sjenerte og litt redde, som har mange kosedyr og trøster seg med disse når ting blir vanskelig og skummelt.

- Tirk er den nysgjerrige og fryktløse. Hun er pådriver til å løse mysterier og legge ut på spennende reiser. Hun er litt rappkjeftet og har alltid en replikk på lur.
- Keiseren er en litt skummel karakter, som Kasseddyrene er veldig redde for. Han stjeler Tiden fra Kasseddyrene, slik at han skal motta lys i ”løsepenger”. Han bestemmer seg for å beholde Tiden, og vi får mot slutten vite at grunnen til dette er at han er så ensom i det store slottet sitt. Dessuten viser det seg at han er mørkredd og mangler lys.

Det var felles beslutning å kalle Uгла, Tirk, Nille og Brumle for kasseddyr. De er dyrelignende skikkelser som bor i hver sin kasse. Man skjønner at de er en flokk. De har store, kosete klær og ser litt ut som kosebamses. Myke stoffer, morsomme farger. Fargene går igjen i kassene. Sterke farger brukes. Keiseren er ikke en del av flokken, men har enkelte elementer som kan ligne. Alle kasseddyrene har like former på kostymet som har mange fjær festet til utkledningen. Keiseren har vanlige bukser, og innehar en annen personifisering. Han er mer menneskeskikkelse enn dyr. Han har også fjær festet til kostymet som er det eneste, som kan tilsi at han hører sammen med de andre på et vis. Keiseren har stive, sjakk-mønstrede klær, som går i ett med farger og mønster inne i hans slott.

Alle karakterene har sine handlingsmønstre og væremåte. De innehar kvaliteter som matcher deres personlighet. Brumle er stor og bamsete – liker boller og snakker mye om mat. Tirk er liten og lett på tå og er nysgjerrig av natur. Vimsete hår og føtter i bevegelse gjør karakteren levende og energisk. Uгла er den kloke med den store Klokeboka. Hun har store briller som understreker lesing. Hun har også vimsete hår, og langt flere fjær enn de andre. Dette blir forsterket når hun til stadighet sovner, og snorker i fjærene. Stykket har ikke en hovedperson. Karakterene har ulike roller for å få fremdrift i historien. Uгла er den kloke som vet hva man må gjøre, Tirk er den modige som vil, vil, vil. Nille er redd for alt og må pushe seg selv. Brumle er med som et koselig, litt dumt dyr som bare vil ha mat. Han har upassende replikker i scenene for å understreke hans behov for mat. Han er nok den største individualisten i stykket. Dyrene har et klart familieforhold, og er en flokk. Keiseren fremstår som sterk, men man kan ane øyeblikk av usikkerhet. Han har en scene der han snakker om hva som kan skje om dyrene ikke vil gi han lys, og her skinner det frem at han er nervøs av tanken på mørket.

Dette har vi i ettertid forsterket, da vi ikke syntes det kom godt nok frem, og at det ville gi mer dybde til karakteren og til historien som helhet. Keiseren får et skifte mot slutten der han kaster inn håndkleet og erkjenner, at han er mørkeredd. Han kan derfor bli en identifikasjonsfigur, som starter som en som vil vise seg sterk, men egentlig er ganske vanlig og som barna kan gjenkjenne seg selv i. Keiserens karakter og utvikling er den av de elementene

som det er blitt jobbet ekstra med i etterkant av prøveforestillingene, og det har vært god respons på dette.

7.3 Analyse av handlingen

Forestillingen har en kronologisk rekkefølge, med to steder gjennomgående fra start til slutt. Man ser Kasseddyrene i sitt Kasselands, og Keiseren i sitt slott. I begynnelsen ser man keiseren i et slags ingenmannsland som ikke er definert, men understrekes ved hjelp av lyssettingen som et uvisst sted. Man blir igjennom historien tatt med i fra Kasselands – til slottet – og tilbake til Kasselands, som er en klassisk eventyrmodell som representerer hjemme – ute – og hjem igjen (med en transformasjon). Handlingen er delt opp i ulike scener, som utspinner seg de ulike stedene. Det er dessuten ulikt tempo i de ulike scenene. Starten er sakte. Reisen er hurtig og 'rumlete'. Slottet er sakte og kaldt. Når de kommer tilbake til Kasselands er det raskere og varmt.

Konflikten er mellom Keiseren og Kasseddyrene. Intrigen ligger i at Keiseren stjeler Tiden, og dyrene må forsøke å få den tilbake. Man kan følge en kronologisk spenningskurve fra start til slutt med ulike høydepunkt. Vendepunktene er når:

- Keiseren stjeler Tiden.
- Kasseddyrene bestemmer seg for å reise til keiserens slott.
- Keiseren venter på dyrene. De kommer ikke, så han tar avgjørelsen om å reise til dem.
- Kasseddyrene kommer til enden av skogen og går igjennom treet. Det er inngangen til slottet.
- Kassene snues rundt når de entrer slottet.
- Keiseren er der ikke, de må reise hjem. Nille blir igjen.
- Nille møter Keiseren.
- Kasseddyr tilbake i Kasselands, snur kassene tilbake.
- Keiseren blir fanget av dyrene.
- Keiseren får en egen kasse.

7.4 Tema og moral

Temaet for forestillingen ble av ensemblet definert som vennskap. Moralen er kort og godt, at om vi tør å kjempe for å bevare vennskap og finne løsninger som bygger på toleranse og aksept, er det mulig å inkludere alle i vennskapet. Et budskap er også at det er mulig for den som er slem og endre seg, uten å bli utstøtt. Historien tar for seg samhold, der flokken sammen må lete

etter Tiden. De drar sammen for å finne den, og legger en plan for å fange den onde Keiseren for å befri Nille og Tiden. Under prøveforestillingene ble dette uklart og kom ikke godt nok frem. Et problem var at skilpadden faktisk het Tiden. Det var vanskelig for publikum å henge med på hvem Tiden var, og hvorfor Keiseren tok den. Dette er derfor i etterkant blitt forenklet. Skilpadden er blitt skrevet ut av historien. Det er ikke lenger snakk om en karakter som heter Tiden. Skilpadden er blitt erstattet med favorittkosedyret til Nille. Kosedyret blir stjålet, og flokken legger sammen ut på en ferd mot å redde kosedyret. På denne måten kommer vennskapet og flokkmentaliteten mye bedre frem. Samtidig forsterkes Keiserens ensomhet med at han har behov for og stjeler et kosedyr.

Etter denne endringen, ble det langt mer klarere, hvorfor Keiseren ville stjele fra kassedyrene. På slutten av historien, da de alle er blitt venner, får han sin egen kasse med sitt eget kosedyr. Historien ble enda mer naiv og enkel, men dette har vært en viktig utvikling og forbedring. Det har vært veldig interessant å ha hatt med hele gruppen på denne ganske dramatiske endringen, uten at man skulle betrakte den første versjonen som feil eller mislykket. Det interessante har vært å erfare det som en helhetlig prosess som ikke har utviklet min kompetanse, men også deltakernes, både de funksjonsfriskes og de funksjonshemmedes.

7.5 Funn

Alt i alt og især under de forestillingene som ble vist i etterkant av prøveforestillingene med justeringene på plass, engasjerte forestillingen den intenderte målgruppen tilfredsstillende. Tilbakemeldingene fra barna og de voksne i barnehagene var gode, men det var flere som spurte om skilpadda og lurte på dens rolle og funksjon. Det var helt tydelig at dette var noe, som ikke kom tydelig nok frem. Dette ble også kommentert av sensorene under muntlig eksamen, men var allerede klart for meg på det tidspunktet. Dette hadde blitt diskutert underveis og i etterkant av hele gruppa. Jeg tenker at jeg her kunne skjært igjennom tidligere, men gjorde ikke dette. Jeg stilte spørsmål til bruken av skilpadda, men deltagerne var så glade for å ha henne med, så det var ikke før etter prøveforestillingene, at det ble tydelig for alle at dette ikke tilførte forestillingen noe, men bare virket uklart. Det var faktisk en god prosess, for endringen kom ut fra erfaringen med prøvepublikummet og tilbakemeldingene. Det ble en mer felles avgjørelse i tråd med devising-prinsippet, enn en kommando fra meg som instruktør. Likevel kan jeg se at det ville ha vært en fordel å ha kommet til dette punktet som gruppe tidligere.

Av andre funn, vil jeg trekke frem særlig tre ting. Det første er at det å bruke film som metode var veldig vellykket på alle vis. Det var medvirkende til at alle ble bedre til å kunne se seg selv utenifra. Dette fremmet refleksjonen, og å det ble tillatt på en helt ny måte å komme med konstruktiv kritikk både til sitt eget arbeid og til medaktørene på scenen. I tråd med dette har det vært veldig 'kunnskapende' at deltakerne fra før prosjektet startet, var bevisste på at de var med på mitt forskningsprosjekt som 'med-forskere' med det gjensidige ansvaret dette innebar. Det har vært veldig interessant å la alle skrive logg. Dette ble en del av deres egen prosess, læring og selvrefleksjon. Begge disse refleksjonsformene har fremmet deres utvikling som skuespillere og utviklet en bred kompetanse for teaterarbeid og det å ta del i kollektive skapende prosesser.

Sist, men ikke minst har det nye konstellasjoner dukket opp underveis, som har sådd frø til nye spennende samarbeid og til ny faglig forankring av mitt eget arbeid og lederskapet av Integretto.

8. Avslutning

I denne oppgaven har jeg gjort rede for og reflektert over den praktiske forskningen som innebar prosessen med devising frem til en forestilling. Jeg har undersøkt denne forestillingen kritisk. Jeg har plassert arbeidet i flere kulturelle kontekster både i forhold til kunst- og kulturarbeid med funksjonshemmede og i konteksten anvendte teater. Dette betyr ikke at jeg betrakter denne typen teaterarbeid som annenrangs og mindre verdifullt, enn den typen teateruttrykk som svarer til hva noen i samfunnet har bestemt at betyr kvalitetsteater. Tvert imot, det har bare blitt tydeligere for meg hvilken verdi og funksjon som ligger i å arbeide med funksjonshemmede og funksjonsfriske som likeverdige medskapere av en forestilling og som deltakere i hele prosessen og alle aspekter av produksjonen. Det har vært interessant å åpne opp prosessen både gjennom devising-metodikken og gjennom forskningsposisjonen og deltakerne aktive rolle i begge prosesser, som med-skapere og som med-forskere. Jeg har fått en helt nytt innblikk i hvordan teaterarbeidet underveis, fra scenen og i det sosiale rundt selve det sceniske, oppfattes av skuespillerne og hvilke elementer og aspekter ved teateret *vårt*, Integretto, som er meningsfullt, og erfares som motiverende og lærerike.

Gjennom redegjørelsen og refleksjonen over arbeidet går det frem hvor vesentlig øving og trening på konkrete skuespillerferdigheter og samspillkompetanse er, for å oppnå den gode følelsen av mestring og stolthet. Det var gjennomgående i deltakernes egne refleksjoner at de erfarte å bli tatt på alvor som teatermennesker, og at arbeidet i Integretto ikke har noe med et slags nedlatende sosialt prosjekt for de 'stakkars, søte' funksjonshemmede. Det å forstå konteksten for denne typen teaterarbeid ble en viktigere del av oppgaven, enn jeg hadde tenkt på forhånd. Det ble vesentlig å se Integretto som en del av en større teaterfaglig sammenheng, både historisk, kunstpedagogisk og kunstnerisk. Dette har åpnet øynene mine i forhold til å inndra og søke kontakt med nyere tendenser innenfor feltet *social theatre* (som en del av anvendt teaterfeltet) og disability art-bevegelsen. Disse trekker bevisst frem hvert enkelt individ som unikt og med ressurser på sine egne premisser. Ut av arbeidet med dette masterprosjektet har jeg fått nytt innblikk som motiverer meg til videre og fremtidsrettet teaterpraksis som er mer inkluderende og vidsynt, og som også kan bidra til å utvide publikums opplevelser og tenkning rundt teater med såkalt utsatte grupper.

Problemstillingen for mitt praktiske arbeid hadde som hovedfokus hvordan det ville være mulig å tilrettelegge teaterproduksjonsprosessen på en måte som ville bli erfart av alle medvirkende som et *likemannsarbeid*. Jeg ville utforske på en helt ny måte for meg, hvordan arbeidet kunne bli mer likestilt og hvordan deltakerne kunne få større eierskap og myndighet

over, og i det sceniske arbeidet. Jeg møtte utfordringer av ulikt slag underveis for å skape forutsetninger for denne typen prosess. Samtidig er jeg blitt bevisst om hvordan den tause praksiskunnskapen min, kan brukes bedre for å sørge for progresjonen i prosessene, så vi som ensemble kan få tydeligere kunstnerisk kvalitet i arbeidet. I denne produksjonsprosessen ville jeg utfordre min egen tilvante måte å jobbe på og, i større grad enn tidligere, la skuespillerne komme med sine impulser og ideer, samtidig som de også lærte å være reflekterende praktikere over eget og andres arbeid.

Ved å bruke refleksjonslogg og videomateriale underveis, lærte de å reflektere sammen, og vi fikk utviklet et språk sammen som var faglig, og ga samtalene et helt annet kvalifisert nivå, enn jeg noensinne har opplevd før. Dette tenker jeg er veldig avgjørende funn i mitt prosjekt: at det å jobbe likeverdig i kunstneriske prosesser også blir fremmet av, at vi kan snakke om prosessene med 'fagspråk'. Når det er sagt, skal det erkjennes at en utfordring med å jobbe devised med utviklingshemmede, var at de impulsene som kom, ofte kunne ro seg langt ut fra den originale tanken, og logikken kunne være vanskelig å forstå. Man kan oppfatte dette som bra eller mindre bra, alt ettersom. De funksjonsfriske skuespillerne var mer fokusert på sammenhengen og den røde tråden, mens deltagerne med utviklingshemming ofte havnet langt bort fra tråden. Et eksempel på hvor 'risikabel' det kunne være å åpne for forandringer, var da det kom forslag om vi bare kunne få med en profesjonell skuespiller i akkurat denne scenen. Videre lød det med begeistret tonefall: "Skal vi ikke heller gjøre akkurat denne karakteren om til Kaptein Sabeltann, og så kan han erobre alle, og vi kan bli kjæreste med Janne Formoe". I slike tilfeller er det ikke alltid like enkelt å være teaterpedagogen, instruktøren, veilederen, drømmeknuseren (?) og den som setter foten ned og foreslår, at vi kan bruke Kaptein Sabeltann som inspirasjon i neste scene.

Teaterpedagogisk kreativitet og sensitivitet er noe av det jeg synes, at jeg har utviklet som praktiker gjennom prosjektet. Det praktiske prosjektet ble ledet av meg på en måte som gjorde det til en samproduksjon på alle måter, med den kollektive prosessen i sentrum. Sammen utviklet vi historie og rollekarakterer. Vi besluttet og komponerte det fysiske på scenen sammen. Alle deltok i snekring, maling og søm, hver på sitt vis. En av skuespillerne oppsummerte dette med: "Vi har vært et bra team". På en helt annen måte enn tidligere ble dette prosjektet VÅRT.

Dette var ikke bare i navnet eller i lojalitet med Integretto eller til meg som lederskikkelse. Eierskapet var på grunn av arbeidsmåten og alle utfordringene som vi overvant og fikk brukt positiv, mye mer solid og faglig forankret både hos deltakerne og hos meg. På

dette punktet vurderer jeg prosjektet som vellykket og som nyttig kunnskap for andre, for dette henger sammen med samfunnskonteksten og forventningene til funksjonshemmete. Det har vært veldig interessant å få bedre metoder og teaterfaglig forståelse for å våge å utfordre de utviklingshemmede i større grad og innlemme dem mer aktivt i arbeidet enn tidligere. Dette forskjøv den vante 'maktbalansen' og skapte en fri og spontant atmosfære, som vitner om at denne gruppen hadde og fikk utviklet ny kompetanse på et annet nivå enn hva som er gjengs i Integretto med større grupper og betingelser hvor dette ikke er mulig, eller til nå har vært mulig. For dette vil nå endre seg. Allerede har vi nå funksjonshemmete som skriver sine egne manus, og vi har invitert funksjonshemmete også til å ta regi, komponere musikk osv. Å følge prinsippene for medskapning helt ut og helt på alvor, vil bli enda viktigere for meg som 'teatersjef' å utforske i årene som kommer.

9. Kilder

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

Bicât, T., og Baldwin, C. (2002), *Devised and collaborative theatre, a practical guide*, The Crowood Press, Wiltshire

Brander, P., Keen E., og Lemineur, M-L. (2002), *Compass A manual on Human Rights Education with Young People*, Council of Europe, Ungarn

Cahnmann-Taylor, M., and Siegesmund, S. (2008), *Arts-Based Research in Education, Foundations for Practice*, Routledge Forlag, New York og London

Celis, A. og Jonols, M. (2012), *Teater Surra, frå intryck till uttryck*, ÅD tryck, Sweden

Fisher-Lichte, E. (2008), *The transformative power of performance, a new aesthetics*, Routledge, London, New York og Canada

Gladsø, S., Gjervan, E., Hovik, L., Skagen, A. (2005), *Dramaturgi, Forestillinger om teater*, Universitetsforlaget, Oslo

Graham, S. og Hogget, S. (2009), *The frantic assembly book of devising theatre*, Routledge, London og New York

Gürgens Gjørnum, R. (2010), *Usedvanlig Kvalitativ Forskning*, Universitetsforlaget, Oslo

Gürgens Gjørnum, R., og Rasmussen, B. (2012), *Forestilling, framføring, forskning*, Akademika Forlag, Trondheim

- Gürgens Gjørsum, R. (2004), *En usedvanlig estetikk – en studie av betydningen av egenproduserte teatererfaringer for det usedvanlige mennesket*; Doktorgradsavhandling NTNU, Trondheim
- Haugland T. og Nordgård A. (2014) *To læringsperspektiv i jazzdans*, Høgskolen i Oslo og Akershus, Oslo
- Langley, D. (2006), *An introduction to Dramatherapy*, Sage Publications, London, Thousand Oaks og New Delhi
- Louring, T. P. (2010) *Skuespilteknik med børn og unge – en håndbok til underviseren*, Drama Forlag, Gråsten
- Nelson, R. (2013), *Practice as Research in the arts, Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, Palgrave Macmillan, UK
- Nicholson, H. (2005), *Applied drama, the gift of theatre*, Palgrave Macmillan, UK
- Neelands, J. og Goode, T. (2000), *Structuring Drama Work, a handbook of available forms in theatre and drama*, Cambridge University Press, Cambridge
- Postholm, M. B. (2005), *Kvalitativ Metode, En innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier*, Universitetsforlaget, Oslo
- Reistad, H. (1991), *Regikunst*, Tell Forlag, Asker
- Schechner, R. (2002), *Performance studies, an introduction*, Routledge, London
- Smith, H., and Dean, R. T. (2012), *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*, Edinburgh University Press, Edinburgh
- Spolin, V. (1999), *Praktisk teaterarbejde, Metoder, øvelser og ideer*, DRAMA, Gråsten

Thorshaug, C. B., Simonsen, M. B., Leinslie, E. (2012), *Danseprosjektet Isadora, vurderinger av et kunstnerisk utviklingsprosjekt*, Norsk Kulturråd, Fagbokforlaget, Bergen

Turner, C., og Behrndt, S. (2008), *Dramaturgy and performance*, Palgrave Macmillan, UK

Oddey, A. (1994), *Devising Theatre, a practical and theoretical handbook*, Routhledge, London, New York og Canada

Vetdal, Å., Linge, S., Paulsen, B., Øverbye, A. (1997), *Lære, Skape, Leve, Drama og samfunn*, Gyldendal Forlag, Gjøvik

Winther, F. O. E. (2015), *Kunst som forskning eller utviklingsarbeid?* NTNU, Trondheim

Wormnes, B & Manger, T. (2005), *Motivasjon og mestring*, Fagbokforlaget, Bergen,

Tidsskrift

Angelo, E., Østern, A-L. og Stavik-Karlsen, G. (2013), *Kunstpedagogikk og kunnskapsutvikling, Debattinnlegg i Bedre Skole*, 20.09.2013, Akademika, Oslo

Johansen, O. og Saur, E.(2010), *Teater Nonstop, et profesjonelt teater med kunstnerisk og politisk verdi*, Drama – nordisk dramapedagogisk tidsskrift, Nr.2 / 2010

Saur, E., og Johansen, O. (2009), *Kulturaktiviteter for mennesker med utviklingshemming : et samarbeidprosjekt mellom Namsos kommune og HiNT for å utvikle tilbudet ved Grotta fritidsklubb*. Rapport, Høgskolen i Nord-Trøndelag,

Websider

Alfheim Teateret, (2015), 27.11.15 <http://www.tromso.kommune.no/alfheim-aktivitetshus.121160.no.html>

Birds of paradise (2015), *Hovedside* 27.11.15 <http://www.birdsofparadisetheatre.co.uk/>

Danselaboratoriet (2015), *Om danselaboratoriet*, 27.11.15

<http://www.danselaboratoriet.no/om-danselaboratoriet>

Dissimilis (2015), *Om oss*, 27.11.15 <http://dissimilis.no/index.php/om-oss/om-oss>

Ellingsen, K. E. (2009) *Forskningsetikk*, 30.11.15, *Utviklingshemmede*, De nasjonale forskningsetiske komiteer <http://naku.no/node/178>

FN standardregler om Kultur (2015), 27.11.15

https://www.regjeringen.no/no/dokument/dep/asd/stmeld/19961997/st-meld-nr-34_1996-97/2-FNs-standardregel-for-like-muligheter/id462650/

FN standardregler om Kultur (2015), 27.11.15

https://www.regjeringen.no/no/dokument/dep/asd/stmeld/19961997/st-meld-nr-34_1996-97/2-FNs-standardregel-for-like-muligheter/id462650/

Glada Hudik Teatern (2015), *Hovedside* 27.11.15 <http://www.gladahudikteatern.se/>

Rudolf Laban (2015), *Biografer* 29.11.2015 <http://www.dansehistorie.dk/sider/labam.html>

Lillehagen, H. C. (2015), 27.11.15 <http://www.adressa.no/kultur/2015/11/20/Extrapenger-reddet-ungdomsband-11829300.ece>.

Menneskerettighetsloven, artikkel 27 (2015)

<http://www.fn.no/Bibliotek/Avtaler/Menneskerettigheter/FNs-verdenserklaring-om-menneskerettigheter>

Peer for Alle, (2011) *Arkiv*, 27.11.15 <http://nordisk.allkunstverk.com/>

Scenkonstfestivalen Draken (2015), *Information*, 27.11.15, <http://teaterfestivalendraken.se/>

St.meld. nr. 61 (1991-92) Kultur i tiden, (2001) 27.11.15 NOU Norges offentlige utredninger
2001:22 *Fra bruker til borger: en strategi for nedbygging av funksjonshemmede barrierer*
<https://www.regjeringen.no/contentassets/1e18b045dd9346849813392b34c9cdc1/no/pdfa/nou200120010022000dddpdfa.pdf>

Dokumenter

Birds of paradise theatre Company Business Plan 2015 – 2018, Glasgow

Offentlige dokumenter

Kultur i tiden (1991-1992)

https://www.regjeringen.no/no/dokument/dep/asd/stmeld/19961997/st-meld-nr-34_1996-97/3/id191145/

10. Vedlegg

1. Intervjuguide
2. Oversikt over dokumentasjon
3. Refleksjonsnotater, Ragnhild
4. Logg skuespillere
5. Utdrag fra intervju med skuespillere
6. Godkjenning i bruk av intervjumateriale
7. Fremdriftsplan
8. Manus
9. Godkjenning i bruk av intervjumateriale i forbindelse med Masterutdanning ved Drama Teater NTNU, 2015.

Vedlegg 1. Intervjuguide

Intervjuguide etter semistrukturert intervju-metode.

Uthevet skrift er hovedspørsmål, annet er eventuelle tilleggsspørsmål. Det er godt mulig at de kommer inn på disse tingene selv også.

Intervju underveis i forestillingsprosessen

Intervju etter forestillingsprosessen

1. Underveis
 - a. Fortell litt om forestillingen vår
 - b. Fortell litt om rollen din
 - c. Hvordan har vi jobbet frem til nå?
 - d. Er det noen øvelser du husker spesielt godt, og hvorfor?
 - e. Hvordan har det vært å øve uten å ha et manus klart fra begynnelsen?
 - f. Har det vært noen utfordringer underveis?
 - g. Hva har vært det beste med prosessen hittil?
- NYTT OPPTAK
- h. Fortell litt om din teaterbakgrunn
 - i. Hvorfor er du med i denne type teatergruppe – med skuespillere med og uten utviklingshemming?
 - j. Hva er det som er positivt med å være med i en sånn gruppe?
 - k. Hva kan være utfordrende med å være med i en sånn gruppe?
 - l. Hvordan føles det inni deg når du står på scenen og spiller teater?

Jeg vil i tillegg på et senere tidspunkt ha gruppeintervjuer, men omtrent de samme spørsmålene.

2. På etterkant
 - a. Fortell litt om prosessen vi har vært igjennom – øvelser, oppgaver, loggføring, rollen etc. Hva er dine umiddelbare tanker
 - b. Hvordan har det vært for deg å delta i prosjektet?
 - c. Har du lært noe nytt?
 - d. Har det vært noen store utfordringer, eller vanskeligheter?
 - e. Hva har vært det beste med prosessen?
 - f. Hva betyr teateret for deg?
 - g. Har teateret betydning for deg utenfor gruppa, og ellers i hverdagen?

Eventuelle spørsmål til foreldre / pårørende:

Hvordan tror du det har vært for XX (ditt barn) å delta i dette prosjektet?

Hvilke ringvirkninger har teateret og teatergruppa for XX?

Spørsmål til publikum:

Kan du gjenfortelle handlingen i stykket?

Husker du noe om rollene? Kan du fortelle hvordan de så ut?

Hva var det mest spennende i stykket?

Var det noe som var skummelt?

Hva likte du best?

Vedlegg 2.

Oversikt over hvordan jeg dokumenterer prosessen:

Film

Bilder

Logg fra skuespillere

Logg fra instruktør: Hva har vi gjort, metode, virkning, resultat

Logg fra forsker: Hva har fungert? Hvilke samtaler og diskusjoner har oppstått – noter som et uplanlagt intervju!

Observasjon og samtale

Intervju på film

Intervju skrevet ned

Skisser

Vedlegg 3: Refleksjonsnotater Ragnhild.

Refleksjonsnotat 27.02.15.

Jobbet med dyreuttrykk på gulvet i dag. Brukte øvelser fra Devised and Collaborative theatre – delen om skuespillerens karakterjobbing. Blant annet der man ledes av en spesifikk del av kroppen. Det er interessant å se hvordan de beveger seg, og i hvilken hastighet. Jeg blir like fascinert av H hver dag. Hun er så kjapp og sen i kroppen på samme tid, reagerer kjapt – snakker sent. Hun har en utrolig kroppsbeherskelse og rytme i seg, som får komme ut 100% når hun er I SPILL. Jeg spurte henne i pausen om hvordan hun har det – og hun sa at det var fint å være her, og kunne bruke kroppen på ”merkelige måter”. Det kan jeg like! Etter å ha fått kaffe, som jeg hjalp henne med – sa hun takk (hun er alltid veldig høflig), og sa at det var så fint at vi kunne hjelpe henne og at vi hadde tid til det. Jeg spurte henne om dette var noe hun tenkte på – samtalen gikk nogen lunde slik:

H – takk for at du skjenker kaffe til meg

R – ingen problem, her må vi assistere hverandre litt hver sin gang

H – ja, det er bra at vi har tid til det. Vi har tid til det her.

R – er det ofte det ikke finns tid ellers?

H – ja, ofte har ikke de andre tid til meg, fordi jeg snakker så sakte og da orker de ikke å vente til jeg har snakket ferdig, og da vet de jo ikke om jeg vil ha kaffe eller ikke

R – å, sånn ja. Ja, du må bare huke tak i meg og resten (gruppa) om det er noe du behøver hjelp til, vi må jo hjelpe hverandre

H – ja, sånn som på scenen. Da hjelper vi hverandre

R – ja, sånn som det ja.

H – de som er friske hjelper jo meg.

R – ja, vi må jo hjelpe hverandre, vi er jo et team!

H – ja, egentlig hjelper jeg jo like mye dem, vi er jo et lag på scenen. Og det går ikke uten meg. Og ikke uten dem.

R – tenker du ofte på at det er med funksjonsfriske i gruppa?

H – nei. Eller jo, i begynnelsen tenkte jeg på det. Hvordan de reagerte og sånn, forskjellig fra meg.

R – tenker du ikke på det lenger nå?

H – nei, vi har jo jobbet med å bli trygg på hverandre, og da glemte jeg at de er friske og eldre enn meg. Det er ikke bare jeg med funksjonshemming da du, men vi tenker ikke på det her

R – synes du det er fint?

H – ja, det er ikke så mange plasser jeg kan være med friske. Her kan jeg det, og trenger ikke å tenke på at de er friske og ikke jeg. Det er superfint.

Jeg setter pris på de små samtalene, med alle – som gjerne oppstår rundt kaffetrakteren i pausen. Det kommer noen gullkorn altså.

J er en dinosaur, jeg kommer ikke unna det. Han er innmari skummel, må ikke bli for skummel, da skremmer vi kanskje bort alle barn. Må se på hva det blir til slutt. Vi jobbet med dyr, og snakket om kassene vi må bygge. Snakket om historie. Mange aktuelle barnehistorier kom opp, som er aktuelle som karakter-skjelett. Men jeg tror vi går for Ole Brum – universet. Bare litt på vår måte. Må tenke på det litt til. Må passe på at vi ikke BLIR Ole Brum. Gruppa vil være noe eget, de virker opptatt av det. At det ikke skal være noe helt kjent, det skal være vårt. L er veldig klar på det.

Refleksjonsnotat 2.04.15.

Jeg er glad vi endte opp med å bruke kasser. Det hadde vært helt supert om det hadde funket med koffertene også, men det er noe med de kassene. De virker samlende. Det har blitt et felles prosjekt med å bygge og male de. Og det at alle ønsker å delta utover satt øvingstid er helt strålende. Det sier mye om det trygge miljøet vi har bygget rundt oss. En del av de andre i Integretto som ikke

er en del av masterprosjektet er her også og maler. Det er fint. Rørende å se hvordan de støtter hverandre og backer opp – selv om de egentlig kunne vært på fjellet i påskesola.

Det er så mye fint som blir sagt. God stemning. Vi synger til Lady Gaga og Jesus Christ Superstar mens vi jobber. Tilrettelegger for at alle skal føle at de bidrar. Noen bidrar mer med sang enn med maling innimellom, det er også hyggelig.

Jeg tenker at om man er fotballfrelst, men allikevel kommer hit og maler selv om man ikke *må*, så har vi fått til noe viktig. Kampen går hjemme på tv, alle er her i lokalene. Lokalene forandres litt etter litt, og det blir superfint med fargene på eskene. Skuespillerne eier lokalet. Det er vårt, og det kjennes som vi flytter inn alle sammen. Disse dagene har vært så samlende, full av glede og befriende. Vi kjenner at forestillingen begynner å sitte, og det merkes på gruppa.

H og J delte tanker om forestillingen. Hva som kunne bli vanskelig fysisk. Kom frem til løsninger. Støttet hverandre. Jeg valgte å holde meg passiv- og høre på hva de sa. Det er fint at slike samtaler kommer over en malekost. H sier at hun føler seg fri når hun er på scenen.

Refleksjonsnotat 17.09.15.

London.

Glede! I går møtte jeg kunstnerisk leder, Peter Clerke, av Blue Apple Theatre og flere av skuespillerne i *Much A 'do about Nothing*, etterfulgt av at jeg fikk se forestillingen.

Det var flott! Kjempeinteressant å møte de, og å høre hvordan de jobber. De er egentlig et større kompani, men de turnerer med 10 av 40 skuespillere. Slik de forteller det jobber de noe likt hvordan vi gjør det i Integretto og Sjraffen Kultursenter. Flere forestillinger på et år, der enten noen eller alle er med. Det er tydelig at de er kommet lengre på feltet med å anerkjenne dette teateret for å være et kvalitetsteater. De får en god del offentlig støtte, og har et relativt stort maskineri når de turnerer.

Den forestillingen jeg så, hadde en stor andel teaterstudenter i salen.

Tidsriktige kostymer. Mye tekst. Shakespeare, tungt – jeg var veldig imponert! Jeg er så glad for å ha fått muligheten til å komme. Utveksle tanker og ideer, og bygge broer mellom Trondheim og London. Det er flott. Jeg kjenner et enda større eierforhold til mitt virke i Trondheim, kjenner at vi er en del av noe større. Noe viktig. Herlig!

Jeg har avtalt et møte på 2016, der jeg ønsker å i første omgang ta med meg våre ledere. Har dessuten avtalt med Robert Gale (Birds of Paradise theatre) i Skottland om å møte han samtidig. Veldig, veldig spennende!

Vedlegg 4 Logg skuespillere

Logg 6.februar

I dag lekte vi på gulvet. Hadde ulike øvelser. Ble kjent. Vi er fem stykker. Fire som er voksen og en som er ungdom, nesten voksen. Jeg synes alle var flinke, og vi hadde det artig. Jeg gleder meg til å være her hver uke.

Logg 20.02.

Lekte med lys

Lagde stillbilder

Vi har ulik fysikk, håper og tror vi skal buke det i forestillingen aktivt.

Funker bra å jobbe til musikk også

Lurer på hva lysene blir til slutt.

Prosess er moro.

Logg 6.mars

I dag jobbet vi med selve historien. Vi har jobbet med ulike tema. Vi snakket om Ole Brum og flere Disneyhistorier med tydelige karakterer. Men det ligger an til å bli Ole Brum som er inspirasjonen vår. Jeg vet ikke enda hvilken karakter jeg ender opp med å være, men jeg liker at vi jobber mye fysisk. Da kommer vel karakteren litt av seg selv. Noen av oss er sånn halvveis på plass i kroppen allerede.

Logg 01.04.

Det er så kult! Vi er kommet så langt! Det blir så artig! Jeg gleder meg bare til forestilling. Alle er så flinke. Jeg elsker teater! Og alle er med på alt, alle er positive! Det er skikkelig kult!

Vedlegg 5. Utdrag fra Intervju med skuespillere. Midtveisintervju, mars 2015

Skuespiller 1.

R: Hva er den største utfordringen?

1: Tålmodighet av og til. Man kan bli veldig fiksert da. På en ting. Og det lønner seg aldri å bli arg eller irritert når man ikke kommer forbi noen fordi at man er blitt så fokusert på at dette er noe jeg vil. Så tålmodighet med å akseptere det er jo, og diskutere det når man kommer til den løsningen på det da, uten å bli sint. Det er ofte en utfordring. (...) Jeg har alltid vært litt ablegøyete da. Jeg har veldig mye ønske om å utfordre meg selv og se om jeg klarer å gå helt inn i andre sitt tankesett da, og bli andre personer på en måte, og litt av grunnen til at jeg liker det er at jeg er veldig glad i mennesker. Jeg liker å prøve å forstå mennesker. Og en av de beste måtene for å gjøre det for meg, er å ta utgangspunkt i å være andre mennesker. Så sånn sett er det veldig interessant (...) Mest spennende, det må være når ting begynner å falle på plass, når man begynner å se hva alle disse små bitene som du har jobbet med gjennom hele perioden og ikke tenkt på hva det kommer til å bli. Når du ser hva helheten blir i det på slutten, når alt blir satt sammen, i det øyeblikket alt løsner og du kommer inn, og kulissene plutselig er der, verden blir skapt og du ser hvordan kostymene kommer til å bli, du ser hva lyset endte opp med å være, og hvordan dette her kommer sammen. Det er veldig fint og artig og spennende.

Skuespiller 2.

R: Hvordan er rollen din?

2: Jo... Det var en ære det da, når jeg fikk den. Jeg sa ja da du ringte å spurte

R: Om å være med

2: Ja. Det var drømmen. Fordi jeg har en drøm på jobb med teater egentlig

Ja, det går jo bra til slutt. Det er en fin avslutning synes jeg

R: Hvorfor det?

2: Jo fordi det er den musikken og ro med keiseren, og de kassedyrene, og da drar keiseren tilbake i sin egen kasse til den musikken kommer inn på. Når vi skal skru av lyset når vi er i kassen, og når jeg er ... når vi øvde i går da avslutningsmusikken går på, da er det sånn sakte ned med lysene, og da slår vi dem av. Det er sånn veldig fint egentlig. Og ha det som forestilling.

Skuespiller 3.

R: Hva har Integretto betydning for deg?

3: (tar av seg brillene) ok, nå begynner jeg faktisk å gråte her, ehm, ALT. Jeg vet ikke, hvis det ikke hadde vært for Integretto så hadde jeg fortsatt sittet hjemme på rommet mitt, eller nå på leiligheten min da, og ikke hatt noe å gjøre også tenk på alt det spennende jeg hadde gått glipp av, og alt det morsomme, vi har flira sammen, vi har grått sammen, vi kan vær sinte og vi kan krangle, men til syvende og sist så er det bare en gruppe, og det er Integretto.

R: Tror du det har betydning for deg utenfor teateret?

3: Ja, jeg får jo venner utenfor, også får jeg være med på muligheter som, ja som dette masterprosjektet som jeg nå er med i. Jeg får gjøre noe på fritiden. Og det betyr enormt, det vet jeg det betyr for mange her. Det tror jeg alle sammen vil svare på at det er noe som betyr, du kan ikke leve uten alle disse menneskene her, de søte, rare, snille menneskene som er her.

Vedlegg 6

Godkjenning i bruk av intervju materiale i forbindelse med
Masterutdanning ved Drama Teater NTNU, 2015.

Ragnhild Arntsen

Master-student ved NTNU, 2013-2015

INFORMASJON

Underskrift /dato deltager:

Behandlingsansvarlig institusjon:

NTNU i samarbeid med Sjiraffen Kultursenter

Underskrift

Forsker: Ragnhild Arntsen

/dato forsker / masterstudent:

Veileder: Ellen Foyn Bruun

Prosjektets formål: Ragnhild Arntsen skal i løpet av vår/sommer 2015 skrive sin Masteravhandling i Drama Teater (NTNU). Prosjektet tar for seg betydningen av å produsere teater i en integrert teatergruppe med skuespillere med og uten utviklingshemming.

De opplysningene som kommer ut ifra intervjuet vil kunne brukes i Masteroppgaven – der man både kan bruke sitater, og skrive et sammendrag av informasjonen som kommer. Dette vil brukes som dokumentasjon til forskningen.

Det er frivillig å delta, og man kan trekke seg fra intervjuet så lenge studien pågår uten at man må oppgi grunn.

Når prosjektet avsluttes vil opplysningene taes vare på til arkivering. Om forskeren ønsker å bruke de videre må dette godkjennes av deltagerne.

Metoder som skal brukes for å innhente opplysninger er: Video fra øvinger, bilder fra øving, video fra forestilling, intervju med deltagere, loggføring fra deltagere

Ingen vil bli navngitt i avhandlingen med fullt navn, og ingen fullstendige personopplysninger vil bli gitt. Det vil allikevel være mulig å identifisere deltagerne utifra bilder og film fra øving / forestilling.

Opplysninger som ikke er relevante for oppgaven, av sensitiv natur vil behandles konfidensielt og vil IKKE taes med i avhandlingen.

Forsker selv har tilgang til data.

Prosjektet er meldt til Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS

Navn: xx xx

Inngår kontrakt med

Vedlegg 7. Fremdriftsplan

<u>Fremdriftsplan Masterforestilling</u>		-
Dato	Tema	Mål
2014		
November	Konkretisere tema for forestillingen	
Desember	Sette fremdriftsplan, kjøreplan og spørre skuespillerne og å være deltagere	
2015		
Januar	Melde inn prosjektet til Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS	
	Informasjonsmøte med deltagere og deres foresatte	
	Kartlegge tid for øvingsrom / forestillingslokale	
	Gjøre avtale med musikkomponist ifht bruk av lyd i forestillingen	
UKE:		

uke 6	Første samling	Etablere gruppa
	Dramalek og fysiske øvelser på gulvet	Se muligheter og begrensninger fysisk. Vil det være behov for tilrettelegging? Se om det er eventuelle
	Hermeøvelser	spennende konstellasjoner som dukker opp - kan dette brukes?
	Stole på- øvelser	Fantasiflyt
uke 7	Arbeid fysisk med koffert	Bli kjent med kofferten, hvordan kan vi bo oss inn i den?
		Se muligheter og begrensninger fysisk. Vil det være behov for tilrettelegging? Se om det er eventuelle
		spennende konstellasjoner som dukker opp - kan dette brukes?
		Fantasiflyt. Kommer det noen karakterer?
uke 8	Arbeid med lys	Eksperimentere med lys. På oss selv. På gjenstander. Følge lyset. Bli inspirert. Følelser?
uke 9	Arbeid med historie	Finne frem impulser som er dukket opp underveis. Hva kan vi bruke? Hva blir vi inspirert av?
		Har det dukket opp noen karakterer? Kan vi legge noe inn i historien? Følelser?
uke 10	Tekstarbeid	Sammenfatte
uke 11	Kofferter og lys aktivt til tekst	
	Enkeltintervjuer	midtveisevaluering av prosessen

uke 12	Samkjøring, øving	Få på plass forestillingen
uke 13	Samkjøring, øving	Få på plass forestillingen
uke 14	Kulissebygging, maling.	Alle deltar så mye de har mulighet til - utifra jobb, skole og hjemmesituasjon. Dette er en samlende del av
	Gruppeintervjuer	prosessen, og det er viktig at det prioriteres og bruke noe av fellestiden til denne deles av produksjonen også.
	Gjennomkjøringer så langt det går - noen er borte enkelte dager på påskeferie	
uke 15	Forestillinger	
uke 16	Evaluering	Tilbakemeldinger? Sensor, publikum, familie, venner. Hva kan vi ta med oss videre i utviklingen av
		Kassedyrene?

Vedlegg 8 Manus

Masterforestilling

Kassedyrene og Tiden som forsvant

Brumle	Didrik
Ugla	Ranveig
Nille	Lena
Tirk	Hanne
Keiseren	Jarl
Tiden	Otelie

Scene 1.

Kasser på scenen. En etter en tennes med lys.

Scene 2.

Tiden går ut av den ene kassen. Keiseren kommer inn på scenen, tar med seg Tiden – og legger igjen et brev

Scene 3.

En av kassene beveger seg veldig, og Tirk kommer ut.

Scene 4.

De andre våkner, en etter en kommer ut. Brumle, Nille og Ugla. Brumle fiser når han er på vei ut.

Scene 5.

Tirk ser brevet, løper mot det, og rundt det. Tar det opp og løper rundt, banker på alle kassene så de andre kommer ut.

Tirk

Å! Å! Å! Å! Et brev! Et brev!

Brumle

Ka e det?

Nille

Nei, det e sikkert nå skummelt!

Brumle

Eller nå som ikke e skummelt

Tirk

Kanskje det e nå spennende!

Nille

Uff nei, alt som e spennende e farlig! Det e aldri nå lurt å gjør spennende ting, eller åpne spennende brev.

Tirk

Du, slapp av da! Det e så lurt som bare det!

Brumle

E det ikke best å spis litt først?

Tirk

Nei!

Nille

Ska vi ikke få med Ugla?

Tirk

Jo!

Scene 6.

Brumle

Ugla, vi har fått et brev!

Lar brevet går på rundgang helt til det når Ugla

Ugla

Hmf. Et brev. Det trur e ingenting på. Kem vil send brev tell oss?

La me ta fram boka. Den store kloke-boka.

Brumle og Tirk nikker, Nille rister på hodet

Ugla

Ska vi sjå. Ja. Her ja. Her står det:

” Om man får et brev, er det vanlig høflighet å åpne det. Om man ikke vet hvem avsender er, finner man ofte ut dette når man leser brevet.”

Ja, da ser det ut som vi må åpne det.

Nille

Å nei, å nei

Ugla

(leser brevet, en skummel latter kommer, over klokketikking)

” Til dere idiotkoffertdyr. Jeg, den store keiseren har fanget Tiden, og dere får den ikke tilbake igjen før jeg får lyset deres. Hilsen den skumle Keiseren. Ps. Jeg er veldig slem, så bare pass dere!”

Oi da

Nille

Oi oi oi

Tirk

Hæ? Har han fanga Tiden?

Brumle

Ska han ta lyset vårres?

Scene 7.

Nille

Vi skulla aldri ha åpna brevet

Ugla

Ja, da e det vel bare en ting å gjør - da legg vi oss å søv igjen.

Med eller uten lys.

Brumle

Nei, Ugla! Det gjør vi ikke. Vi må jo redde tiden

Tirk

Ja, og vi begynne å ha dårlig tid!

Nille

Jamen, lyset da?

Brumle

Kanskje vi kan prøv å gi han litt lys.

Tirk

Ja, litt lys kan han vel få! Vi må dra no!

Nille

Nei, det e en dårlig ide.

Tirk

Nei, det e en kjempegod ide! Ugla, ka si boka? Tida e bortført!

Ugla

(snorker til)

Hmf, ja, boka ja.

(Ugla blar i boka)

” Om noen har stjålet brød av deg, trengte de det sikkert.”- hm, nei det va feil stjeling. ”Om noen har bortført din tidsmaskin kan du bare vente til de kommer tilbake”. Nei, det e jo ingen tidsmaskin. ”Om noen har kidnappet Tiden må man snarest legge ut på en reise for å få den tilbake. Ellers stopper hele verden opp, og alle vil dø”.

Nille

DØ!!!

Brumle

Oi da.

Tirk

Kom! Kom!

Vi må pakk ned nånn lommelykte!

Brumle

Ja, vi må vel gi nånn i bytte. (*Brumle fiser*)

Alle

Ååå, Brumle!

(*De henter lykter ut fra koffertene sine. Alle tar på hodelykter. Brumle pakker boller. Ugla har kloke-boka. Nille tar med koffert med bamser. Tirk tar med fire lommelykter rundt halsen.*)

Scene 8.

Reise. De ender opp bakerst på scenen.

Scene 9.

(*Keiseren kommer ut av døra i treet.*)

Hahahahahahaha! De der kassedyra, nå har jeg dem i min hule hånd! Hahaha, dette skal bli morsomt. Men de begynner å få dårlig tid nå. Hahaha, ikke sant Tiden? Lurer på hvor mye lys de har med. Om de ikke har med nok lys, slukker slottet mitt. Det går ikke. Men, selv om de har med nok lys, kommer de aldri til å få Tiden tilbake. Du kan tikke å gå her hos meg. Hahahahahahaha.

Men om de ikke kommer... Tenk om de ikke har våknet? Oi da. Jeg tror jeg må reise for å spionere på de.

Scene 10.

Keiseren skal reise til Kasselandet. Han reiser motsatt vei av hva kassedyrene gjorde.

Scene 11.

Dyrene kommer til døra inn til Keiserens slott.

Tirk

Er vi her?

Ugla

Ja, her står det at vi e frem.

Brumle

Men det e ingen slott her!

Ugla

Nei. E ska slå opp i Kloke-boka.

”Når du kommer ved veis ende, er du nær nok. Finn treet.”

Nille

Å nei

Ugla

Vi må finn treet.

Tirk

Det e bare et tre her!

Nille

(*holder seg for øynene*)E ser ingen tre

Tirk

Tull! Det e jo et tre der! (*sjekker ut treet*) Det e en dør her!

Ugla

Ja. Hmf. ”Når du har funnet døra på treet, åpne den og gå inn.”

Brumle

Da gjør vi akkurat det

Nille

Æ syns ikke vi ska gjør akkurat det.

Tirk

Neivel, du får bli igjen du da.

Nille

Å nei! Det ska æ i alle fall ikke.

Brumle

Kom da. Kom da Ugla!

Ugla våkner til, og blir med.

Nille

Tenk om Keiseren e der.

Tirk

Ja, det e jo hele poenget da!

De går inn døra gjennom treet, og kommer ut på den andre siden. Treet snus, og blir til en gammel bestefarklokke med dør. I det de ser seg rundt snur de kassene rundt, slik at slottsmønsteret kommer frem.

Tirk

Wow! Sjå på det her da! Slottet!

Ugla

(*åpner boka*) ”Du er nå i slottet.” Ja, da e vi i slottet.

Brumle

Ja, æ lure på om det e nå bolla her.

Tirk

Nei, ingen bolla, vi kan ikke la dæ forpeste slottet med fis!

Det henger et brev på en av kassene.

Nille

Å nei, et nytt brev. (*Til publikum:*) Synes dere vi skal åpne det?

Tirk

La oss åpne! (*plukker opp brevet fort, og gir det til Ugla.*) Ugla les!

Ugla

”Hahahahahahaha”

Tirk

Men Ugla da. Det ska sikkert vær HAHAHAAAA (*skummel latter*)

Nille

Å nei, du e blitt te Keiseren

Tirk

Nei, nei Nille. Æ bare øve mæ på en skummel latter – det kan kanskje kom godt med seinar.

Ugla

(*Prøver å ha en skummel latter, det blir mest klukking*) ” Hvis dere dumme kassedyr har kommet til slottet mitt nå er dette brevet til dere. Dere trodde kanskje jeg var her, men der tar dere feil! HAHAAA, Feil sted, feil tid! Tikk-takk, tikk-takk, tiden renner ut! Og nå stjeler jeg både lyset og Tiden! HAHAHAAAAHA”

Brumle

Å nei, Keiseren har dratt te Kasseland!

Nille

Vi må skyndte oss tilbake!

De løper og kræsjer rundt hverandre, før de kommer seg ut døra. Nille stanger i døra, og faller. Blir igjen i slottet.

Scene12.

Keiseren kommer tilbake til sitt slott.

Keiseren

Åååå, de var der ikke! Og ingen spor av lys heller! Tiden, hvorfor var de der ikke!

Nille kræsjer i Keiseren

Keiseren

Hvem er du!?

Nille

Æ e Nille.

Keiseren

Hva gjør du her?

Nille

Æ kræsja og kom mæ ikke ut. Men det kan vær farlig å vær her. Det bor nemlig en skummel keiser her. Du må vær stille, han kan sikkert kom når som helst.

Keiseren

Å, si du det ja. *(Til publikum:)* Hun vet ikke hvem jeg er...
Hahahaha

Nille

Å! Der va latteren hans! Da e han sikkert nær! Kom, vi må gjøm oss her!

Nille gjemmer seg, drar Keiseren med seg.

Nille

Æ må visst gjæm mæ bak dæ, det e nok tryggest! Men, ka har du der?

Nille ser Tiden

Nille

Det ligner veldig på Tiden. Ja, du skjønn, æ hadd å en sånn tid en gang. Den va så fin. Og ligna ganske my på den der. Og den va veldig glad i banan.

Keiseren

Ja, denne er ganske glad i banan...

Nille

Kanskje det e min Tid!

Keiseren

Kanskje det

Nille

Åh! *(til publikum)* E han keiseren??? Nei, nei e du, du e, du e Keiseren!

Keiseren

Ja! Hahahahaha!

Nille

Å nei, ikke spis mæ!

(Til publikum:) No bli æ så redd at æ tisse på mæ!

Keiseren

Æsj, æ spise ikke Niller. Dokker e seig. Har æ hørt. Og dessuten lukter det litt tiss av deg

Nille

Ja. Unnskyld.

Keiseren

Men hvor er de andre? Og hvor er lyset?

Nille

De tok det med seg. Hjem igjen. Siden du ikke var her.

Keiseren

Åååå! Da må vi reise dit! Du som min fange! Hahaha

Nille

Å nei...

De går ut døra, den snues igjen. Kassene blir til koffert.

Scene 13.

Tirk

Her e det jo ingen Keiser. Og ingen Nille

Brumle

Æ må ta mæ en bolle. Det her ble litt for my.

Tirk

No kanskje æ også tar mæ en bolle.

Ugla

Kanskje e og.

(Alle får boller fra Brumles koffert.)

Brumle

Vi må få Nille tebake!

Tirk

Om Keiseren kommer hit igjen, må vi fange han!

Ugla

Ja, det må vi nok. Æ ska sjå i boka, om æ finn en oppskrift på fangst.

”Om du skal fange en fisk, må du bruke garn eller snøre.” Nei, det e ingen fisk. ”Om du skal fange et reinsdyr, må du bruke lasso.” Nei, det e jo ingen reinsdyr.

Tirk

Men om vi bruke begge?

Ugla

”Om du skal fange noe annet, som er stort, kan du bruke både garn, snøre og lasso.”

Har dokker nå av det her?

Brumle

Æ har i alle fall bare bolla

Ugla

Det bli det ingen fangst med.

Tirk

Sjå! Æ har alt! Vi må legg en felle!

Brumle

Vi tar snøre først.

Ugla

Og så garn

Tirk

Også lasso!

De rigger til alt, Tirk øver på lasso mens Ugla og Brumle gjør klart garnet.

Når de er ferdig gjemmer de seg.

Scene 14.

Nille og Keiseren kommer. Keiseren får snøret rundt seg, og går i garnet. Tirk forsegler alt med lassoen.

Brumle

Haha, der tok vi deg, dumme keiser!

Tirk

Ja! Hahaha, Uгла ka ska vi gjør med han no?

Uгла

”Når du har fanget byttet kan du enten kaste det i elva eller brenne det på bålet.”

Tirk

Elv? Bål? Elv? Bål?

Nille

Nei, det bli altfor skummelt!

Uгла

”Om dette blir for skummelt må du finne ut hva fangen vil, og hvorfor han vil det.”

Brumle

Så, Keiser

Tirk

Koffor vil du stjel Tiden? Og lyset?

Keiseren

Det er en hemmelighet

Nille

Det e skummelt å ha hemmeligheter

Tirk

Ja, du må si det. Hvis ikke må vi jo kast dæ i elva eller brenn dæ.

Keiseren

Vel, jeg må ha lys.

Nille

Ja?

Keiseren

Det e snart tomt for lys på slottet mitt. Og jeg er helt alene der, og om det blir så mørkt, blir jeg så redd.

Uгла

E du mørkredd?

Keiseren

Ja

Nille

Å, det e æ å!

Keiseren

Er du?

Nille

Ja, skikkelig masse

Tirk

Men, koffor vil du bo der helt alein da?

Keiseren

Jeg har jo ikke noe valg. Jeg er jo keiseren.

Brumle

Du kan jo bo her

Tirk

Sjekke boka!

Ugla

” Om fangsten har en god grunn, og om fangsten heller vil bli venner med fangerne, kan man gjøre det.” Jaha, da e det avklart.

Tirk

Hmm. Men da må du jo få ei kasse

Keiseren

Ja. Det hadde vært fint. Med lys.

Tirk

Ugla?

Ugla

Ska vi sjå, ønske kasse ja...

” Om man ønsker seg en kasse å bo i, må man gi det Tid og tenke på det skikkelig hardt”

Vi må få Tiden.

Keiseren

Her.

Alle tenker skikkelig hardt.

Ugla

Hmmm. Ska tru om ikke...

Ugla går bort til en kloss med en rar form, og snur den rundt.

Det er en kasse med slottmønster.

Keiseren

Ååå, min helt egen kasse! (Løper bort til den og klatrer inn. Han får noen lommelykter.) Takk! Takk! (lukker døra)

Ugla

Da e det vel på tide å sov litt igjen.

Brumle

Eller på tide med nånn bolla

Tirk

Da søke æ dekning i kassen min – du kjæm te å fis skikkelig masse!

Alle klatrer inn i kassene. Lysene går av.

Slutt.

Vedlegg 9

Godkjenning i bruk av intervjumateriale i forbindelse med

Masterutdanning ved Drama Teater NTNU, 2015.

INFORMASJON

Behandlingsansvarlig institusjon:

NTNU i samarbeid med Sjiraffen Kultursenter

Forsker: Ragnhild Arntsen

Veileder: Ellen Foyn Brun

Prosjektets formål: Ragnhild Arntsen skal i løpet av vår/sommer 2015 skrive sin Masteravhandling i Drama Teater (NTNU).

Prosjektet tar for seg betydningen av å produsere teater i en integrert teatergruppe med skuespillere med og uten utviklingshemming.

De opplysningene som kommer ut ifra intervjuet vil kunne brukes i Masteroppgaven – der man både kan bruke sitater, og skrive et sammendrag av informasjonen som kommer. Dette vil brukes som dokumentasjon til forskningen.

Det er frivillig å delta, og man kan trekke seg fra intervjuet så lenge studien pågår uten at man må oppgi grunn.

Når prosjektet avsluttes vil opplysningene taes vare på til arkivering. Om forskeren ønsker å bruke de videre må dette godkjennes av deltagerne.

Metoder som skal brukes for å innhente opplysninger er: Video fra øvinger, bilder fra øving, video fra forestilling, intervju med deltagere, loggføring fra deltagere

Ingen vil bli navngitt i avhandlingen med fullt navn, og ingen fullstendige personopplysninger vil bli gitt. Det vil allikevel være mulig å identifisere deltagerne utifra bilder og film fra øving / forestilling.

Opplysninger som ikke er relevante for oppgaven, av sensitiv natur vil behandles konfidensielt og vil IKKE taes med i avhandlingen.

Forsker selv har tilgang til data.

Prosjektet er meldt til Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS

Navn: xx

Inngår kontrakt med

Ragnhild Arntsen

Master-student ved NTNU, 2013-2015

Underskrift /dato deltager:

Underskrift /dato forsker / masterstudent: