

Kandidatnummer 10001 (Nora Bjørnvik Overmo)

## Dramapedagogisk opplegg i Method acting/Spelteater ved Sjiraffen Kultursenter

Antall ord: 4588

Bacheloroppgave i Institutt for kunst - og medievitenskap

Veileder: Aimée Viktoria Kaspersen

Mai 2020



**Innholdsfortegnelse**

Forord .....	2
Sammendrag.....	3
1.0 Innledning.....	4
1.1 Bakgrunn .....	5
1.2 Avgrensning og problemstilling .....	5
2.0 Teorikapittel .....	6
2.1 Sjiraffen Kultursenter .....	6
2.2 Gift theory .....	7
2.3 Method acting.....	8
2.4 Spel-teater.....	8
2.4.1 Trua og saltet .....	8
3.0 Metode .....	9
3.1 Kvalitativ data .....	9
3.2 Observatørrollen .....	9
3.3 Pedagogikk .....	9
4.0 Drøfting.....	10
4.1 Sanseøvelsen og erfaringer med aktørene .....	10
4.1.1 De fem spørsmål og erfaringer med aktørene .....	11
4.1.2 Moments before-øvelsen og erfaringer med aktørene .....	12
4.1.3 Dyreøvelsen og erfaringer med aktørene .....	13
4.2 Min erfaring ved samtykke til prosjektet.....	14
4.2.1 Min erfaring ved observatørrollen.....	14
4.2.2 Min Erfaring med Method acting-øvelsene.....	15
4.2.3 Min erfaring med manusarbeid .....	15
5.0 konklusjon .....	16
Referanseliste .....	17
Vedlegg .....	19

## Forord

Våren 2020 startet jeg på min teoretiske og praktiske bacheloroppgave i Drama og Teater ved NTNU Dragvoll. Min praksis har bestått av å utvikle, samt gjennomføre undervisning for en gruppe aktører ved Sjiraffen Kultursenter i Trondheim. Selve gjennomføringen fant sted fra 26. februar til den 13. mars. Undervisningsopplegget var en innføring i hvordan man kan få til karakterutvikling ved teatersjangeren *spel* ved bruk av *Method acting* teknikken. Undervisning ble holdt hver mandag, onsdag, og torsdag i tre uker, hvor vårt sluttresultat ble noen improviserte scener fra Spelet *Trua og saltet*. Stykket er originalt skrevet av Torvald Sund i 2005, og er ett *spel* jeg selv har hatt positive erfaringer med som skuespiller i tidligere alder. Jeg har sett potensiale for å anvende dette stykke i læringsprosessen; aktørene har fått utfordret seg, men også fått en lærerik opplevelse. Det har derfor vært svært motiverende å ta utgangspunkt i dette spelet under min praksisperiode, og jeg håper at spelet vil kunne se dagens lys igjen i min hjemkommune.

Først og fremst vil jeg gi en stor takk til veilederen min Aimée Viktoria Kaspersen. Uten deg hadde ikke bacheloroppgaven min kommet i mål. Dine innspill har vært gull verdt for en stresset og ivrig bachelorstudent. Jeg vil takke faglæreren min Bjørn Rasmussen, som har gitt gode råd og undervisning i denne perioden. Takk til forfatter Torvald Sund, som har gitt meg tilgang til spelmanuset *Trua og saltet*, samt komponist Kyrre Havdal, som står bak melodiene i stykket. Uten manus og/eller notene til spelet hadde ikke prosjektet vært gjennomførbart slik jeg hadde ønsket. Videre skal Marte Jakobsen Føyen og Sjur Føyen også ha en stor takk for at de har bidratt til å skrive ned akkordene på piano til melodien vi skulle bruke i vårt stykke.

Sist – men ikke minst – så vil jeg takke for muligheten jeg fikk ved å få være en del av den herlige gjengen på Sjiraffen Kultursenter. Dere tok imot en student uten mye erfaring fra slike dramapedagogiske prosjekter med åpne armer. Å få være med å utvikle et prosjekt sammen med dere har vært en spennende, lærerik, nervepirrende, og i konklusjonen helt fantastisk gøy opplevelse! Jeg sitter igjen med mange gode minner, og masse ny kunnskap.

Tusen takk til de ansatte som var behjelpelig når jeg trengte veiledning eller innspill. Tusen takk til aktørene som jeg fikk undervise i denne perioden, som også har vært helt suverene og hjelpsomme på veien mot et supert sluttresultat av en heidundrende forestilling! Jeg gleder meg masse til vi kan ta fatt på å øve sammen igjen og spille vårt *spelteater* og skuespillerkonsept for et publikum.

Til alle som har bidratt ellers vil jeg gi dere tusen virtuelle klemmer. Tusen takk!

## Sammendrag

Problemstilling: «*Hvordan utvikle et gjennomførbart pedagogisk dramaopplegg med teknikken Method acting for aktører ved Sjiraffen Kultursenter?*»

Den teaterfaglige disiplinen som er anvendt i det dramapedagogiske opplegget er skuespillerteknikken *Method acting*. Teknikken er opprinnelig fra New York. Medlemmer fra The Group Theatre, slik som Lee Strasberg, Sanford Meisner, Stella Adler, og Edward Easty har videreutviklet konseptet. Metoden er basert på Stanislavskijs system opprinnelig. Method acting er et håndverk for den tekniske, fysiske, og emosjonelle delen, og blir brukt som et verktøy for å finne forhistorie til en karakter som man skal videreutvikle på scenen (NSKI, 2019). Den andre teaterfaglige disiplinen som ble brukt er *spelteater*, som tar for seg en historisk tradisjon som hovedsakelig er mytebasert, men med grunnlag i visse historiske elementer. Spelsjangeren handler ofte om makt og status (Ohrem, 2005). Ved de nevnte faglige tradisjonene så har gruppen min ved Sjiraffen Kultursenter jobbet med metodiske karakterutviklinger, ved at de har videreutviklet tre scener fra spelmanuset *Trua og saltet*, som opprinnelig er skrevet av Torvald Sund i 2005.

Som forsker under det dramapedagogiske opplegget ved Sjiraffen Kultursenter har jeg innhentet og anvendt kvalitativ data. Ifølge Raymond Gold kan forskerrollen redegjøres ved å beskrive fire ulike roller; fullstendig deltaker, observerende deltaker, deltakende observatør, og fullstendig observatør (Tjora, 2012, s. 53). I dette tilfellet fungerte jeg både som fullstendig deltaker og observerende deltaker, med grunnlag i hovedfokuset til Sjiraffen Kultursenter. Dette innebærer at alle skal føle seg likestilt og inkludert i prosessen, siden gruppene er en sammensetning av aktører og ansatte både med og uten psykisk og/eller fysisk utviklingshemming.

I denne oppgaven har jeg derfor jobbet med hvordan jeg – som en dramapedagog for et prosjekt ved Sjiraffen Kultursenter – kan få til et resultat hvor aktørene føler mestring og læring. Dette er blitt gjort ved å ta utgangspunkt i en teaterfaglig disiplin satt sammen med en teatergenre/tradisjon.

## 1.0 INNLEDNING



(Sjiraffen Kultursenter, 2020. Bilder fra de første øvingene av diverse aktører/ansatte og meg.)

Vårsemesteret 2020 startet jeg min praktiske og teoretiske bacheloroppgave i Drama og Teater ved universitetet NTNU Dragvoll. Hovedoppgaven min har vært å lage et gjennomførbart dramapedagogisk opplegg for en gruppe aktører ved Sjiraffen Kultursenter i Trondheim. Gruppen på Sjiraffen har vært deltakere fra 17 til 49 år, hvor noen hadde lettere grad av psykisk og/eller fysiske utviklingshemninger. Det faglige dramaopplegget skulle være undervisning av en gitt teater/skuespillerform, og valget mitt falt på skuespillerteknikken *Method acting*. Formålet var å lære aktørene ulike metodiske øvelser som innebar karakterutvikling. Karakterarbeidet skulle være til hjelp da vi utforsket tre valgte scener fra spelteateret *Trua og saltet*, som er skrevet av Torvald Sund. Sluttresultatet skulle bli vist for publikum den 13. mars 2020, men på grunn av smittespredningen av Covid-19 måtte Sjiraffen Kultursenter stenges den 11. mars 2020. Derfor måtte oppgaven ble gjennomført ut ifra de erfaringene som ble gjort de dagene som praksisplassen var tilgjengelig. Denne forskningsprosessen er dermed vektlagt de faglige refleksjonene som omhandler min praksistid ute i felten fra den 24. februar til den 11. mars.

## 1.1 Bakgrunn

Den første gangen jeg så *spelet på Stiklestad* som liten, fikk jeg en utrolig fasinasjon for speltradisjonen og slike forhistoriske fortellinger. Interessen vokste videre i tenårene da jeg selv deltok i spelteateret *Trua og saltet*. Jeg ønsket derfor å utforske det angitte spelteateret i min praksisperiode ved Sjriffen Kultursenter ved å undersøke hvordan det kunne bli brukt i et dramapedagogisk opplegg. Aktørene jeg underviste skulle jobbe med tre forskjellige scener fra stykket, og samtidig ta for seg karakterutviklinger innenfor øvelser fra *Method acting*. De metodiske øvelsene er basert på ren karakterutvikling av arbeid fra Lee Strasberg, Stella Adler, Sanford Meisner, og Edward Easty (NSKI, 2019). Disse øvelsene har jeg tidligere erfaring med fra min bachelorutdanning ved NSKI Høyskole i Oslo fra 2014 til 2017.

## 1.2 Avgrensning og problemstilling

Tre uker før praksisukene var jeg i et møte med daglig leder Ragnhild Arntsen, og øvrige ansatte ved Sjriffen Kultursenter. Senere i februar deltok jeg på kveldskurs ved kultursenteret, og der møtte jeg flere ansatte, samt noen av aktørene som skulle delta under mitt prosjekt. Ut ifra det jeg ble fortalt og erfarte, så merket jeg at aktørene håndterte, og elsket nye utfordringer. Jeg fikk se at aktørene var entusiastiske under improvisasjons-øvelser. Ifølge Arntsen ville aktørene være mest mulig i fysisk aktivitet. Jeg nevnte for henne at jeg tenkte på et tema innenfor spelteater, og hun mente dette hørtes ut som en god idè ettersom flere av aktørene hadde vært med på *spel* tidligere. Hun var positiv til at aktørene også kunne lære seg noe nytt innenfor et teaterfaglig felt ved bruk av *Method acting*. Jeg bestemte meg derfor å anvende en lettere grad av psykofysiske karakterøvelser og improvisasjonsøvelser innenfor den brukte metodiske teknikken.

I det metodiske aspektet blir det kroppslige tatt i bruk hos en skuespiller. Det blir brukt både fysiske og sanselige/psykiske øvelser innenfor karakterutvikling under improvisasjonen. Når det kommer til det gitte skuespillertekniske fagfeltet ville slike øvelser i min praksis passe aktørenes interesser, og samtidig være en ny og utfordrende teaterfaglig disiplin som kunne videreutvikle gruppen. *Method acting* er en teknikk hvor hoved essensen er å få frem en troverdig karakter (NSKI, 2019). Det neste steget var derfor å finne et manus/noen scener aktørene kunne jobbe med.

Etter å ha vært i kontakt med forfatteren Torvald Sund og musiker/komponist Kyrre Havdal fikk jeg tilgang til det originale spelmanuset til *Trua og saltet*, samt tilgang til en melodi fra en

av sangene i stykket. Arbeidsprosessen startet med å finne aktuelle scener fra spelet og velge ut karakterøvelser fra NSKI sin *Method acting*-teknikk. Dette resulterte i problemstillingen; «*Hvordan utvikle et gjennomførbart pedagogisk dramaopplegg med teknikken Method acting for aktører ved Sjiraffen Kultursenter?*». Denne problemstillingen blir synliggjort i selve oppgaven gjennom å drøfte disse spørsmålene;

- 1) Hvordan har karakterutviklingen fungert i henhold til de metodiske øvelsene opp mot sluttresultatet som skulle bli en forestilling?
- 2) Hvilke faglige begreper ble brukt?
- 3) Hva var nyttig fagstoff?
- 4) Hva var lærdommen jeg satt igjen med når det gjaldt det dramapedagogiske opplegget?

## **2.0 TEORIKAPITTEL**

I dette kapittelet skal jeg redegjøre for den empiriske delen av oppgavens struktur gjennom *Method acting* og spelteaterets innhold. Dette vil bli forklart ved å henvise til Sjiraffen Kultursenters anvendte teater-begrep, integreringen av deltakergruppene i kunstneriske prosesser, og gjennom fagbegrepet *Gift theory*.

### **2.1 Sjiraffen Kultursenter**

Sjiraffen Kultursenter har kultur og fritidsaktiviteter for barn, ungdom og voksne med psykisk og fysiske funksjonshemninger (Sjiraffen Kultursenter, 2019). På senteret er det mulig for dem som ønsker å få en tilrettelagt arbeidsplass, og bli kulturmedarbeider. Arbeidsoppgaver som foregår der er varierte, og innebærer ansvar for innkjøp, webside, nyhetsbrev, og daglige gjøremål i lokalene. Antall timer og dager kan justeres etter behov ut ifra hva som passer for de ansatte, hvor det blir tilpasset arbeidsdager etter den enkeltes ønsker og arbeidsevne, og bygget opp etter interesse og talenter. Kjernetiden for kulturmedarbeiderne er på dagtid; mandag, onsdag, og torsdag. På senteret holdes det kurs, helgeaktiviteter, og foredrag innenfor teater og musikk. Det unike med Sjiraffen Kultursenter er at mennesker med og uten psykiske og/eller fysiske utviklingshemninger arbeider sammen om alle oppgavene. Dette bidrar til at alle blir inkludert, og føler at de er en del av et fellesskap.

I Arntsen sin artikkel «*Idet jeg snudde meg for å gå inn til de andre, trakk hen meg i armen og hvisket KREPS*» fra 2019, blir Sjiraffen Kultursenter beskrevet som en anvendt teatergruppe.



En definisjon på dette ifølge Judith Ackrovs er at det anvendte teateret skal gi mening utenfor teaterets virksomhet (Arntsen, 2019). Det vil si at man skal trekke inn hverdagslivet når det gjelder metodene som blir brukt, og dermed forsøke å få tilretteleggelse for holdningsendrede handlinger (Nicholson, 2005, s. 4). Hensikten blir derfor å skape en større verdi. Det er det anvendte teaterets formål å synliggjøre utvikling og endring av handlinger og holdninger i samfunnet (Arntsen, 2019). Dette er et sentralt fokus hos Sjraffen Kultursenter der de jobber for å gi de forskjellige aktørene med utviklingshemning en stemme i samfunnet gjennom arbeid med kunst og teater. Det er gjennom slikt kunstnerisk arbeid de bygger sin kunstneriske plattform. Det gir en verdi for individene å få være med på en slik prosess; enten ved å være aktør, skuespiller, eller musiker. De slipper å føle seg som brukere av et terapeutisk tilbud, og får heller bruke sine kunstneriske ferdigheter ut fra hva de har lyst til å utfordre seg selv med. De jobber med å få frem hver og en av deltagernes talenter, og rollene blir spesialskrevet til aktørene som skal være på scenen. «*Alle har sine styrker, enten det er i arbeid med tekst, bevegelse, det musikalske eller andre ting*» (Arntsen, 2019, s. 11).

Sjraffen Kultursenter jobber henholdsvis med forskjellige teaterarbeid for en spesifikk og integrert deltakergruppe i alle aldre. Hovedfokuset er at alle skal føle seg likestilt og inkludert i prosessen. Derfor er gruppene på kultursenteret sammensatt av amatører med utviklingshemning, som igjen samarbeider med ansatte/aktører uten utviklingshemning. «*Det som samler oss, er selve teaterarbeidet og utviklingen av de ferdighetene man trenger for å kunne delta med suksess i et slikt arbeid*» (Arntsen, 2019, s. 9). Aktørene får dermed utfordre seg i den kunstneriske prosessen innenfor Drama og Teater-fagfeltet på en demokratisk måte.

At funksjonshemmede er med i en amatørvirksomhet eller et teaterfaglig konsept er derfor viktig på grunn av 3 punkter; De får uttrykke sine følelser/tanker, og får økt sin fiksjonskompetanse ved å spille rollefigurer. De blir sett (og tatt på alvor) av medspillere i et forpliktende skapende og sosialt fellesskap. De kan bli sett av publikum som noe mer enn sitt synlige handikap (Reistad, 2014).

## 2.2 Gift theory

I boken *Applied drama: the gift of theatre* fra 2005, beskriver Nicholson teorien om gaven, også kjent som *gift theory*. Arntsen referer til denne boken i sin artikkel fra 2019. Her påpeker hun at begrepet blir brukt for å få frem de positive sidene under et prosjekt, som vil medføre at

aktørene vil vise generøsitet og omsorg (Arntsen, 2019). Dette resulterer i et godt praktisk samarbeid.

De negative sidene som Arntsen refererer til i artikkelen tar for seg aktørenes egosentriske forventninger når det gjelder egen interesse i en teaterfaglig prosess (Arntsen, 2019). Dette innebærer hva en deltaker forventer å få tilbake etter et fullført arbeid.

### **2.3 Method acting**

*Method Acting* ble utviklet i New York på 1930- og 40-tallet. De metodiske karakterøvelsene er videreutviklet deriblant av Lee Strasberg, Sanford Meisner, Stella Adler, og Edward Easty. Metoden er basert på Stanislavskijs system, og deretter endret ved institusjoner som The Actors Studio og The Lee Strasberg Theatre and Film Institute i New York. Dette var et banebrytende arbeid for skuespillere på den tiden, og metoden ble raskt meget godt kjent. Spesielt innenfor filmskuespill (NSKI, 2019).

*Method acting* beskrives som et håndverk for den tekniske, fysiske og emosjonelle delen av skuespillerarbeidet. Hvor skuespilleren utvikler sitt verktøy innenfor kropp, stemme, livserfaringer, og impulser (NSKI, 2019). Skuespilleren skal bruke sine egne sanser og erfaringer; videre vil karakterutviklingen gjøre at publikum føler at dette er såpass ekte at de kan kjenne seg igjen, og bli beveget av det.

### **2.4 Spel-teater**

*Spel* er en teaterform som tar for seg en historisk tradisjon som hovedsakelig er mytebasert, men med visse historiske elementer. Eksempler på dette er årstall, personnavn, tidsriktige kostymer og rekvisitter, og den lokale historiediktingen handler ofte om makt og status (Ohrem, 2005, s. 18-23). Det nevnes ikke i hovedsak om noen spesiell spillestil innenfor spelsjangeren. *Spel* er ofte noe som både amatør- og profesjonelle skuespillere tar del i. Derfor brukes dette innenfor både amatørteater, og det profesjonelle teaterbegrepet.

#### **2.4.1 Trua og saltet**

Trua og saltet ble spilt fra 2005-2014 ved Vågen kirke på Garstad, Vikna. Oppsetningen ble arrangert av ungdomslaget Heimdal. «*Stykket finner sted på 1800-tallet hvor en ung jente som har vært uheldig å få en «lausunge» blir utstøtt av samfunnet. Hun møter etter hvert Hans*

*Nielsen Hauge som går med på å døpe barnet, etter at den lokale presten har nektet å ta i slike «hedninger»* (Ohrem, 2005, s. 66). Det originale manuset er på 63 sider.

### **3.0 METODE**

I dette kapitlet vil jeg henviser til hvilke kvalitative databegrep som ble brukt i prosessen, når det gjelder min observatørrolle innenfor praksisens tilretteleggelse.

#### **3.1 Kvalitativ data**

Grunnlaget for utvikling av teori i kvalitative studier baserer seg på fortolkninger av dataens meningsinnhold. Kvalitativ data innebærer å granske informasjonen rundt aktørene for å se motivasjonen bak deres tanker og holdninger (Thagaard, 2009, s. 190). Det vil si hvordan de metodiske øvelsene fører til en videreutvikling når man analyserer karakteren. Dette gir den dramapedagogiske lederen noen pekepinner på hva som fungerer og ikke fungerer under en prosess.

#### **3.2 Observatørrollen**

Ifølge Raymond Gold kan man redegjøre for fire roller innenfor det dramapedagogiske feltet; fullstendig deltaker, observerende deltaker, deltakende observatør og fullstendig observatør (Tjora, 2012, s. 53). Dette blir anvendt for å analysere menneskelig empiri ut fra min pedagogiske vinkling opp mot prosjektet. Disse formene skal bli brukt i kontrollerte sammenhenger (Rienecker, Jørgensen & Skov, 2013, s. 175-176). Slik deltakelse er med på å utvikle en insiders perspektiv på det som skjer under øvelsene. Dette i henhold til nye oppgaver som skal tilrettelegges. Det skaper den tryggheten som trengs for å kunne samarbeide på en scene, og deretter skape en god kommunikasjon mellom aktørene (Fangen, 2019).

#### **3.3 Pedagogikk**

Det spesial pedagogiske begrepet er mangfoldig og krever en flerfaglig tilnærming. Fokuset når det gjelder dens fagområde, er å innvinne, klargjøre, og problematisere fagkunnskap om læring og personlighetsutdanning (Lorentzen, 2003, s. 250). I praksis fokuseres det på å utføre oppgaver i henhold til opplæringsmål, organisering, metoder, hjelpemidler, og støttetiltak som

kan føre til en best mulig læring og personlighetsutvikling. Kommunikasjon innenfor spesialpedagogisk teaterforståelse er derfor viktig, da den er med på å skape og fremskyve læringsprosessen (Lorentzen, 2003, s. 250).

#### **4.0 DRØFTING**

I dette kapittelet vil jeg presentere mine og aktørenes erfaringer/observasjoner gjennom praksisukene ved Sjiraffen Kultursenter. Dette vil bli drøftet gjennom de metodiske øvelsene, samtykke til prosjektet, erfaringer ved metoden, og erfaringer ved manusarbeidet.

##### **4.1 Sanseøvelsen og erfaringer med aktørene**

Sanseøvelsen refererer ikke bare til en karakterisk, psykisk oppførsel. Den tar for seg de indre tankene og følelsene til karakteren som man spiller. Sansene er verktøyene dine i lik grad som stemme, tale og fysikk. De kan utnyttes og styrkes for å skape sannferdige realiteter. Slik lager man det indre og ytre livet til en karakter (Manderino, 1976, s 7).

Skuespilleren skal prøve å utvikle karakteren gjennom dette verktøyet. Det vil si at aktøren skal lese et manus og samtidig tillate følelsene og ideene å komme til overflaten rundt det den leser/får inntrykk av. Eksempler på sanser er syn, lyd, smak, berøring og lukt (Manderino, 1976, s. 8).

Gjennom en slik øvelse vil skuespilleren oppdage karakterens handlinger gjennom seg selv (Manderino, 1976, s. 4). Å identifisere karakterens handlinger gjør det mulig for skuespilleren å planlegge den menneskelige atferden til karakteren, basert på en presis kunnskap om hva karakteren ønsker. Med denne kunnskapen vil skuespilleren etablere fysiske og psykiske begrunnelser for logikken i karakterens aktiviteter (Manderino, 1976, s. 5).

I *vedlegg 1* forklarer jeg hvordan sanseøvelsen er anvendt. Aktørene satt med en meters avstand fra hverandre på en stol med lukkede øyne mens de hørte på musikk fra spelet. Ved å bruke musikk hentet fra stykket selv fikk man i gang flere sanseintrykk. Det gjaldt hørsel, lukt, og generelle følelser opp mot aktørenes tidligere sanseerfaringer. De begynte å forestille- og se for seg hendelser. Hver aktør fikk også sitt eget kostyme som var inspirert fra tiden spelteateret omhandlet. Slik ble det lettere å komme inn i rollen/karakteren.

Som den dramapedagogiske ansvarlige stod jeg ved siden av og instruerte og stilte dem spørsmål under sansingen. De skulle ikke svare på spørsmålene, men heller ta de til seg å tenke over svaret/se det for seg. «*Hvordan ser det ut på Garstadvågen? Er det fjære eller flo? Hvor er kirka, og hvordan ser den ut? Er det sol, regn eller overskyet? Har du på deg sko? Hvordan ser klærne dine ut, og hva forteller det deg om din status i samfunnet? Er du fattig eller rik? Er det andre folk rundt deg, eller er du alene? Om det er andre folk rundt deg, hvordan oppfører du deg rundt dem? Hvordan kjennes det ut å være der? Gleder du deg til kirkemessen, eller gruer du deg? Hvordan oppfører du deg når presten kommer?*» (Vedlegg 1, 2020, s. 2-4).

#### 4.1.1 De fem spørsmål og erfaringer med aktørene

Den første dagen gikk vi fra sanseøvelsen til en karakteranalyse som het *De fem spørsmål*. Denne øvelsen skulle hjelpe skuespilleren/aktøren å finne sin egen bevissthet. Man skulle søke etter hva som var nødvendig å utforske for å skape en indre karakter, og hvordan det kunne stimuleres ved å stille seg som karakter relevante spørsmål for karakteranalysen (Easty, 1981, s. 159). I den endelige analysen av karakteren måtte man komme til logiske og konkrete svar. For eksempel; *hvem er jeg? Hva liker jeg, og hva liker jeg ikke? Hva er bakgrunnen min? Hvordan har dagen min vært? Hvor bor jeg? Hvordan ser leiligheten/huset mitt ut? Hva gjorde jeg i dag? Hvem snakket jeg med? Hva er mitt grunnleggende forhold til de andre karakterene i stykket?* (Easty, 1981, s. 158). Når skuespilleren begynner å "leve" livet til karakteren som skal spilles gjennom slike konkrete spørsmål, kan skuespilleren skape situasjoner som kommer fra manusets tekst og handlingsreferat (Easty, 1981).

Spørsmålene som ble brukt ved Sjiraffen var utformet på en lettere/oversiktlig måte for aktørene. Spørsmålssekvensen ble dermed utformet slik;

1. *Hvor er jeg?* Her kom det frem at aktørene mente enstemmig at det var i Garstadvågen ute på Vikna de oppholdt seg, som stemte overens med spelmanuset.
2. *Hva gjør jeg her?* Her kom det fram at aktørene mente at de skulle ta del i en kirkemesse. Ut ifra hvilke karakterer de ble tildelt så kunne man tenke seg hva man egentlig ville gjøre der, hva som var målet. Dåret ville for eksempel døpe ungen sin.
3. *Hvor kommer jeg fra?* (Langsiktig, kortsiktig.) Her hadde vi allerede vært igjennom manuset. Dermed hadde man en begynnende forhistorie på hver karakter, og hver aktør kunne videreutvikle dette opp mot sin karakter, når det ble bestemt hvem som skulle spille hva.

4. *Hva er min relasjon til ting og mennesker på stedet/i rommet?* Her kom vi inn på diskusjon rundt status. Aktørene ved Sjriffen Kultursenter mente at presten hadde høyest status, Dåret hadde lavest status. På denne tiden når stykket tok plass var det store forskjeller på fattige og rike i Norge.

5. *Delmål i hver scene og hovedmål i stykket, hva er det for deg?* Eksempler på hovedmål og delmål er noe en karakter vil ha fra andre i en scene/stykke. Det kan være kjærlighet, makt, respekt, vennskap og forståelse, med mer. Presten vil ha respekt fra folket ved at han har makten og kan bestemme. Dåret vil ha respekt og kjærlighet slik at ungen hennes blir døpt, og hun slipper å leve i skammen. Ola vil ha kjærlighet fra Dåret fordi han er forelsket i henne, etc. Dette var noe vi på Sjriffen diskuterte frem (Vedlegg 1, 2020, s. 5-6).

#### **4.1.2 Moments before-øvelsen og erfaringer med aktørene**

Øvelsen *Moments before* tar for seg en gitt Improvisasjonsteknikk hvor skuespillerne skal si replikkene fra manuset ved å bruke sitt eget vokabular og ordforråd. Eksempler er slanguttrykk som man ofte bruker i sitt hverdagslige liv i en eller annen form. Dette hjelper med å få skuespilleren til å forstå hva de egentlig sier/mener. Det er spesielt nyttig når man leser gamle klassiske scener hvor det blir brukt dialekt, som i spelsjangeren. Da kan språket være fremmed for skuespillerne/aktørene (Kovens, 2006, s. 109).

Den første dagen i uke 1 leste aktørene ved Sjriffen gjennom de tre scenene fra stykket. Dette var for å få med seg hele handlingen (Kovens, 2006, s. 114-115). Etterpå startet vi med improvisasjoner av hendelser som har skjedd før handlingen i manus, for å finne frem til forhistorie for hver karakter (Kovens, 2006, s. 114-115). Dette resulterte i to forhistorier. Improvisasjon 1; Den første gudstjenesten til presten. Improvisasjon 2; Middagsselskap til Jarlhesten, Karen og Dåret med alle karakterene i stykket. Dåret forteller at hun er gravid utenfor ekteskapet (Vedlegg 1, 2020, s. 4-5).

Jeg merket som instruktør og deltakende observatør at ideer om tilfeldige karakterer begynte å ta form etter de to improvisasjonene som omhandlet forhistorie til *Trua og saltet*. Jeg fikk et tydelig bilde over hvem som kunne spille hver karakter. Dette på grunn av grunnleggende karaktertrekk som kom frem når hver og en av aktørene kom med innspill under improvisasjonene.

I uke 2 og 3 av praksisukene jobbet vi oss videre med grunnleggende karakterutvikling når det gjaldt *Moments before-øvelsen* og *hot seat*. Vi tok for oss en improvisasjonslek basert på norske talenter, som var lagt til året 1802. Her skulle hver aktør være i karakter og vise frem et talent som karakteren hadde. Gruppen fikk 15 minutter forberedelse før vi skulle fremføre. Alle var med som dommere, og karakterene på scenen fikk stilt diverse spørsmål før talentshowet startet. «Hva er ditt navn?» «Hvor gammel er du?» «Hva skal du vise?» og eventuelt; «Fortell litt om deg selv» (Vedlegg 1, 2020, s 5-6). I uke 2 og 3 under denne improvisasjonsleken, la jeg som observerende deltaker og instruktør merke til nye ideer aktørene hadde for hver karakter; «*Jeg er god til å bake, og bruker å gjøre det ofte*», «*min karakter vil synge en egenskrevet sang, men liker ikke å vise seg frem på scenen*», eller; «*jeg bruker å fiske hver dag, derfor skal jeg vise mitt talent rundt det å fiske med garn*» (Vedlegg 1, 2020, s. 9).

#### 4.1.3 Dyreøvelsen og erfaringer med aktørene

Senere i praksisen bevegde vi oss videre inn på en metodisk øvelse som het *Dyreøvelsen*. Man skulle prøve å få dyrets bevegelser inn i karakteren sine bevegelser, stemme og væremåte, uten at det ble overdramatisert (Kovens, 2006, s. 69). «*Vi kjenner alle folk som vi vil beskrive som et gitt dyr: menn, som er som bjørner, eller store aper; idrettsutøvere som sterke og som raske katter eller veddeløpshester; kvinner som er som kattedyr eller "fuglelignende"*» (Kovens, 2006, s. 69).

Dyreøvelsen ved Sjiraffen Kultursenter ble utført i tre deler:

1. Aktørene var seg selv, og gikk rundt i rommet. Etter hvert prøvde de ut dyret i fysiske former ved bruk av disse spørsmålene; *Hvordan beveger dyret seg, hvordan bruker du armene, føttene, overkroppen, den nedre delen av kroppen?*
2. Aktørene gjentok øvelse 1, men skulle legge til personligheten til det bestemte dyret. *Hvordan reagerer dyret rundt andre dyr, hvordan oppfører det seg når det er alene?*
3. Etter punkt 2 skulle personligheten og deler av de fysiske egenskapene til dyret, igjen bli til et menneske. Aktørene skulle gradvis gå over til å bli karakteren igjen med fysiske egenskaper fra dyret, før de til slutt ble seg selv som aktør (Vedlegg 1, 2020, s. 6-7).

Erfaringsmessig opplevde jeg at de fleste fant et dyr de ville prøve ut. Aktørene var positive til å utforme øvelsen ute på gulvet i fysisk form. I etterkant kunne man som observerende deltaker

se at punkt 1 og 2 i øvelsen fungerte relativt bra, men at det ble vanskelig å gå tilbake til en menneskelig form etter å ha gått inn i dyreskikkelsen. Hadde vi hatt bedre tid kunne vi ha utviklet øvelsen til å få en mer fast form når det gjaldt karakterutviklingens metodebaserte struktur (Vedlegg 1, 2020, s. 7).

#### **4.2 Min erfaring ved samtykke til prosjektet**

Samtykke fra deltakerne var viktig før prosessen/forskningen kunne starte (Thagaard, 2009, s. 26). Dette prinsippet var basert på respekt for hver og en av aktørenes råderett over eget liv. Den enkelte skulle ha kontroll med de opplysninger om en selv som kunne bli delt (Thagaard, 2009). Hver og en aktør fikk derfor utdelt et skriv om prosjektets tematikk og innhold noen uker før praksisen. Her ble det stilt spørsmål til hvor anonyme aktørene ville være i henhold til å kunne ta bilder/referere fra arbeidsprosessen (Vedlegg 2, 2020). Aktørene ga tilbakemeldinger på at bilder var noe som kunne deles, og eventuelle fornavn. Sitater måtte være anonyme.

##### **4.2.1 Min erfaring ved observatørrollen**

Det var viktig at aktørene så på den som hadde ansvaret for det dramapedagogiske opplegget som en fullstendig deltaker, ifølge ansatte ved Sjiraffen Kultursenter (Tjora, 2012). Dermed ble prosjektet utviklet i den angitte retningen.

Alle som var til stede under praksisen deltok aktivt gjennom prosessen. Det betydde at jeg på lik linje med alle de andre tilstedeværende aktørene ved Sjiraffen Kultursenter var en primær deltaker. Jeg var et fullverdig medlem av gruppen. Hadde jeg kun tatt på meg deltakerrollen ved å være observatør ville jeg hatt vanskeligheter for å forstå kommunikasjonen og de interne kodene aktørene hadde seg imellom (Fangen, 2019, s. 75). Dette prosjektet krevde at jeg følte og observerte som en deltaker også, og ikke bare observerte de andres deltakelse. Formålet med en slik deltakelse er å utvikle en insiders perspektiv på det som skjer under øvelsene. I nye oppgaver/prosjekter er det viktig at det dramapedagogiske opplegget tilrettelegges. Dette for å skape tryggheten som trengs for å kunne samarbeide på en scene. Ved noen av de metodiske øvelsene fungerte jeg som en instruktør. Fullstendig eller deltakende observatør forekom derfor i noen tilfeller. Instruktørrollen fungerte dermed som et fullverdig medlem av gruppen/primær deltaker når det gjaldt improvisasjonsøvelser eller scenearbeid (Tjora, 2012).



#### 4.2.2 Min Erfaring med Method acting-øvelsene

Innenfor det metodiske feltet merket jeg som observatør at karakterøvelsene passet bedre å ta for seg som en annen del av forestillingen, enn at det skulle brukes som et verktøy for å finne den fullverdige karakteren. Dette kunne medføre at aktørene ikke fikk brukt alle deler av det kroppslige instrumentet innenfor *Method acting*-teknikken. Mange av aktørene ga likevel tilbakemeldinger på at de hadde tenkt på karakteren etter metodeøvelsene og gjerne ville endre replikken, eller legge til andre setninger, fordi *det passet til karakteren*. Dermed kan man si at det skjedde en videreutvikling av karakteren for hver øvelse, enten på gjennomgangen eller gjennom improvisasjonsøvelser. Man kan si at det metodiske ble tatt i bruk selv om aktørene på scenen ikke alltid var bevisste på det. Et eksempel på dette var sangen vi brukte fra spelet. Den var en viktig del av selve karakterprosessen. Man kunne som en observerende deltaker se at aktørene slapp seg mer løs på scenen under den melodiske og stemmemessige sekvensen, og flere karaktertrekk kom tydeligere frem.

#### 4.2.3 Min erfaring med manusarbeid

Når man skal jobbe med et forkortet manus er det viktig at man forstår handlingen, og det som står der. Det var viktig at jeg som dramapedagogisk leder fikk en forståelse for hvordan forestillingen og manuset skulle være (Andreasen, 1993, s. 75). Kritiske spørsmål ved manuset/scenene vi brukte ble derfor; Hvorfor er denne scenen med i spillet? Setter den handlingen i gang eller leder den videre mot en ny? Er scenen et vendepunkt i handlingen? Er scenen for lang? For kort? Skal scenen endres, strykes og flyttes? Bør språket/dialekten endres? (Andreasen, 1993).

Min første erfaring rundt praksisprosessen var at manuset var for langt og måtte kortes ned. Teksten måtte skrives om grunnet dialekten og lengden på replikkene, slik at aktørene kunne forstå innholdet å lære teksten i løpet av praksisens tidsramme. I starten prøvde jeg også å legge til en ny karakter i stykket som skulle fungere som en forteller. Karakteren ble bygd videre på to karakterer fra det originale manuset. Denne rollen ble etter hvert skrevet ut, siden teksten måtte kuttes drastisk ned mot slutten av uke 1 (Vedlegg 1, 2020, s. 1 & s. 8). Etter innspill fra de ansatte ved Sjiraffen Kultursenter forsøkte vi å fordele rollene med mye tekst mellom to aktører. Vi fant dermed ut at dette ikke var en nødvendig taktikk ettersom manuset skulle nedskrives til mindre tekstlige replikker (Vedlegg 1, 2020, s. 8).

Mot slutten av 1. uke prøvde vi oss på et manus basert på 13 sider. Jeg hadde kortet ned på replikker og prøvd å gjøre dem enklere innenfor dialektord og tekstlig struktur (*Vedlegg 3*, 2020, s. 1-53). Her erfarte jeg at gruppen med aktørene var flinke til å huske improvisasjonsøvelser. Etter innspill fra Ragnhild Arntsen prøvde vi oss dermed på en ren improvisasjonsgjennomgang av manus. Aktørene husket diverse replikker fra stykket og selve handlingen når de ikke hadde et ordrett skrift og holde seg etter. Ved dette grunnlaget kortet jeg ned manuset til 3 sider. Dette fungerte bra gjennom de to neste praksisukene, og replikkene ble lette å huske/improvisere. (*Vedlegg 1*, 2020, s. 8-9).

## 5.0 KONKLUSJON

Selv om de metodiske øvelsene ikke er brukt rent faglig slik Strasberg, Meisner, Adler og Easty har angitt dem, har disse øvelsene blitt brukt med et dramapedagogisk grunnlag som finnes i det anvendte teateret, ved hjelp av spelet *Trua og saltet*. Dette førte til at aktørene ble trygge på gruppen, meg som dramapedagog, karakterene, og manuset - når det til slutt ble improvisasjonsformet. Aktørene følte at de ble tatt på alvor, og fikk utfordre seg selv. Dette resulterte i at min rolle som observerende deltaker og fullstendig deltaker ble akseptert. Jeg fungerte både som dramapedagog innenfor gruppens dynamikk, og som en primær deltaker. Prosjektet har derfor blitt organisert og forandret ut fra aktørene sine behov underveis når det gjaldt de to faglige disiplinene. Min videre forskning ville vært å utforme et eget prosjekt med *Method acting*-teknikken rent akademisk, eller å sette opp en hel forestilling av spelteateret *Trua og saltet* av Torvald Sund. Hvordan hadde et slikt prosjekt vært å utføre ved Sjraffen Kultursenter?

**Referanseliste**

- Arntsen, R. (2019). *Idet jeg snudde meg for å gå inn til de andre, trakk hen meg i armen og hvisket KREPS* Drama 2, 6-11. Tilgjengelig fra: [https://www.idunn.no/file/pdf/67184758/idet\\_jeg\\_snudde\\_meg\\_for\\_aa\\_gaa\\_inn\\_til\\_de\\_andre\\_trakk\\_hen\\_me.pdf](https://www.idunn.no/file/pdf/67184758/idet_jeg_snudde_meg_for_aa_gaa_inn_til_de_andre_trakk_hen_me.pdf)
- Arntsen, R. (2015). *Kor e dæm rare? Om å lede en teaterprosess med utviklingshemmede og funksjonsfriske skuespillere som likemannsarbeid (Mastergradsavhandling)*. NTNU, Trondheim. 20 (1), 1-101. Tilgjengelig fra: <https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/bitstream/handle/11250/2368385/Masteroppgave.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Easty, P. (1981). *On Method acting* (4.utg.). New York: Random house publishing group.
- Ellingsen, P. (2014). *Utviklingshemming og deltakelse* (1.Utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Iddeng. (2005). *Litteratur som historisk kilde*: Historisk tidsskrift. (84), 429-452. Tilgjengelig fra: [https://www.idunn.no/file/pdf/33218424/litteratur\\_som\\_historisk\\_kilde.pdf](https://www.idunn.no/file/pdf/33218424/litteratur_som_historisk_kilde.pdf)
- Kovens, P. (2006). *The Method manual* (1.utg.). USA: Middletown, DE.
- Lorentzen, P. (2003). *Fra tilskuer til deltaker* (1.utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Manderino, P. (1976). *All about Method acting* (4.utg.). Los Angeles: The transpersonal actor.
- Nicholson, H. (2005). *Applied drama: the gift of theatre*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- NSKI. (2019). *Om Method acting*. Tilgjengelig fra: <https://www.nski.no/om-method-acting>
- Ohrem, P. (2005) *Spillet om stedet* (1.utg.). Sandefjord: Purgatorio Forlag AS.
- Reistad (2004, 1.mars). *Teater og funksjonshemmede*. Tilgjengelig fra: <http://www.helgereistad.com/C11309050/E1399083087/index.html>
- Rienecker, M., Jørgensen, M. & Skov, E. (2013). *Den gode oppgaven* (2.utg.). Bergen: Fagbokforlaget.
- Sjiraffen Kultursenter. (2019). *Om sjiraffen kultursenter*. Tilgjengelig fra: <http://sjiraffen.org/velkommen-til-sjiraffen-kultursenter/>
- Sjiraffen Kultursenter. (2019). *Tilrettelagt arbeidsplass*. Tilgjengelig fra: <http://sjiraffen.org/tilrettelagt-arbeidsplass/>

Thagaard. (2009). Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode (3.utg).  
Bergen: Fagbokforlaget.

**Vedlegg**

Manusprosessen, vedlegg 3. (2020). Trua og saltet, manus 1-4. Trondheim: Kandidatnummer 10001.

Refleksjonsnotat, vedlegg 1. (2020). *Taktisk plan/refleksjonsnotat fra 24 februar-13 mars 2020 ved Sjiraffen Kultursenter*. Trondheim: Kandidatnummer 10001.

Skriv, vedlegg 2. (2020). *Dramapedagogisk opplegg med spel-teater på Sjiraffen Kultursenter*. Trondheim: Kandidatnummer 10001.

